Burcu Dogramaci

Exil London

Metropole, Moderne und künstlerische Emigration



Wallstein

Burcu Dogramaci
Exil London

VISUAL HISTORY: BILDER UND BILDPRAXEN IN DER GESCHICHTE

Herausgegeben von Christine Bartlitz,
Gerhard Paul und Annette Vowinckel

Band 11

VISUAL HISTORY
Bilder und Bildpraxen
in der Geschichte

Burcu Dogramaci

Exil London

Metropole, Moderne und künstlerische Emigration

Wallstein Verlag

Inhalt

1. Prolog: London, Metropole des künstlerischen Exils . . 9
2. Ankunft und Orientierung: Adressbücher, Straßenkarten, Streckenpläne 27
3. Nachbarschaften, Straßen, Häuser: Exilgeschichte als Stadtgeschichte 47
4. Gendered London: Geschlecht, Sexualität und Exil . . . 75
5. Emigrierte bauen für Emigrierte 97
6. Verpflanzte Objekte: Freuds Sammlung und Schreibtischstuhl 119
7. Skulptur, Moderne und Exil: Jussuf Abbo in London 137
8. Vom Bauhaus an die Themse: Textildesigns von Margaret Leischner 161
9. Im »Blitz«: Gernsheims Fotografien nationaler Kulturgüter 179
10. Porträt einer Stadt: Straßen und Gesichter des Exils 199
11. London Zoo: Tier, Stadt und Exil 225
12. Erzählen in Bildern: Stefan Lorant und die Fotograf:innen der *Picture Post* 275
13. Das erlesene Exil: Verlage und Bücher als Multiplikatoren 309
14. Immortal Portraits: Emigration, London und die Historiografie der frühen Fotografie 335
15. Back to History: Ludwig Meidner und die britische Karikatur 355
16. Zeichenstift als Waffe: Richard Ziegler, Walter Trier und *Die Zeitung* 369

17. Exhibited Exile: Ausstellungen von und mit Emigrant:innen 395

18. Show It: Galerien als Distributionsorte der Moderne im Exil 417

19. *Allies inside Germany* und *English Art and the Mediterranean*: Ausstellungen in und außerhalb Londons 451

20. Beyond London: Schapire, Expressionismus und/in Leicester 479

21. Epilog: Selbstbeschreibungen des Exils – ein Blick zurück 503

22. Nachwort und Dank 515

23. Bibliografie 519

24. Register der Personen, Institutionen (Organisationen, Galerien, Verlage) und Periodika 583

»Von wieviel Zimmern muß ich wohl noch scheiden,
eh mich das letzte mitleidlos erstickt,
und ungebeten sein und schweigend leiden,
von einem Ort zum anderen verschickt?
Ich darf die sichre Bleibe nirgends finden,
die mir der nächste Augenblick nicht nimmt,
daß wieder ausgesetzt den Zufallswinden
mein Lebensfloß auf fremden Meeren schwimmt.«[1]
(Max Herrmann-Neiße, 1941)

1 Max Herrmann–Neiße: Die Zimmer [Auszug], in: Herrmann-Neiße 1986, S. 643.



KAPITEL 1

1 The Association of Jewish Refugees, Fairfax Mansions (nach 1943)
2 German Jewish Aid Committee, Upper Woburn Place
3 Austrian Centre, 124 Westbourne Terrace

1. Prolog: London, Metropole des künstlerischen Exils

In einer um 1604 entstandenen Theaterszene schrieb der britische Dramatiker William Shakespeare über drohende Ausschreitungen der Londoner Bevölkerung gegen Geflüchtete aus Flandern und Frankreich, die aufgrund religiöser Verfolgung in die Stadt an der Themse gekommen waren. Shakespeare bezieht sich auf reale Vorfälle im London von 1517, als Gerüchte um einen Volksaufstand und Lynchmorde an Geflüchteten kursierten. Damals versuchte Londons Undersheriff Thomas Morus zu vermitteln.[2] Shakespeare lässt den Politiker und Humanisten Morus vor die wütende Bevölkerung treten und ein Plädoyer für Toleranz und Menschlichkeit halten. Morus mahnt einen Perspektivwechsel an, indem er die aufgebrachte Menge auffordert, sich selbst in die Rolle der Schutzsuchenden zu versetzen: »Sagt, welches Land – im Ansehen eurer Schandtat – / Böt euch denn Schutz? Ob Frankreich oder Flandern, / Ob Deutschland, Spanien, Portugal, ach, in / Jedwedem Land, das nicht grad England ist: / Dort wärt ihr selbst die Fremden.«[3] Die Szene – eine der wenigen handschriftlichen Überlieferungen des englischen Theaterautors – liest sich als überzeitlich aktuelles Pamphlet für die Gastfreundschaft gegenüber Heimatlosen. Vermutlich deshalb wurde Shakespeares Text 2016, also ein Jahr nach den großen Fluchtbewegungen aus Nordafrika und dem Balkan nach Europa, unter dem Titel *Die Fremden. Für mehr Mitgefühl* neu verlegt.

Der Schauplatz London und der Gegenstand verbindet Shakespeares Szene mit Ereignissen aus dem frühen 20. Jahrhundert: In den 1930er und 1940er Jahren kamen mehr als 150.000 Emigrant:innen auf der Flucht vor nationalsozialistischer Verfolgung nach Großbritannien, wobei 50.000 bis 80.000 Personen bereits vor Kriegsausbruch in das Land eingereist waren.[4] Ein nicht unwesentlicher Anteil suchte Unterkunft und Möglichkeiten des Broterwerbs in der britischen Hauptstadt.

2 Schließlich wurde der Aufstand gewaltsam niedergeschlagen. Auch um 1595 wurde in London per Flugblatt zum Aufstand gegen Fremde aufgerufen – dieses Mal waren es hugenottische Geflüchtete. Vgl. Günther 2016, S. 35–40.

3 Shakespeare 2016, S. 29.

4 Vgl. Bihler 2018, S. 8. Es ist schwierig, eine genaue Zahl der Geflüchteten zu erhalten, da es darüber in der Forschung uneinheitliche Angaben gibt. Waltraud Strickhausen schreibt dazu: »Die Angaben der Literatur über die Gesamtzahl der von Großbritannien aufgenommenen Exilanten divergieren stark und sind aufgrund unterschiedlich definierter Gruppenprofile schwer vergleichbar.« Strickhausen 2008, S. 253. Oftmals wird nach rassistischen oder politischen Fluchtgründen unterschieden und gezählt. Holz schreibt, dass Ende 1937 »a mere 5,500 of the 154,000 persons estimated to have fled Nazi Germany by that time had entered Britain«. Holz 2004, S. 131. Holz bezieht sich auf Hirschfeld 1989, S. 4.

Weder zu Shakespeares Zeiten noch im frühen 20. Jahrhundert existierten die Menschenrechtserklärung der Vereinten Nationen (1948) oder die Genfer Flüchtlingskonvention (1951), die beide auch als Konsequenz aus den Verheerungen und Vertreibungen durch den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg begründet wurden. Die Glaubensflüchtlinge, denen Thomas Morus schützend zur Seite gestanden hatte, wie auch die Emigrant:innen, die nach der Machtübernahme Adolf Hitlers als Verfolgte britischen Boden betraten, waren auf Unterstützung, Empathie und Toleranz der lokalen Bevölkerung angewiesen. Ängste vor Überfremdung, Vorurteile und Sorge um die eigene soziale Stellung konnten zu Abwehr und Widerstand führen, ebenso boten Solidarität sowie immaterielle und materielle Förderung eine Grundlage, damit Geflüchtete in ihrem Exil tatsächlich ankommen konnten.

Die vorliegende Publikation wird sich mit dem Exil deutschsprachiger Künstler:innen in London in den 1930er und 1940er Jahren befassen und eine kunstwissenschaftliche, exilhistorische und urbane Perspektive einnehmen. Dafür sollen verschiedene Kunstgattungen und -praxen befragt, Objekte und Texte untersucht werden, die in den 1930er bis 1950er Jahren entstanden sind. Zudem werden Akteur:innen, Netzwerke, Institutionen, Ereignisse und Medien in den Blick genommen. Ziel ist es, die Produktion, künstlerische Kooperation, Output und Outreach von Kunst unter den Bedingungen einer erzwungenen Emigration im Stadtraum zu diskutieren. Dabei wird leitend sein, welche Möglichkeiten und Herausforderungen die Stadt London, ihre Bewohner:innen und Institutionen für geflüchtete Kunstschaffende in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts boten. Welche Aussichten für ihre künstlerische Arbeit eröffneten sich Emigrant:innen in London, und welchen »Abdruck« hinterließen sie ihrerseits in der Stadt? Welche Interaktionen zwischen den Exilierten, aber auch zwischen lokalen und hinzugezogenen Künstler:innen fanden statt? Mit welchen Ressentiments waren die Neu-Londoner konfrontiert, und was befremdete sie in der Stadt? Und wie lässt sich eine Akkulturation in der Exilstadt messen, die über eine körperliche Anwesenheit, eine sprachliche Anpassung oder die Anglisierung des Namens hinausging?[5]

Selbstverständlich wird die Perspektive auf das Exil zwischen Stadt und Nation oszillieren müssen, denn Einwanderungsgesetze oder Vorgaben zur Arbeitserlaubnis wurden staatlich geregelt. Dabei sollen in dieser Untersuchung nationale Parameter nur dann herangezogen werden, wenn sie not-

5 Auch die Akteur:innen in diesem Buch veränderten mitunter ihre Namen: aus Margarete Leischner wurde Margaret Leischner, aus Kurt Hübschmann wurde Kurt Hutton, aus Hans Felix Sigismund Baumann, der bereits seine Fotografien in Deutschland vor 1933 unter dem Kürzel »Man« publiziert hatte, wurde im englischen Exil Felix H. Man. Bihler führt mehrere Gründe für Namensänderungen an: Einerseits sollte nach einer potenziell drohenden Invasion die Identifizierung als Emigrant:in erschwert werden, andererseits war auch die mit Kriegsausbruch wachsende Xenophobie ursächlich für die Anglisierung; die Emigrierten wollten wohl im Alltag weniger auffallen. Vgl. Bihler 2018, S. 81.

wendig für das Verständnis von Aktivitäten oder Nicht-Aktivitäten der Exilierten sind. Vor allem aber soll die Stadt als Umraum, als Exil- und Identifikationsort, als Matrix des Lebens und Arbeitens umfassend im Blick stehen und damit ein wesentlicher Beitrag zu einer urbanen Exilforschung und einer exilisch ausgerichteten Kunstgeschichte geleistet werden.

Wie bereits erwähnt, lässt sich nicht über das historische Exil arbeiten, ohne die besonderen Kontexte zur Einreisegenehmigung zu berücksichtigen: Gesetzliche Regelungen sahen bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vor, die Einwanderung nach Großbritannien zu kanalisieren: Um 1920 wurden mit dem »Aliens Restriction Act« und dem »Alien Order« gesetzliche Maßgaben für die Beschränkung von Einwanderung nach Großbritannien formuliert. Diese sahen vor, dass vor allem Transitmigration toleriert wurde, die nur einen Zwischenaufenthalt im Land und die Weiterwanderung voraussetzte, oder aber Personen über 60 Jahre Asyl beantragen durften, die über finanzielle Mittel oder über die Garantie eines Förderers verfügten.[6] Forschungen von Tony Kushner thematisieren antisemitische Politiken in Großbritannien der 1930er und 1940er Jahre, und auch faschistische Ideen waren in britischen Parteien durchaus präsent.[7] Dennoch war Großbritannien ein zunehmend wichtiges Ziel für deutschsprachige Emigrant:innen, wobei der Zulauf Geflüchteter aus NS-Deutschland zunächst verhalten war – dies aufgrund strenger Einwanderungsgesetze, die bereits seit 1905 verschärft worden waren und besagten, dass Immigrant:innen keine Sozialfürsorge beanspruchen konnten. Dazu kamen die seit dem Ersten Weltkrieg bestehenden Ressentiments gegen Deutsche.[8] Spätestens ab 1938 verschärften sich die Verfolgungsmaßnahmen gegenüber Juden in Deutschland radikal; der bürokratischen Definition, der Enteignung und »Konzentration« folgte der Plan zur Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden.[9] Dies zeigt sich auch an der rasant angestiegenen Zahl deutscher und österreichischer Emigrierter. Im Herbst 1939 waren 62.000 Deutsche und 12.000 Österreicher:innen in Großbritannien polizeilich registriert.[10]

Unter den nach London Emigrierten waren viele Personen, die sich in Kunst, Design, Architektur und Fotografie betätigten. Auch die mit ihnen einreisenden Ökonomien und Infrastrukturen – Ladengeschäfte, Restaurants – sowie die Gründungen von Kulturinstitutionen – Freier Deutscher Kultur-

6 Vgl. Saletta 2016, S. 91.

7 Vgl. Kushner 1989; Dietz 2006. Antijüdische Haltungen und Xenophobie gingen in Arbeiter- und Mittelklasse mit Ängsten vor einem sozialen Abstieg einher. Vgl. Griffiths 1998, S. 16; Münzner 2015, S. 227–230.

8 Vgl. Pross 2000, S. 9–10.

9 Vgl. Hilberg 1982, S. 41. Siehe auch Saul Friedländers Studie *Das Dritte Reich und die Juden* (2008), die eine andere Abfolge wählt, aber auch die Radikalisierung und Enthemmung im politischen Umgang mit den deutschen Jüdinnen und Juden beschreibt: »Einkreisung« (ab 1933), »Terror« (ab 1939), »Massenmord« (ab 1941) und »Shoah« (ab 1942).

10 Vgl. Pross 2000, S. 11.

bund (auch Free German League of Culture) oder PEN-Club[11] – sind Teil und Folge dieser künstlerischen Emigration. Die Vorliebe für Vereine und andere Formen der Selbstorganisation hing auch mit der Herkunft der Emigrant:innen zusammen; so existierte in Deutschland vor 1933 ein boomendes Vereinswesen – diesen Willen zur Selbstorganisation brachten die Geflüchteten jeweils mit.[12] Aber auch Hilfsorganisationen wie das im März 1939 etablierte Austrian Centre (124 Westbourne Terrace, s. Karte S. 8, Nr. 3) oder The Association of Jewish Refugees (AJR), die 1941 von aus Internierungslagern entlassenen deutschen jüdischen Geflüchteten gegründet wurde, nahmen ihre Arbeit in der britischen Hauptstadt auf.[13] Die AJR war zunächst in der unter deutschsprachigen Emigrant:innen beliebten Finchley Road ansässig und zog 1943 nach Fairfax Mansions (s. Karte S. 8, Nr. 1) um. Zu diesem Zeitpunkt war die AJR bereits eine Dachorganisation für zahlreiche andere Flüchtlingsorganisationen wie den Council of Jews from Germany oder die AJR Employment Agency.[14] Aufgrund strenger Visabestimmungen konnten viele Emigrant:innen zunächst keine Arbeit aufnehmen und waren auf finanzielle Unterstützung angewiesen, die sie in Woburn House in Bloomsbury (Upper Woburn Place, s. Karte S. 8, Nr. 2) beantragten, wo zwischen 1933 und 1938 das German Jewish Aid Committee residierte. Dies war die erste Anlaufstelle für die meisten jüdischen Geflüchteten aus Deutschland. In Woburn House wurde Hilfestellung bei der Beantragung von Visa gegeben, aber auch bei der Suche nach Unterkünften unterstützt, Englischunterricht angeboten oder mit dem »Free Meal Service« grundlegende Bedürfnisse gestillt.[15] Die Gegend zwischen Euston Road und High Holborn bot zudem Boarding Houses und günstige Hotels und zog damit als eine Art »Arrival City« innerhalb Londons ankommende Geflüchtete an.[16]

11 Die PEN Group of German Writers in England war eine Abteilung des International PEN und hielt enge Verbindungen zum English PEN Club. Vgl. Bihler 2018, S. 126.

12 Ebd.

13 Zum Austrian Centre und seinen Aktivitäten siehe Waldhör 2018; The Association of Jewish Refugees ist eine noch immer aktive Organisation, die auf ihren Seiten über ihre Gründungsgeschichte informiert. Siehe https://ajr.org.uk/about/ [Abruf: 26. 12. 2023].

14 Vgl. Grenville 2008, S. 99.

15 Vgl. Bihler 2018, S. 118. 1938 benannte sich das German Jewish Aid Committee um in Jewish Refugee Committee und zog ins Bloomsbury House an der Bloomsbury Street in Central London. Woburn House und später Bloomsbury House waren angesichts der zahlreichen Hilfesuchenden meist überfüllt, es gab lange Warteschlangen. Vgl. ebd., S. 119. Vera K. Fast schreibt in ihrem Buch *Children's Exodus. A History of the Kindertransport* von 600 bis 1.000 Besucher:innen täglich; 1939 hätten bis zu 20.000 Briefe wöchentlich die Organisation erreicht (Fast 2011, S. 87–88). Woburn House und die Arbeit jüdischer Hilfsorganisationen sind Thema des Dokumentarfilms *The Refugee – Today and Tomorrow*, Producer: March of Time, Inc., Camera Operator: J. S. Hodgson, 1938, United States Holocaust Memorial Museum, courtesy of National Archives & Records Administration.

16 Im selben Viertel waren auch Kultur- und Bildungsinstitutionen wie das British Museum und das University College London gelegen. Vgl. Santini 2019, S. 5 und 70.

Besonders schwierig wurde es für jüdische Exilierte nach Beginn des Zweiten Weltkrieges, da sie fürchten mussten, als »enemy aliens«, also potenzielle staatsfeindliche Personen, interniert zu werden.[17] Für die Internierung war nicht die Kategorie jüdischer Geflüchteter von Interesse, sondern es galt einzig die nationale Zugehörigkeit zum Kriegsgegner Deutschland. Während kurz nach Kriegsausbruch die Internierung zunächst auf der Grundlage kategorialer Einteilungen erfolgte, verschärften sich im Zuge des Kriegsfortschritts und mit der Besetzung Dänemarks, Norwegens und der Niederlande die Internierungsmaßnahmen deutlich.[18] In den Jahren 1940 und 1941 wurden 20.000 deutschsprachige Jüdinnen und Juden interniert, wobei etwa ein Viertel aus London kam.[19] Emigrierte wurden nicht nur in ihren Wohnungen abgeholt, sondern es erfolgten auch Verhaftungen in der Öffentlichkeit, etwa in der Hampstead Public Library.[20] Insofern bot weder der häusliche noch der öffentliche Raum eine Schutzzone.

Internierung bedeutete die Verbringung in englische Lager, wobei eine Vielzahl Emigrierter auf der Isle of Man festgehalten wurde, die aufgrund ihrer geografischen Lage zwischen Irland und Großbritannien als jenseits der Konfliktlinien gelegen galt.[21] Interniert wurde aber auch in weit entfernten Lagern im Commonwealth, wie in Kanada oder Australien.[22] Die Haftbedingungen etwa im Onchan Internment Camp auf der Isle of Man waren im Vergleich zu deutschen Konzentrationslagern erträglich, den Inhaftierten wurde solide Unterkunft und Verpflegung geboten, und sie konnten dort sogar eigenständig ein Kulturleben aufbauen.[23] Dennoch bedeutete die Internierung nicht unweigerlich Kontinuität und Schulterschluss: John Heartfield durchlief 1940 gleich drei verschiedene Internierungslager und wurde schließlich aufgrund seiner angeschlagenen Gesundheit entlassen, lebte aber fortan mit der Bedrohung einer erneuten Internierung.[24]

Die drohende Internierung in Lagern war für Emigrierte eine zusätzliche Belastung, was sich in zwei Gedichten des Schriftstellers Max Herrmann-Neiße äußert, der seit 1933 und bis zu seinem Tod 1941 im Londoner Exil lebte: »Wie lange noch? (Internierung)« thematisiert das bange Warten und die unerträgliche Situation, noch im Exil mit jenen gleichgesetzt zu werden, vor denen er floh: »Als hätte ich mich frevelhaft vergangen, / bin, ohne

17 Seit Dezember 1939 standen Deutsche in Großbritannien potenziell unter Generalverdacht, Feinde zu sein, und wurden zu »enemy aliens« erklärt. Vgl. Frowein 1986, S. 39.

18 Zunächst erfolgte die Unterteilung in Kategorie A (Inhaftierung), B (Restriktionen, aber keine Internierung), C (keine Restriktion). Vgl. u. a. Münzner 2015, S. 231; Bihler 2018, S. 30.

19 Vgl. Laqueur 2001, S. 194.

20 Vgl. Grenville 2007.

21 Vgl. Münzner 2015, S. 232.

22 Vgl. Saletta 2016, S. 91.

23 Der im Onchan Internment Camp internierte Schriftsteller und Aktivist Kurt Hiller lobte die Bedingungen ausdrücklich als »[t]adellose Behandlung«. Müzner 2015, S. 232.

24 Vgl. Brinson/Dove 2010, S. 34; Schultz 2020, S. 197.

Schuld, ich peinlich im Verdacht, / vielleicht im nächsten Augenblick gefangen / und um den Schein an Freiheit noch gebracht, / der Freiheit, derentwegen ich entsagte / und mich der heimatlichen Hut entschlug, / die Flucht in das mir Unbekannte wagte, / der Fremde Unzulänglichkeit ertrug, / um hier nun, in der Freiheit Mutterlande, / in dem ich mich in Freundesland gemeint, / zu meiner und der ganzen Menschheit Schande / mißtrauisch gleichgesetzt zu sein dem Feind.«[25] Das Gedicht »Aufschub« wiederum ist an einem Tag geschrieben, als der Dichter von zwei Polizisten zum Abtransport in ein Internierungslager abgeholt werden sollte, im letzten Moment aber der Internierung durch Intervention seines Mäzens Alphonse Sondheimer und seines Hausarztes entging.[26]

Zeitgleich zu den Internierungen war London zwischen September 1940 und Mai 1941 Ziel von Bombenangriffen durch deutsche Flieger. Dies führte zu massiven Zerstörungen im Londoner Stadtgebiet, Zehntausende, auch Geflüchtete, starben oder verloren ihre Bleibe. Dieser Luftkrieg beförderte die Ängste vor deutscher Okkupation, zumal einige der Emigrierten – John Heartfield, Kurt Hiller, Wilhelm Necker – bereits aus dem Zwischenexil Prag geflohen waren.[27] Potenziert wurden diese Ängste vermutlich noch durch Pamphlete des britischen Informationsministeriums und Kriegsministeriums wie »If the Invador Comes: What to Do and How to Do it« (1940) oder »Personal Protection Against Gas« (1938).[28]

So existenziell die Sorgen der Emigrierten bei Kriegsausbruch waren, boten ihnen jene Jahre doch auch Möglichkeiten, sich in ihrem und für ihr Exilland zu engagieren. Im Bulletin des Freien Deutschen Kulturbundes wurde das Engagement des Geflüchteten als »War Effort« hervorgehoben: »Wir freuen uns, dass eine grosse Anzahl deutscher Fluechtlinge in England bereits eingereiht sind in die gemeinsame Kampffront in den Fabriken, in der zivilen Landesverteidigung etc. arbeiten.«[29] Emigrierte Künstler:innen wie Hans Schleger (Zéró) entwarfen Poster für London Underground, die während des »Blitz« zu Schutzmaßnahmen aufriefen. Fotograf:innen wie Helmut Gernsheim beteiligten sich an einer umfassenden fotografischen Kampagne zur Aufnahme bedrohter Baudenkmäler, damit im Falle einer

25 Herrmann-Neisse 1946, S. 109.

26 *Aufschub* ist publiziert in Herrmann-Neisse 1946, S. 110. Zur drohenden Internierung siehe den Kommentar von Klaus Völker in: Herrmann-Neiße 1986, S. 757.

27 Auch junge Exilant:innen hatten Sorge, Opfer einer Okkupation durch deutsche Truppen zu werden. Die Designerin Barbara Cartlidge beschreibt in ihren Erinnerungen, dass sie 1939 als gerade aus Deutschland emigrierte Jugendliche überzeugt war, die britische Insel würde von der nationalsozialistischen Armee überrannt werden. Schließlich hatte sie ihre Kindheit und Jugend in NS-Deutschland verbracht und kannte die Gewaltbereitschaft der Nationalsozialisten. Vgl. Barbara Cartlidge, zit. in: Chadour-Sampson 2016, S. 32.

28 Vgl. Bihler 2018, S. 32.

29 Anonym 1942a, S. 14.

Zerstörung Rekonstruktionen durchgeführt werden konnten.[30] Für Samson Schames waren die Zerstörungen im Londoner Stadtbild Ausgangspunkt für eine Serie von Farbskizzen, in denen er 1941 Kriegsruinen festhielt: Die rasch und mit breitem Pinsel auf Pappe aufgetragenen zerstörten Gebäude stehen zwischen Trümmern und scheinen ihrem Ende entgegenzutaumeln. Als Fire Guard in der Civil Defense engagierte sich Schames in der Nachbarschaftshilfe und für allgemeine Sicherheitsmaßnahmen. Vielleicht war er durch diese Tätigkeit besonders nahe an den Versehrungen des Krieges. Der Künstler verwendete Fundstücke aus dem Bauschutt, Scherben, Nägel, Metall- und Schrottstücke, verbaute also durch »Verwundungen« der Stadt freigelassene Materialien (*Time Immortal*).[31] Neben Schames setzten sich auch andere Exilkünstler wie Eugen Hoffmann (*Shelter Scene*) oder Fred Uhlman (*Air Raid*) mit den Bombenangriffen auf London und den Schutzmaßnahmen für die Bevölkerung auseinander.[32] Die genannten Beispiele zeigen aufschlussreich, wie sehr das Wirken von emigrierten Grafiker:innen, Fotograf:innen und Maler:innen an den Stadtraum zurückgebunden werden kann. Es wurde in und für die Stadt gearbeitet. Der Stadtraum war wie bei Samson Schames unmittelbarer Ort der Auseinandersetzung und sogar materiell in den Arbeiten präsent.

Für die deutschsprachige Emigration waren die Viertel im Nordwesten Londons beliebte Ankunftsorte. Sie ließen sich in Hampstead, Swiss Cottage oder Belsize Park nieder, lebten möbliert zur Untermiete, wobei viele ihre ersten Tage in einem der Boarding Houses oder Refugee Hostels verbrachten. In oftmals fußläufiger Entfernung befanden sich Geschäfte, Flüchtlingsorganisationen oder Kulturzentren, die für die deutschsprachige emigrierte Community von Bedeutung waren.[33] Anhand von Anzeigen im Nachrichtenbrief des Freien Deutschen Kulturbundes lassen sich diese Punkte in der geografischen Matrix der Stadt identifizieren und damit ein städtisches Emigrationsnetzwerk an Personen, Institutionen, Geschäften und Unterkünften sichtbar machen.[34]

30 Siehe zu beiden Kapitel 3 und 11 in diesem Buch.

31 Vgl. Frowein 1989, S. 36–44.

32 Schames, Hoffmann und Uhlman zeigten ihre Kriegsbilder u. a. in der 1944 vom Freien Deutschen Kulturbund ausgerichteten Ausstellung *Exhibition of Drawings, Paintings & Sculptures*. Vgl. Vinzent 2006, S. 112.

33 Siehe dazu die Ausführungen und die Karte in der Publikation von Bihler 2018, S. 23 und 28. Bihler verweist auch darauf, dass sich die deutsch-jüdische Emigration der 1930er und 1940er Jahre in ihrem Standort erheblich von der jüdischen Emigration der Jahrhundertwende unterschied; die aus Osteuropa oder Russland nach London emigrierten Jüdinnen und Juden ließen sich häufig im East End nieder. Vgl. Bihler 2018, S. 23.

34 Bihler verweist auf die Bedeutung des Nachrichtenbriefes für die deutschsprachigen jüdischen Emigrant:innen in London (Bihler 2018, S. 23), problematisiert aber nicht, dass es sich beim Freien Deutschen Kulturbund um eine Organisation handelt, die eher von und für politisch Verfolgte gegründet wurde und sich für eine Präsenz deutscher Kultur in London einsetzte. Das heißt selbstverständlich nicht, dass keine jüdischen

Die explizit stadtorientierte Perspektive dieses Buches unterscheidet sich von vorangegangen Untersuchungen zum künstlerischen Exil in Großbritannien, das spätestens seit den 1980er Jahren immer wieder und zuletzt umfassender bearbeitet worden ist. Den Auftakt für eine vermehrte Aufmerksamkeit – und auch Impulsgeber für das vorliegende Buch – bot der Ausstellungskatalog *Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945* (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986), der von der Bildhauerei über Architektur bis zur Fotografie das Wirken von Exilant:innen würdigte. Im Katalog kamen noch Zeitzeug:innen zu Wort oder wurden zumindest für die Beiträge befragt. Eine lexikalische Übersicht versammelte Namen und biografische Details. Seither haben sich Institutionen wie das Research Centre for German & Austrian Exile Studies oder Ben Uri Gallery & Museum in Tagungen, Ausstellungen und Publikationen mit dem künstlerischen Exil in Großbritannien befasst. Besonders zu erwähnen sind überdies die Forschungen von Shulamith Behr, Charmian Brinson, Rachel Dickson, Richard Dove, Anthony Grenville, Andrea Hammel, Sarah MacDougall, Marian Malet, Anna Nyburg, Jutta Vinzent, Julia Winckler und einigen mehr.[35] Ihre Monografien, Kataloge und Aufsätze lieferten für die vorliegende Publikation wichtige Impulse. Das *Insiders/Outsiders*-Festival, das von Monica Bohm-Duchen initiiert wurde, die Begleitpublikation, Ausstellungen, Lesungen, Vorträge und Tagungen haben einen wichtigen Beitrag zur Sichtbarkeit des Themas Emigration nach Großbritannien geleistet.[36] *Insiders/Outsiders* bot in seiner vielstimmigen Konzeption, in denen nicht nur Forscher:innen, sondern auch Nachgeborene der Exilant:innen zu Wort kamen, Einführungen in das Spektrum der möglichen Forschungsfelder.

Allerdings ist bislang nur selten der Schwerpunkt auf London als urbanes Zentrum der künstlerischen Emigration gelegt worden.[37] Für das vorliegende Buch wurden neuere Erkenntnisse der postmigrantischen Forschung und der soziologischen und kulturwissenschaftlichen Stadtforschung für dieses historische Thema adaptiert. So entstand das Buch innerhalb eines Dreiecks von Exil- und (Post-)Migrationsforschung, Moderne- und Stadtforschung. Ausgangspunkt war die Beobachtung, dass die unmittelbare Nachbarschaft, das Stadtviertel und die Stadt Emigrierten intensivere Identifikationsangebote geben können, als es das Zielland zunächst vermag. Dazu liefern die zeit-

Emigrant:innen Mitglied der League waren. Insgesamt soll dieser Hinweis nur verdeutlichen, dass die Begrenzung auf eine Gruppe von Emigrierten die Perspektive auf Emigrationsgeschichte verändert, etwa Intersektionen zwischen den Emigrationsgründen und dem Selbstverständnis der Personen verunklären kann.

35 Siehe u. a. Behr 1998; Dove 2004; Behr/Malet 2005; Vinzent 2006; Grenville/Hammel 2008; Dickson/MacDougall 2009; Brinson/Dove 2010; Nyburg 2019c; Dickson/MacDougall 2020; Vinzent 2020; Winckler, J. 2021.

36 Bohm-Duchen 2019a; https://insidersoutsidersfestival.org [Abruf: 26. 12. 2023].

37 Eine Ausnahme bietet die Untersuchung von Bihler 2018, die sich vergleichend mit London und New York als Exilstädten befasst.

genössische postmigrantische Forschung und stadtsoziologische Ansätze wertvolle Erkenntnisse. Der Soziologe Erol Yildiz untersuchte beispielsweise für die Gegenwart die Transformation der Kölner Keupstraße von einem industriell geprägten Straßenzug im Arbeiterviertel hin zu einem migrantisch geprägten Ort. Der Einzug türkischer Einwander:innen in leerstehende Wohnungen führte zur Ansiedlung türkischer Geschäfte und Lokale.[38] In der Transformation der Keupstraße zeigen sich die Folgen der Migration deutlich und führen im Umkehrschluss zu der Feststellung, dass Migration nicht nur Großstädte verändert, sondern sie wesentlich konstituiert. War die Binnenmigration vom Land in die Stadt die zentrale Voraussetzung für das Entstehen urbaner Zentren des 19. Jahrhunderts, so veränderte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Arbeitsmigration besonders intensiv das Gesicht vieler europäischer Metropolen: »Über Jahrhunderte wurden die Städte Europas von unterschiedlichen Migrationswellen geprägt. Insofern war die Arbeitsmigration nach dem Zweiten Weltkrieg nur eine neue Phase, in der viele Großstädte nachhaltig verändert wurden.«[39]

Auf die besondere Anziehungskraft der Großstadt als Ankunfts- und Bleibeorte für Einwanderer:innen verweist auch Doug Saunders in seinem Buch *Arrival City*.[40] Die sich dort zusammenfindenden Migrant:innen schließen sich bisweilen in eigenen Netzwerken zusammen; Zusammengehörigkeit basiert auf einer gemeinsamen Herkunft und Geschichte, den geteilten Erfahrungen der Aus- und Einwanderung. Diese in der Soziologie als »Diasporagemeinschaft«[41] bezeichneten Communities können die städtischen Orte, an denen sie leben und arbeiten, prägen. Für die Untersuchung des Zusammenspiels von Stadt und Migration plädiert der Soziologe Helmuth Berking dafür, »den Diskurs über die Stadt aus seinen nationalstaatlich überdeterminierten Zuschreibungen zu befreien und ein ›anderes‹ Verständnis von ›Stadt‹ migrationstheoretisch zu erproben. […] Städte sind keine Nationalstaaten im Kleinformat. Im Gegenteil: Unter raumtheoretischen Gesichtspunkten sind Territorium und Großstadt komplementäre raumstrukturelle Organisationsformen. Das Territorium als räumliches Strukturprinzip setzt auf Ausschluss, die Großstadt auf Einschluss. Das eine braucht die Grenze und erhöht auf diese Weise die Homogenität im Inneren, das andere verneint die Grenze und erhöht die Dichte und die Heterogenität«.[42]

Städte sind bedeutsam für die Selbstwahrnehmung und Identifikation von Einwander:innen, da sie sich von jeher durch Zuwanderung konstituieren. »Stadtgeschichten sind Migrationsgeschichten«, schreibt der Soziologe Erol

38 Yildiz 2013a, S. 262–265.
39 Yildiz/Mattausch 2009, S. 12.
40 Saunders 2011.
41 Eckardt 2004, S. 102.
42 Berking 2010, S. 24.

Yildiz und verdichtet das Gesagte in der These »Stadt ist Migration«, da Großstädte durch Binnen- und grenzübergreifende Migrationsbewegungen erst entstanden seien.[43] Somit ist es kaum möglich, von einer autochthonen Stadtbevölkerung zu sprechen. Wichtig für die urbane Perspektive auf Migrationsbewegungen ist, sich von »nationale[n] Hegemoniediskursen«[44] zu verabschieden und damit Kategorien wie eine (gelungene) sprachliche oder kulturelle Integration per se auszuschließen. Stattdessen bildet der städtische Raum das Untersuchungsfeld, in dem die Zugewanderten (inter-)agieren, in dem Werke und Theorien entstehen und Institutionen zu Kontaktzonen des Austauschs werden.

Für diese künstlerische »Ankunft« geben Städte gute Voraussetzungen, da sie Orte sind, »die Diversität und Heterogenität begünstigen, Differenz zulassen und einer stetigen Transformation unterworfen sind«.[45] In Städten entstehen Freiräume für Zugewanderte, die sich ohne Dokument der Zugehörigkeit – wie im nationalen Kontext der Pass – nach relativ kurzer Zeit als Berliner, Kopenhagener oder eben als Londoner identifizieren können. Dies gilt nicht nur für zeitgenössische Migrationsbewegungen, sondern auch für historische. So werden sich die Emigrant:innen in der Zeit des Nationalsozialismus vermutlich erst nach Naturalisierung oder längerer Aufenthaltsdauer als Briten bezeichnet haben, eine Identifikation mit London oder, noch enger gefasst, Hampstead dürfte sich weitaus früher eingestellt haben.

Zudem, und darauf verweist Lori Gemeiner Bihler in ihrer vergleichenden Studie zum Exil in London und New York, lebten die Ankommenden häufig zuvor in Großstädten wie Berlin, Frankfurt, Köln oder Hamburg und wählten deshalb erneut eine Stadt als Zielort ihrer Flucht.[46] London als westliche Metropole galt den Geflüchteten vermutlich weniger fremd als Ziele wie Istanbul oder Shanghai, auch dürften einige bereits zuvor in dieser Stadt zu Besuch gewesen sein oder zumindest über englische Sprachkenntnisse verfügt haben.[47]

Das heißt nicht, dass es die Emigrant:innen in London einfach hatten oder die künstlerische Akklimatisierung ohne Probleme verlief. Vielmehr lässt sich für viele der emigrierten Künstler:innen behaupten, dass sie mit Schwierigkeiten konfrontiert waren, ihre Profession im Londoner Exil weiterzuführen. Für sie galten national bestimmte Arbeitserlaubnisse,[48] und auch

43 Yildiz 2013b, S. 9 und 45.
44 Ebd., S. 56.
45 Pilch Ortega 2015, S. 147.
46 Vgl. Bihler 2018, S. 11.
47 Ebd.
48 Eine Arbeitserlaubnis war eine grundlegende Voraussetzung, einer geregelten künstlerischen Arbeit nachgehen zu können. John Heartfield erhielt seine Arbeitserlaubnis erst im Juli 1943 und damit fast fünf Jahre, nachdem er aus Prag nach London geflohen war. Voraussetzung war der Nachweis einer festen Anstellung im Verlag Lindsay Drummond Ltd. Vgl. Schultz 2020, S. 197.

Stadtmenschen waren nicht per se offen für die eingewanderten Kunstproduktionen. Dennoch bot London gewisse Voraussetzungen für ihre Kunst – institutionelle Strukturen, Netzwerke lokaler Kunstschaffender, Sammler:innen, Kritiker:innen und Museumsleute, die ihnen potenziell mit Interesse begegnen konnten, und unterstützende Netzwerke wie etwa den Freien Deutschen Kulturbund. Bisweilen waren es aber auch Privaträume, in denen sich Möglichkeiten auftaten: Informelle, oft private Orte waren bedeutend für den Austausch und die Vernetzung der Emigrant:innen. In ihrem ersten Nachrichtenbrief rief die Artists' Section des Freien Deutschen Kulturbundes dazu auf, das eigene Künstleratelier für Besichtigungen zu öffnen, für Vorträge zur Verfügung zu stellen oder sogar selbst eine Artist Lecture zu halten.[49] John Heartfields Vorträge »Wie ich den Dadaismus erlebte« (1939) und »Was uns Bauern-Bruegel zu sagen hat« (1941) sind eine Antwort und Ergebnis dieses Aufrufs.[50] Diese aktive Teilnahme der Künstler:innen am Bildungsprogramm des Freien Deutschen Kulturbundes zeigt deutlich, dass ein Wille zur Gestaltung der Kulturarbeit vorhanden war. Zwar waren viele Kunstschaffende, die nach London kamen, nicht in Vereinigungen wie der Artists' International Association oder dem Kulturbund organisiert, sondern bemühten sich aus unterschiedlichen Gründen als einzelne Akteur:innen um Fortführung ihrer künstlerischen Arbeit. Für einen Teil der emigrierten Künstler:innen wiederum hatte die Zusammenarbeit mit englischen Kulturschaffenden Priorität, zu denen sie durch Ausstellungen oder gemeinsame Projekte die Zusammenarbeit suchten. Somit lässt sich feststellen, dass nie von »den« Emigrierten gesprochen werden kann. Vielmehr ist es wichtig, die Heterogenität und Diversität der nach London gekommenen Kunstproduzent:innen zu berücksichtigen. Dies meint die durch Alter, Geschlecht, Sexualität, Religion oder andere Kriterien geprägten Verhaltensweisen in der Emigration.

Ankommende Kunstschaffende mussten sich in einer besonderen Situation bewähren, trafen auf Strukturen, die ihnen zunächst fremd waren und eine britische Kunstgeschichte, über die sie – wie der Maler Fred Uhlman in seinen Erinnerungen schreibt – zunächst wenig Wissen und viele Vorurteile hatten.[51] Ebenso waren die Exilierten mit Abwehrreaktionen konfrontiert und hatten mit Kritik und negativen Urteilen zu ihrer Produktion oder ihrer

49 Hamann/Uhlman 1939, S. 5.

50 Vgl. Müller-Härlin 2010, S. 54. Der Lichtbildvortrag Heartfields am 26. April 1941 wird angekündigt in: Freie Deutsche Kultur, April 1941, H. 4, S. 6.

51 Fred Uhlman kam am 3. September 1936 über Paris nach London und schreibt: »Ich hatte niemals wirklich einen Gainsborough, einen Turner oder einen Reynolds betrachtet, und in Paris war man sich einig, daß man, wenn man sich amüsieren wollte, die Bilder der Präraffaeliten anschauen sollte. […], und ich stimmte mit fast allen Leuten in Paris darin überein, daß England nicht einen einzigen großen Künstler seit Constable und Turnère [sic!] hervorgebracht hätte.« Uhlman 1998, S. 245. An anderer Stelle heißt es in seinen Erinnerungen (S. 246): »Es ist erstaunlich, wie wenig man außerhalb Englands über England weiß und vor allem in Deutschland.«

Herkunft zu tun.[52] Aus Sicht dieses Buches sind die Strategien von Interesse, mit denen dieser Skepsis oder Feindlichkeit begegnet wurde, auch wenn diese letztlich keinen Erfolg zeitigten und zu herben Erfahrungen im Exil oder sogar zur Aufgabe der künstlerischen Tätigkeit führten. Gerd Baumann nennt die historische Haltung von Städten gegenüber ihren (fremden) Stadtbewohnern dialektisch, indem die »lebende Stadt anlockt und zugleich immer ausschließt«.[53] Doch gerade in diesen andauernden Bewegungen zwischen In- und Exklusion öffneten sich Räume der Möglichkeiten: Die Spezialisierung auf gewisse Genres, die entweder besonders gefragt waren – etwa Tierfotografie –, oder auf Techniken, die sich noch nicht etabliert hatten – zu nennen ist zum Beispiel die Farbfotografie –, konnten wesentlich für die berufliche Ankunft sein. Beispielhaft ist das Schaffen von Hans Casparius, der vor der Emigration als Still-Fotograf beim Film und als Dokumentarfilmer tätig war. Nach seiner Ankunft in London 1938 bildete sich Casparius gemeinsam mit seiner Frau Monika Casparius – auch über einen Aufenthalt in Wien – in Farbfotografie fort. Ab Mitte der 1940er Jahre bis 1949 waren beide dann für das Magazin *Good Housekeeping* tätig und fotografierten Speisen für die Rezeptseite. Dafür wurden die fertig gekochten Gerichte mit einer öligen glänzenden Flüssigkeit bestrichen »which made a good glossy picture«.[54] Damit war eine idealisierte Visualisierung möglich. Gerade in der Food Photography konnte Farbe besonders anregend auf die Konsument:innen wirken, die sich das Ergebnis der Zubereitung auf diese Weise besser vorstellen konnten.

Die Etablierung eines Studios für Farbfotografie war eine Reaktion auf einen lokalen Bedarf, weitere Fotograf:innen, Maler:innen oder Architekt:innen reagierten auf andere Bedürfnisse ihrer Kundschaft. So soll diskutiert werden, ob, wie und auf welche Weise Akteur:innen und ihre Kunst mit der Stadt London und ihrer Bewohnerschaft interagierten. Damit wird zugleich eine postmigrantische Perspektive als Grundlage genommen, um Emigration aus der Perspektive der Akteur:innen selbst zu erzählen, und zwar vor allem in und durch ihre Werke und Produktionen. So fordert die zeitgenössische postmigrantische Forschung zu musealen Repräsentationen von Migration, die Betreffenden selbst »als eine zentrale Kraft gesellschaftlicher Veränderungen und Gestaltungen sichtbar zu machen«,[55] indem die Geschichte der

52 Dies überliefert sich etwa in einer Kritik in *The New Statesman and Nation* zu expressionistischen Künstler:innen: »These German painters in their passionate pursuit of expressiveness at any cost, use the utmost violence of colour and design.« Mortimer 1938, S. 112. Siehe auch Kapitel 17 in diesem Buch.

53 Baumann 2009, S. 8. Baumann setzt die Notwendigkeit des Zuzugs von neuen Bewohner:innen in ein Spannungsverhältnis zur Verriegelung von Stadttoren zum Schutz des Besitzstandes.

54 Casparius 1986, S. 95–96.

55 Gogos 2007, S. 213. Siehe auch die Ausstellungskataloge *Projekt Migration* (Kat. Köln 2005) und *Crossing Munich* (Kat. München 2009).

Migration von den Akteur:innen als »Geschichtsbildner« selbst erzählt wird. Aus kunstwissenschaftlicher Perspektive kann diese Erzählung vor allem auf einer visuellen Ebene zu erfassen sein.

Grundlegend ist aber auch ein rhizomatisches und transkulturelles Verständnis von Kunst, das etablierte Prämissen der Kunstgeschichtsschreibung zur Moderne[56] revidiert. Einerseits wird mit London auf eine Stadt fokussiert, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts abseits der künstlerischen Zentren der Avantgarde – Paris, Wien, Berlin – verortet war.[57] Zudem lassen sich die heterogenen Positionen, die in London kumulierten, keiner Ordnung der Ismen zurechnen – Impressionismus, Fauvismus, Expressionismus, Futurismus, Surrealismus –, die lange Zeit den Diskurs über die moderne Kunst im Wesentlichen bestimmten.[58] Die Emigrationsbewegungen vom europäischen Kontinent nach London brachten unterschiedlichste künstlerische Konzepte, Theorien und Ausdrucksweisen an einem Ort zusammen.

Seit den 1980er Jahren stellen vor allem feministisch, postkolonial oder global ausgerichtete Forschungen teleologische Konzepte und Kanonisierungen auf den Prüfstein.[59] Besonders kritisiert wird die Dominanz einer genuin westlichen Moderne, die andere globale und zeitgleiche multiple Kunstproduktionen ausschließt.[60] Ruth E. Iskin schlägt den Begriff »pluriversal canon« vor, um eine alternative Kunstgeschichte von »plurality, heterogeneity, postcolonialism and globalization« zu bezeichnen.[61] In den vergangenen Jahren wurden multiple Modernen und globale künstlerische Produktionen in Ausstellungs- und Forschungsprojekten vermehrt in den Blick genommen.[62] Dennoch werden transnationale Verbindungen durch

56 »Modern« oder »Moderne« ist hier nicht als Begriff einer Epoche von 1800 bis in die 1950er Jahre gemeint, sondern bezeichnen die Kunst der Moderne im Zeitraum von den 1910er bis zu den 1950er Jahren. In diesen Jahrzehnten forderten Künstler:innen und Architekt:innen in radikaler Weise tradierte künstlerische Normen und Kategorien heraus; experimentelle Ästhetiken, politische und soziale Strategien führten zu neuen Konzepten und Arbeiten.

57 Bis ins 21. Jahrhundert stellen Übersichtswerke zur Kunst der Moderne Strömungen, Gruppen und (meist männliche) Akteure mit einem Schwerpunkt auf Deutschland und Frankreich ins Zentrum. Siehe etwa Haftmann 2000. Dieselben Namen – Picasso, Kandinsky, Klee – und Ismen – Futurismus, Dadaismus und Surrealismus – finden sich in Read 2001.

58 Etabliert wurde das System der einander ablösenden Strömungen mit einer teleologischen Entwicklung von der Figuration zur Abstraktion vor allem in: Barr 1936, Cover.

59 Vgl. u. a. Piotrowski 2008; Juneja 2012; Pollock 2013; Kaufmann/Dossin/Joyeux-Prunel 2015.

60 Siehe etwa Watanabe 2013, S. 1505–1506.

61 Iskin 2017, S. 23.

62 Siehe u. a. die Ausstellungen *Modernités plurielles de 1905 à 1970* im Centre Georges Pompidou in Paris (2014) und *Gruppendynamik. Kollektive der Moderne* in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München (2021) sowie das SNF-Sinergia-Projekt »Other

mobile Akteur:innen der künstlerischen Moderne noch immer im Verhältnis seltener systematisch adressiert. Auffällig ist zudem, dass Perspektiven auf den Konnex von Kunstgeschichte und Migration sowie deren Rückwirkung auf eine Historiografie und ihre Methoden bislang weniger zu finden sind.[63] Die vorliegende Publikation leistet nun einen Beitrag zu einem veränderten Verständnis einer dezentrierten, modernen Kunst »auf dem Weg«, die durch Emigrationsbewegungen geprägt ist.

Neue Ansätze in der Geschichtswissenschaft betonen Unterbrechungen, Umwege und Absenzen als Merkmale einer dis:konnektiven Globalgeschichte, die lange Zeit vor allem als Historie der Verflechtungen und Interrelationen wahrgenommen wurde. Das Konzept der Dis:konnektivität geht hingegen davon aus, dass den Verbindungen stets auch Nicht-Verbindungen inhärent und dass Konnektivität und Diskonnektivität eng miteinander verschränkt sind.[64] Dies zeigt sich in der Exilgeschichte etwa daran, dass emigrierte Künstler:innen zu anderen Kunstschaffenden oder Kunsthändler:innen in ihren Herkunftsorten weniger Kontakt hatten, während ihre Exilnetzwerke oftmals stärker wurden und sie neue berufliche Verbindungen an ihren neuen Wohnorten knüpfen mussten. Zugleich ist Exilgeschichte oder eine Kunstgeschichte des Exils oft eine Historie des Verlusts von Wissen, Objekten und Archivalien, da auf den Wegen der Emigration Werke und Egodokumente zurückgelassen oder zerstört wurden oder verloren gingen. Dies gilt auch für die Akteur:innen, um die es in diesem Buch gehen wird.

London Exile geht hervor aus einem mehrjährigen Forschungsprojekt, das sich sechs globalen Metropolen als Zufluchtsorten für moderne Künstler:innen widmete. Das durch einen ERC Consolidator Grant geförderte Projekt »Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)«[65] verfolgte das Ziel, an einer Umschreibung der Geschichte der Kunst der Moderne mitzuwirken und die Bedeutung globaler Verbin-

Modernities: Patrimony and Practices of Visual Expression Outside the West« (2013–2016), https://data.snf.ch/grants/grant/141909 [Abruf: 15. 12. 2023].

63 Eine Ausnahme bildet sicherlich Kobena Mercers seit 2005 erschienene Buchreihe »Annotating Art's Histories« mit dem Band *Exiles, Diasporas & Strangers*, siehe Mercer 2008.

64 Vgl. Wenzlhuemer 2023, S. 17. Zu Dis:konnektität in der Exil-, Foto- und Kunstgeschichte siehe Dogramaci 2022c. Siehe auch die Aktivitäten des Käte Hamburger Kollegs global dis:connect, das 2021 von Christopher Balme, Burcu Dogramaci und Roland Wenzlhuemer an der Ludwig-Maximilians-Universität München gegründet wurde: https://www.globaldisconnect.org [Abruf: 15. 12. 2023].

65 Das ERC-Projekt METROMOD war 2017–2023 an der LMU München verankert und forschte zu New York, Buenos Aires, London, Istanbul, Mumbai und Shanghai als Zufluchtsorten für Künstler:innen, Fotograf:innen und Architekt:innen der Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das wissenschaftliche Team unter der Leitung von Burcu Dogramaci setzte sich zusammen aus Ekaterina Aygün, Mareike Hetschold, Laura Karp Lugo, Rachel Lee, Helene Roth und Mareike Schwarz. Informationen zum Projekt, dem daraus resultierenden digitalen Archiv und den Walks sowie weiteren Forschungsergebnissen finden sich auf http://metromod.net [Abruf: 15. 12. 2023].

dungen und grenzübergreifender Migrationsbewegungen zu exponieren – also eine Kunstgeschichte *on the move* zu verfassen. Multilokalität, Pluralisierung, Transfer und Prozesse bilden die angenommenen Voraussetzungen für das Nachdenken über eine moderne Kunst, die sich erst durch Emigrationsbewegungen formulierte und in ihren jeweiligen lokalen Kontexten veränderte.

Die metropolitane Perspektive dieser Publikation lenkt den Blick auf die Interaktion zwischen emigrierten und lokalen Kunstschaffenden im urbanen Kontext Londons. Dabei soll auch immer wieder versucht werden, die Emigrant:innen als Aktive und Gestaltende und ihre Werke als Ergebnis einer Arbeit im Displacement zu begreifen. Emigrierte sollen hier nicht als Opfer von Zeitumständen berücksichtigt werden, auch wenn sie Brüche in ihren Lebensläufen tragen, mitunter ihren Beruf aufgeben und sich von ihrer Berufung verabschieden mussten. Zugleich waren viele resilient, ausdauernd und kreativ in der Erweiterung ihres künstlerischen Spektrums, brachten Anpassungsgabe mit und waren nicht selten Impulsgeber im Austausch mit lokalen Kunstschaffenden. Dabei helfen Kategorien wie Erfolg oder Scheitern kaum weiter; stattdessen sollen Praktiken, Verfahrensweisen, Wege und Prozesse beim künstlerischen »Place Making«[66] untersucht werden. Um die Vielfalt der Selbstbeschreibungen und Wahrnehmungen der Künstler:innen als Dislozierten gerecht zu werden, operiert dieses Buch mit verschiedenen Begriffen: Exil, Emigration, Migration, Flucht, Diaspora, Exilierte/Exilant:innen, Emigrant:innen, Geflüchtete und Migrant:innen. Der Terminus »Migrant:innen« ist ganz allgemein »eine neutrale Bezeichnung für ›Wanderer‹ – für Menschen, die aus vielen verschiedenen Motiven ihr Geburtsland verlassen haben und in einem anderen Land leben«.[67] Die Migrationsforscher Klaus J. Bade und Jochen Oltmer definieren Migration als »die auf einen längerfristigen Aufenthalt angelegte räumliche Verlagerung des Lebensmittelpunkts von Individuen, Familien, Gruppen oder auch ganzen Bevölkerungen«, wobei sie zwischen »Arbeits- und Siedlungswanderungen, Bildungs-, Ausbildungs- und Kulturwanderungen, Heirats- und Wohlstandswanderungen sowie Zwangswanderungen« unterscheiden.[68]

Um den erzwungenen Ortswechsel kenntlich zu machen, werden im Kontext dieser Untersuchung hauptsächlich und alternierend die Termini »Exil«, »Emigration« und »Flucht« und die damit verbundenen Bezeichnungen der Akteur:innen verwendet. Dabei wird jedoch davon abgesehen, die in der Exilforschung lange Zeit exponierten Unterschiede zwischen Exil und Emigration geltend zu machen.[69] Bemerkenswert ist die Selbstbezeichnung der

66 Dogramaci 2022b.

67 Terkessidis 2000, S. 6.

68 Bade/Oltmer 2010, S. 88.

69 Zu den Schwierigkeiten einer Abgrenzung von Emigration und Exil siehe Krohn et al. 2008, S. XII. Zu den Konnotationen des Begriffs »Exil« siehe Bannasch/Bischoff/Dogramaci 2022, S. 1–11.

London-Emigrant:innen: Else Meidner nannte sich »Réfugié« und verwendete damit einen historischen französischen Begriff für eine – aus politischen, religiösen oder rassistischen Gründen – erzwungene Flucht aus der Heimatregion oder dem Heimatland.[70] Mit diesem Begriff wird die eigene Dislokation in einen geografisch weiten und historisch tiefen Kontext gestellt und nicht mehr nur auf die Flucht aus dem NS-Deutschland bezogen. Unter den Selbstbeschreibungen der Londoner Geflüchteten finden sich auch Begriffe wie »refugee«, »exile«, »émigré«, »continental«, »Jew«, »German Jew«, während sich die New Yorker Emigration gern als »immigrant«[71] bezeichnete und damit in eine Jahrhunderte andauernde Einwanderungsbeziehung zwischen Europa und den Vereinigten Staaten von Amerika einordnete. Auch die Broschüre *While you are in England. Helpful Information and Guidance for Every Refugee* machte gleich zum Einwanderungsbeginn mit dem Begriff des Geflüchteten vertraut und ließ ihn Teil des Selbstverständnisses werden. Inhärent war damit ein temporärer Status, der nicht automatisch eine Naturalisierung in England zur Folge hatte. Die verschiedenen Fremd- und Selbstbezeichnungen der aufgrund von NS-Verfolgung nach London gelangten Menschen sollten in ihrer Diversität und Widersprüchlichkeit anerkannt und für die Forschung fruchtbar gemacht werden.

Die in dieser Einleitung in aller Kürze behandelten Themen bilden einen Rahmen für die folgenden Ausführungen: Stadt und Emigration, Netzwerkbildung, Kooperation und gemeinsame Werke (zwischen Emigrierten und/oder zwischen Emigrierten und lokalen Kunstschaffenden), Institutionalisierungen des Exils in Gestalt von Verbänden, Gruppen und Kunstinstitutionen, Medien des Exils wie Zeitungen und Bücher, Ereignisse wie Ausstellungen oder Aufführungen sind die Gegenstände dieser Untersuchung.

70 Else Meidner, in: Hodin 1979, S. 25. Zum Begriff »Réfugié« siehe: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/réfugié/67560 [Abruf: 26. 12. 2023]. Siehe dazu auch, im Kontext von Exil und Emigration, Wakelin 2019, S. 15.

71 Vgl. Bihler 2018, S. 137, die Flucht nach London und New York vergleichend untersucht.



KAPITEL **2**

1 Unterkunft Kurt Schwitters, 3 St Stephen's Crescent
2 Studio Hans Schleger, 14 Sydney Close (1947 bis 1976)
3 Wohnung Hans Schleger, Swan Court, Chelsea Manor Street (1930er Jahre)

2. Ankunft und Orientierung: Adressbücher, Straßenkarten, Streckenpläne

Die Ankunft in einer neuen Stadt als zukünftigem Wohnort stellte Emigrant:innen vor Herausforderungen: Orientierung boten Ratgeber, die das Einleben erleichtern konnten und mit der spezifischen Infrastruktur vertraut machten. Für London sollte die vom German Jewish Aid Committee in deutscher und englischer Sprache herausgegebene Broschüre *While you are in England. Helpful Information and Guidance for Every Refugee*[1] (1938) eine wichtige Hilfestellung bieten. Adressen von Hilfsorganisationen und Details zu Anmeldemodalitäten sowie zur Beantragung einer Arbeitserlaubnis gehörten zu den Informationen, die vor allem neuankommende Emigrant:innen unterstützten. Andere Ratschläge betrafen das Alltagsleben und Grundfragen der Adaption an die neue Umgebung; so finden sich Tabellen mit britischen Währungs-, Gewichts- und Maßeinheiten ebenso wie Angaben zu vorbildlichem Verhalten im öffentlichen Raum.

Ähnliche Ratgeber gab es auch an anderen Zielorten der Emigration. Für USA-Emigrant:innen boten der German-Jewish Club und sein Organ, die Zeitschrift *Aufbau*, umfassende Informationen mit dem 1941 veröffentlichten *The Immigrant's Handbook*.[2] Anders als *While you are in England* war *The Immigrant's Handbook* mehr als ein Ratgeber und bot eine Einführung in die Geschichte und Gegenwart europäisch-jüdischer Emigration in die USA. Die Autor:innen lieferten in ihren deutschsprachigen Aufsätzen Hintergrundinformationen, etwa zum europäischen Kulturerbe in den USA, dem amerikanischen Schulwesen, zu beliebten Sportarten, aber auch Aufklärungen zum amerikanischen »Slang« und den Bedeutungen umgangssprachlicher Ausdrücke. Zwischen den Essays finden sich Adresslisten von Verbänden und Organisationen, Maß-, Mess- und Größenangaben in den USA. Besonders wichtig aber für die Vernetzung waren die Anzeigen im Buch, die für Gaststätten (»Restaurant Neugroeschl: Die Wiener Küche«), Klavierunterricht, Sprachunterricht und sogar Astrologen warben. Die meisten Inserierenden waren – wie auch die Adressierten – Emigrant:innen, sodass *The Immigrant's Handbook* ein wichtiges Forum für das Netzwerken und den Austausch war, dabei eben auch Kontakte zwischen Neuankommenden und bereits Angekommenen initiierte. Ratgeber wie *While you are in England* für

1 German Jewish Aid Committee [1938]. Die Broschüre findet sich u. a. in der Sammlung der Wiener Holocaust Library in London. https://wienerholocaustlibrary.org/object/00527/ [Abruf: 30. 12. 2023].

2 Reproduziert war das Handbuch in der Ausstellung *Resonanz von Exil* am Museum der Moderne in Salzburg (14. Juli – 28. Oktober 2018).

das britische Exil oder *The Immigrant's Handbook* für die USA waren Motoren für die Adaption der Eingereisten in neue Kontexte. Die Hilfe kam dabei nicht von nationalen Behörden, sondern von Emigrant:innen-Organisationen, sodass die spezifischen Bedürfnisse schnell und konkret erfasst – und Ratschläge vermutlich eher angenommen wurden. Die Bücher boten wichtige Aufklärungsarbeit zu den Logiken und Infrastrukturen der Exilorte.

Infrastruktur meint hier nicht nur das Verkehrs- und Transportsystem einer Stadt, nicht nur Behörden und Konsulate, die für die Ankommenden zentrale Anlaufstellen waren, um sich zu melden oder eine Arbeitserlaubnis zu erhalten.[3] Infrastrukturen umfassen auch soziale Orte, die für den Austausch innerhalb der Community bedeutsam waren, etwa Cafés oder Restaurants. Neben diesen allgemeinen Bezugsorten der Exilierten waren aber vor allem persönliche Beziehungen von Bedeutung, um einen Zugang zur Stadt, zu ihren Institutionen und Bewohner:innen zu erhalten. Denn nicht selten hatten Emigrierte, die zu einem früheren Zeitpunkt angekommen waren, eine vermittelnde Funktion und konnten wertvolle Kontakte herstellen.

Die Bedeutung alter und neuer privater und beruflicher Netzwerke für die Organisation der Flucht, für die Ankunft und das Leben und Arbeiten im Exil ist nicht zu unterschätzen: Zum Netzwerken gehörten etwa die Vermittlung von Berufskontakten, die Verbindung zu Sammler:innen und Mäzen:innen, aber auch Hinweise auf Wohnraum oder Ateliers.[4] Adressbücher des Exils veranschaulichen, wie wichtig alte und neue Kontakte für die Ankunft in der neuen Stadt waren und dass vergangene Beziehungen nicht unbedingt enden mussten, sondern auch in der Emigration eine – wenngleich zuweilen schwache – Wirkung entfalten konnten, etwa wenn es zu Versuchen der Kontaktaufnahme zu alten Bekannten kam. Das Londoner Adressbuch von Kurt Schwitters (Abb. 1) verzeichnet auf Seite 1 die eigene Adresse des Künstlers (3 St Stephen's Crescent, s. Karte S. 26, Nr. 1). Auf der gegenüberliegenden Seite sind sowohl Privatpersonen als auch Institutionen aufgeführt wie die Arcade Gallery oder das Artists' Refugee Committee, die wichtige Anlaufstellen für Schwitters waren, um erste berufliche Kontakte aufzunehmen

3 Siehe das im Folgenden formulierte Verständnis von Infrastruktur: »The etymological origin of the word ›infrastructure‹ (from the Latin infra, and structura) refers to a substructure or ground: to static constructions that, likes nodes, establish important lines of connection and guarantee supply. The term first appeared in English usage in the mid-1920s; it includes the basic physical and organizational structures and facilities (e. g., buildings, roads, and power supplies) that a society or enterprise needs to operate. So to speak about infrastructures is to speak about the basic systems and services needed to support an economy, which is to say transport, communication systems, electricity, and water supplies.« Buchmann/Lafer 2022, S. 125.

4 Teils lassen sich die Kontakte und Netzwerke direkt mit Wohnadressen verbinden. So übernahmen der Schriftsteller Alfred Marnau und seine Frau Senta Marnau die Wohnung Oskar Kokoschkas in der Finchley Road, nachdem dieser 1953 in die Schweiz gezogen war. Vgl. Spielmann 2008, S. 87. Generell zur Bedeutung der Netzwerke des Exils siehe Dogramaci 2011a.

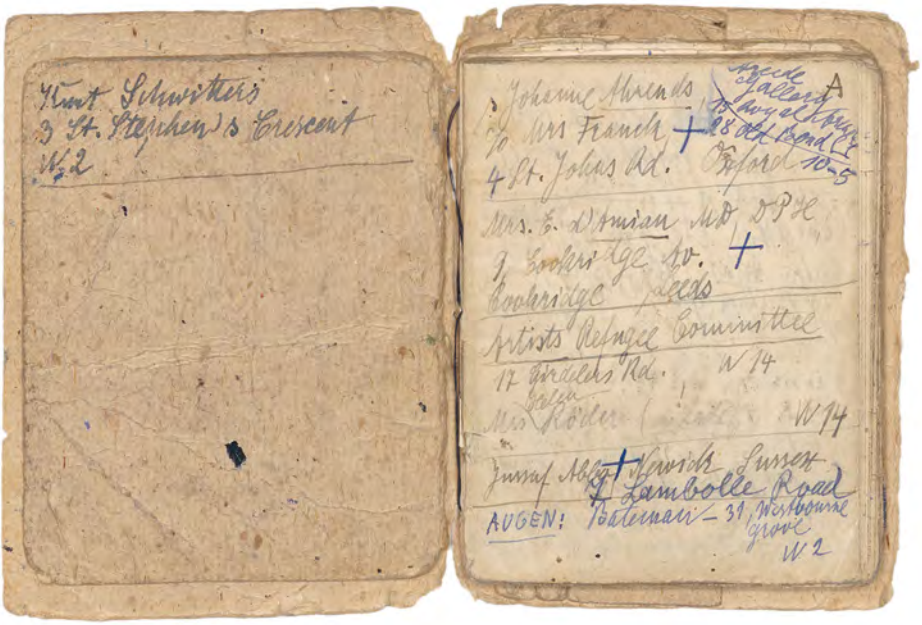


Abb. 1: Londoner Adressbuch von Kurt Schwitters, n. d. [1941/45] (Sprengel Museum Hannover, Leihgabe Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover)

und Unterstützung zu erhalten. Neben der Adresse eines Arztes (»Augen«) ist an dieser Stelle vor allem der Künstler Jussuf Abbo zu erwähnen, dessen Adresse Schwitters kurz nach seiner Ankunft in sein Londoner Adressbuch notiert haben muss: Im Dezember 1941 schrieb der Künstler einen Brief an Abbo (Abb. 2), da er seine Arbeit in einer Ausstellung des Freien Deutschen Kulturbundes gesehen hatte. Die beiden kannten sich seit den 1920er Jahren aus Hannover.[5] Schwitters war 1940 aus Norwegen nach Schottland gekommen und im selben Jahr als »enemy alien« interniert worden. Am 22. November wurde er aus dem Internierungslager entlassen und zog im Dezember nach London, wo er den Kontakt zu Abbo aufnahm: »Ich fand Sie in der Ausstellung der German League of Culture und freue mich, Sie in London zu wissen. Sie erinnern sich an unsere Begegnungen in Berlin und in der Hannoverschen Secession. Ich komme von Norwegen, wo ich seit 11 Jahren ansässig war. Wann und wo kann ich sie einmal sehen?«[6] Ob sich aus dieser ersten Kontaktaufnahme eine intensivere Exil-Beziehung ergab, lässt sich

5 Es gibt Anhaltspunkte, dass Schwitters Abbo seine Collage *Mz 454* (1922) widmete, und er erwähnt ihn in seinem Prosatext »Liebes Breuer« (1926). Vgl. Vahlbruch 1988.

6 Kurt Schwitters: Brief [Entwurf?] an Jussuf Abbo, 23. Dezember 1941, Sprengel Museum Hannover, Leihgabe Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover. Schwitters nahm auch zu anderen Emigrant:innen aus dem Umkreis des Kulturbundes Kontakt auf, darunter Fred Uhlman, Siegfried Charoux und Georg Ehrlich. Vgl. Chambers 2013, S. 6–19.

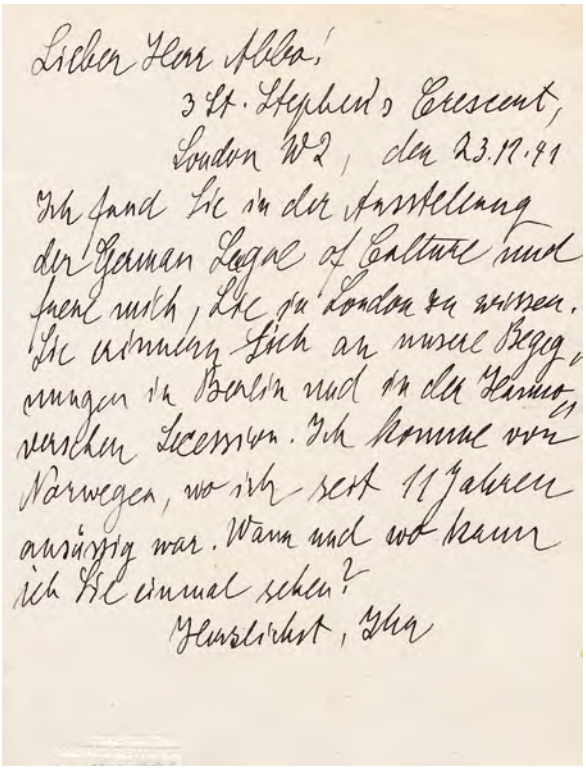

Lieber Herr Abbo,
3 St. Stephen's Crescent,
London W2, den 23.12.41
Ich fand Sie in der Ausstellung
der German League of Culture und
freue mich, Sie zu London zu wissen.
Sie erinnern sich an unsere Begeg-
nungen in Berlin und in den Hanno-
verschen Lecessen. Ich komme von
Norwegen, wo ich seit 11 Jahren
ansässig war. Wann und wo kann
ich Sie einmal sehen?
Herzlichst, Ihr

Abb. 2: Kurt Schwitters: Brief [Entwurf?] an Jussuf Abbo, London, 23. Dezember 1941 (Sprengel Museum Hannover, Leihgabe Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover)

nicht rekonstruieren, sie gibt aber dennoch Zeugnis vom Überdauern der Verbindungen über Migration und Emigration hinweg.

Doch nicht nur die Inhalte der Exil-Adressbücher, auch ihr Format kann etwas über ihre Verwendung und Bedeutung aussagen. So ist das Londoner Adressbuch von Sigmund Freud beispielsweise kleinformatig (Abb. 3), kann also in einer Jacken- oder Hosentasche verstaut werden. Es ist damit geeignet, bei Spaziergängen oder Besuchen mitgeführt zu werden – sei es, um eine aufzusuchende Adresse verfügbar zu haben oder aber um bei zufälligen Begegnungen neue Adressen zu notieren. Zudem konnte es auch bei potenziellen notwendigen Weiterreisen, also bei einer Fortführung des Emigrationsweges, unkompliziert im Reisegepäck Platz finden.[7] Das Adressbuch kann also als Objekt auf die notwendige flexible Existenz seiner Besitzer:innen verweisen; gerade in England, wo zu Kriegszeiten die drohende Besetzung

7 Diese Bedeutung exponiert Christine Fischer-Defoy in ihrem Buch zu Walter Benjamins Adressbuch (7 × 4,4 cm): »Schon von seinem Format und seinem Umfang her ist es ein bewegendes ›document humaine‹ des Exils: Es mußte so klein sein, damit es jederzeit in der Hosentasche Platz fand, wenn es galt, ohne oder mit wenig Gepäck wieder aufzubrechen, sei es zu einer neuen vorübergehenden Unterkunft, sei es in der Internierung oder zum für Benjamin letzten Weg zu Fuß über die Pyrenäen.« Fischer-Defoy 2006a, S. 9.

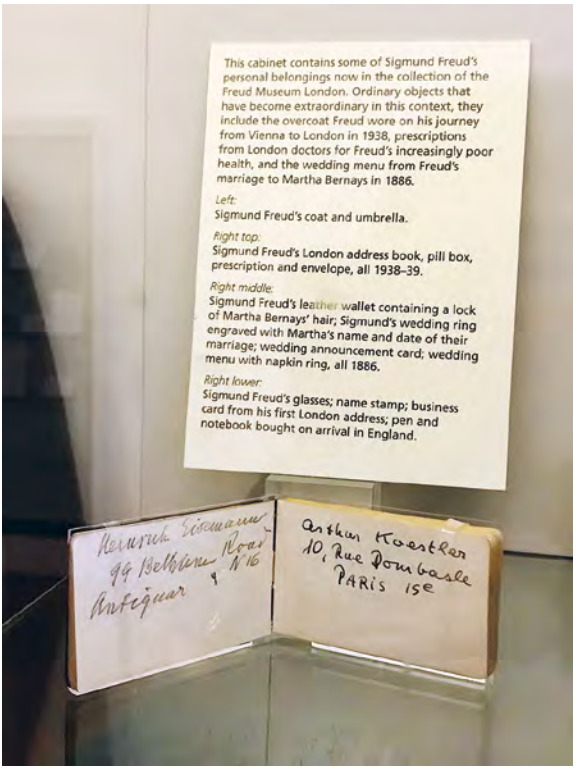


Abb. 3: Adressbuch von Sigmund Freud, ausgestellt im Freud Museum London (Foto: Burcu Dogramaci, 2018, courtesy of the Freud Museum London)

durch deutsche Truppen viele Emigrant:innen zur Weiterreise drängte, war das persönliche Adressbuch Ausdruck der transitorischen Existenz. Davon zeugen auch gestrichene und neu hinzugefügte Adressen von Freund:innen und Bekannten, die innerhalb ihres Exilortes umziehen mussten oder zu neuen Exilzielen aufbrachen.

Häufig überlebten Kontakte, die bereits vor der Emigration bestanden, sie wurden abgelöst durch neue Beziehungsnetzwerke oder existierten parallel, überlappten und ergänzten sich. Ein Adressbuch verzeichnet häufig die prozesshafte Veränderung alter und neuer Netzwerke, und besonders deutlich kann dies in Kontexten erzwungener Exilierung werden. So formuliert sich in diesen Adressbüchern eine Soziografie der Exilierung und ein Wissen über die sozialen und kulturellen Strukturen eines Wohnortes.[8] Diese Listen von alten und neuen Bekanntschaften ergänzen das Wissen über eine Exil-Biografie. Aber auch die Adressbücher selbst sind Objekte in Bewegung, und das Transitorische ihrer Existenz lässt sich im Material und in der Beschriftung erkennen. So schrieb der Komponist Werner Richard Heymann in sein Berliner Adressbuch (1926–1936) mit Tinte, während er für sein im

8 Dies in Adaption von Fischer-Defoy 2011, S. 154.

Exil in Hollywood beschriftetes Buch (1933–1951) Bleistift benutzte, so als handele es sich bei den zusammengetragenen Adressen von vornherein um Orte des Übergangs, die zu jeder Zeit ausradiert und überschrieben werden konnten oder mussten.[9]

Zugleich bilden die Adressbücher des Exils auch die Verstreuungen der Exilgemeinschaft ab. Dies ist bereits in Bezug auf die kommentierten Adressbücher von Emigrant:innen wie Heinrich Mann, Walter Benjamin, Hannah Arendt (alle *nicht* nach London emigriert) und Stefan Zweig festgestellt worden,[10] lässt sich aber auch für Sigmund Freuds Londoner Adressbuch verifizieren. Zwar sind darin verhältnismäßig wenige Einträge enthalten – Freud verstarb bereits ein Jahr nach seiner Ankunft in der britischen Hauptstadt. Jedoch zeigen die von ihm eingetragenen Adressen, dass Freud Kontakt zu anderen Emigrant:innen hatte: So ist neben Stefan Zweig auch die Pariser Anschrift des Schriftstellers Arthur Koestler aufgeführt.[11] Auf der gegenüberliegenden Seite wiederum verzeichnete Freud die Adresse des Antiquars Heinrich Eisemann in London (99 Bethune Road) – Indiz für die Sammelleidenschaft Freuds, der bereits in Wien regelmäßig Antiquare und Antiquitätenhändler aufsuchte, um dort Bücher, Skulpturen und andere Objekte für seine Sammlung zu erstehen. Eisemann war selbst Emigrant und kurz nach der Machtübernahme Hitlers aus Frankfurt nach London geflohen. Dort konnte er erneut ein Antiquariat aufbauen und handelte unter anderem mit seltenen Manuskripten.[12]

Ausgehend von Kurt Schwitters' und Sigmund Freuds Londoner Adressbüchern lässt sich also zusammenfassen, dass diese zuallererst auf die Beziehungen der Besitzer verweisen, also einen subjektiven, akteurzentrierten Kosmos aufzeigen. In den Adressbüchern formulieren sich Freundschaften, Bekanntschaften und Verwandtschaften, private und berufliche Beziehungen (alte, neue, zerbrochene und prosperierende). Das Adressbuch verortet das Individuum in einem Raum sozialer Beziehungen. Zugleich aber ist es auch ein Objekt mit zeitlichem Bezug, und das gilt ganz besonders für eine Exil-Biografie, die Zäsuren aufweist. Hier kann das Adressbuch Indiz einer Neu-

9 Vgl. Kat. Berlin 2007, S. 150.

10 Vgl. Fischer-Defoy 2006a; Fischer-Defoy 2006b; Fischer-Defoy 2007. In Bezug auf Heinrich Manns Adressbuch schreibt Fischer-Defoy: »Von den im Adressbuch Heinrich Manns genannten 374 Personen gingen 1933 oder in den folgenden Jahren 75 ins Exil.« Fischer-Defoy 2006b, S. 11. Über Zweigs letztes Exil-Adressbuch (1940–1942) heißt es, dass er es erwarb, als er London verließ und damit für ihn und viele weitere, aus dem bedrohten England Geflohene, eine neue Zeit anbrach. Vgl. Dines/Beloch/Michahelles 2016, S. 10–11.

11 Siehe Freuds Londoner Adressbuch in der Sammlung des Freud Museum in London. Ich danke Bryony Davies, die mir die Abschrift des Adressbuches zugänglich machte.

12 Die Informationen zu Heinrich Eisemann sind spärlich. Nachweisbar ist, dass er Stefan Zweig 1940 eine handschriftliche Rechnung zu Beethovens Begräbnis (1827) verkaufte. https://stefanzweig.digital/o:szd.autographen#SZDAUT.843 [Abruf: 26. 12. 2023]. Siehe auch https://ilab.org/article/heinrich-eisemann [Abruf: 26. 12. 2023]. Ein kurzer Eintrag zu Eisemann findet sich in Fischer 2020, S. 88–89.

orientierung sein, eines Sich-zurecht-Findens. Zudem verklammert ein Adressbuch nicht selten eine alte Zeit des Vor-Exils und eine des Exils, indem alte und neue Kontakte in demselben Buch zusammengeführt sind. Eingeschrieben sind aber auch Bedürfnisse (wie bei Freud das Sammeln) oder gescheiterte und erfolgreiche Versuche der Kontaktaufnahme. Ein Adressbuch kann dabei auch eine »Überlebenshilfe im Exil«[13] sein, indem es potenzielle Kontakte nun verstreuter Bekannter, Freund:innen und Verwandter aufzeigt. Innerhalb dieser schriftlich notierten Namen und Adressen, die in der Zusammenschau ein Netzwerk bilden, kann sich das notierende Individuum dann verorten – oder aber auch erst recht der Verstreuung und Vereinzelung gewahr werden. Denn oftmals weisen Adressbücher von Exilierten für eine Person zahlreiche Einträge auf, die den immer größeren räumlichen Abstand zum Herkunftsland markieren, womöglich Europas Grenzen überschreiten – und analog zur nationalsozialistischen Expansionspolitik zu lesen und zu bewerten sind.[14] Eine neue Adresse unter einem Namen zeigt bei einem Länderwechsel dabei häufig auf eine Flucht vor drohender Verfolgung; zugleich ist aber ein Adresseintrag auch ein Lebenszeichen: »Eine neue Adresse zu besitzen war aber immerhin gleichbedeutend damit, nicht nur erreichbar, sondern auch noch am Leben zu sein.«[15]

Zuletzt aber ist das Adressbuch als Objekt selbst ein wanderndes Medium, das grenzübergreifend transportiert werden kann und damit ein dem Umstand Exil besonders entsprechender Gegenstand ist. Die Beschriftungen – in dauerhafter Tinte oder ephemerem Bleistift – können als Indizien eines Lebens im Prozess gesehen werden, das den Rezipient:innen immer wieder neue Rätsel aufgibt, etwa wenn Namen nur als Kürzel wiedergegeben sind oder bei einem Wechsel der Schrift. In der Abschrift von Freuds Notizbuch ist wiederholt kommentiert: »in anderer Schrift« oder »von ihm selbst eingetragen« (Letzteres etwa in Bezug auf die Adresse Stefan Zweigs oder Arthur Koestlers).[16] Im Adressbuch vereinen sich also verschiedene Handschriften und damit Spuren verschiedener Emigrant:innen. Zudem gibt es wandernde Namen, die sich in mehreren Adressbüchern finden und damit ihren (bedeutenden) Status für diese und weitere Personen äußern; sie können wichtige Bezugspersonen sein oder aber eben nur gut vernetzte Persönlichkeiten.[17]

13 Dines/Beloch/Michahelles 2016, S. 15. Zweigs Londoner Adressbuch ist erhalten und befindet sich – wie auch seine Taschenkalender aus der Londoner Zeit – in der Manuscripts Collection of the Daniel A. Reed Library, State University of New York, Fredonia. Siehe https://gams.uni-graz.at/o:szd.lebensdokumente#SZDLEB.41 [Abruf: 26. 12. 2023].

14 Siehe dazu Atze 2011, S. 15.

15 Ebd.

16 Siehe Abschrift von Freuds Londoner Adressbuch, Freud Museum London.

17 Fischer-Defoy nennt beispielsweise die Fotografin Gisèle Freund, die im Adressbuch von Walter Benjamin und in jenem von Frida Kahlo eingetragen ist, da sie beide fotografierte. Fischer-Defoy 2011, S. 160.

Ein besonderes Verhältnis lässt sich zwischen dem Archiv als Bewahrungs- und Erinnerungskörper und dem Adressbuch aufspannen. Innerhalb von Archiven ist der Status des Adressbuches oft uneindeutig, wurde es doch als Medium lange Jahre nicht besonders wertgeschätzt: »In Archiven sind private Adressbücher gleichsam Massenware, ähnlich der Taschenkalender, deren Anzahl jedoch noch ungleich größer sein dürfte. Sie werden in Ausstellungen zwar wegen der handschriftlichen Einträge gern gezeigt, aber als Medium nicht gesondert präsentiert.«[18] Erst eine Publikationsreihe von Christine Fischer-Defoy zu privaten Adressbüchern prominenter Besitzer:innen hat an dem Status des Adressbuches als archivalischem Gut vermutlich einiges geändert. Zugleich ist das Adressbuch selbst ein Archiv, von dem aus Spuren in die unterschiedlichsten Biografien hineinführen und sich Exilorte wie Exilstädte erschließen lassen. So kann eine Verdichtung von Adressen in einer Nachbarschaft oder einem Wohnblock darauf verweisen, dass hier die Mieten günstig waren, bereits Emigrant:innen dort gelebt haben oder der Kontakt zu lokalen Kunstschaffenden möglich war. Dies lässt sich z. B. für Hampstead annehmen, wo an und rund um die Parkhill Road die Wohnstätten und Studios Londoner und zugereister Künstler:innen kumulierten.[19]

Das Pendant zum privaten Adressbuch ist das Adress- oder Telefonbuch einer Stadt, in dem Adressen eine etwas andere Bedeutung haben. Für das Adressbuch von Moskau aus dem Jahr 1909 schreibt Karl Schlögel, es gebe »die soziale und kulturelle Topographie einer untergegangenen Stadt preis, abstrakt, in engbedruckten Zeilen und Spalten«.[20] Diese offiziellen Bücher fungierten als Nachschlagewerke und gaben Orientierung. Emigrant:innen konnten sich im Londoner Telefonbuch nach bereits emigrierten Bekannten erkundigen und Kontakt aufnehmen, sie halfen vor allem dann, wenn Netzwerke durch die Zeitläufte nicht (mehr) intakt waren oder aus anderen Gründen die Kommunikation unterbrochen war. Anders als Adressbücher, die mitunter entsorgt wurden und deshalb nicht immer existieren,[21] stehen städtische Telefonbücher in Archiven und Bibliotheken heute noch zur Ver-

18 Atze 2011, S. 21.

19 Siehe dazu die auf den Stadtteil Hampstead bezogenen Schaubilder zu Bewohner:innen und ihren Wohnadressen in der Isokon Gallery, einer auf die Geschichte der Lawn Road Flats/Isokon Building bezogenen Dauerausstellung. Zum Zusammenhang zwischen Adressbuch und Stadtforschung siehe in Ansätzen Fischer-Defoy 2011, S. 154.

20 Schlögel 2011, S. 178.

21 Vgl. Eichenberg 2019, die auf mögliche Gründe für das Fehlen privater Adressbücher in den Nachlässen von Emigrant:innen verweist: »Private Adressbücher vernetzten die Exilanten. Leider sind sie nicht immer erhalten. Dies mag daran liegen, dass sie wohl, im Gegensatz zu Kalendern und Tagebüchern, oft nur als Alltagsgegenstände gesehen und nicht immer aufbewahrt wurden: Meist waren sie durch die Ressourcenknappheit des Krieges von minderwertiger Qualität und durch häufigen Gebrauch vielleicht verschlissen. Ihre Besitzer:innen mussten bei der Rückreise aus dem Exil auch den Umfang ihres Gepäcks überdenken und entschieden sich wohl oft gegen das Heftchen mit über-

fügung. Sie geben Auskunft über die amtliche Meldung der Wohnadresse, sodass das Jahr der Einreise und Wohnortwechsel einer Person innerhalb einer Stadt bestimmt werden können.

Die Adressen in den städtischen Telefonbüchern und den privaten Notizbüchern sind mit dem Stadtplan Londons verbunden, sie verweisen auf Orte in der Matrix der Stadt. Ein wichtiges Hilfsmittel zur Lokalisierung der Adressen waren Stadtkarten und Straßenatlanten. Metropolen mussten von den ankommenden Emigranten zunächst einmal entziffert werden. Der Geograf Denis Cosgrove schreibt: »In der Praxis findet die erste Auseinandersetzung mit einer unbekannten Stadt mit Hilfe von Karten statt, über Straßenkarten und -verzeichnisse sowie über Touristenkarten. Die Erfahrung des Urbanen in einer Stadt ist häufig ein Prozess der Vermittlung von Divergenzen zwischen kartografischen und materiellen Räumen.«[22]



Abb. 4: Phyllis Pearsalls *Geographers' A to Z Clear and Up-to-Date Atlas to London and Suburbs* ist ein seit 1936 in London produzierter und verkaufter Straßenatlas (Foto: Archiv der Verf.)

Straßenatlanten boten Orientierungshilfe. *A to Z* (Abb. 4) war ein in Großbritannien seit den 1930er Jahren weit verbreiteter Straßenatlas, der auch noch heute verkauft wird. Zurück geht der Atlas auf Sandor Grosz (Alexander Gross), einen jüdischen Emigranten aus Ungarn, der in London den Grundstein für die Geographers' Map Company Ltd. legte und 1913 einen Straßenatlas für London herausbrachte. Seine Tochter Phyllis Pearsall wiederum veröffentlichte 1936, also in einer Zeit, als besonders viele Emigrant:innen in die Stadt kamen, den ersten Straßenatlas *A to Z*.[23] Für die erste Ausgabe des Atlasses (Abb. 5) erlief sich Pearsall die Londoner Straßen und notierte Hausnummern, was das Buch von anderen Stadtkarten unterschied. Pearsalls Publikation vergrößerte zudem die Straßen zu Ungunsten bebauter Flächen. Damit wird deutlich, dass Kartierungen stets selektierend und abstrahierend vorgenommen werden: Gelenkt von den Interessen der Kartierenden (und mit Blick auf die Rezipierenden) werden Maßstäbe angelegt, Raster gezogen,

holten Adressen. Schließlich waren Adressbücher als Teil eines Nachlasses vermutlich keine Priorität von Familie, Nachkommen, Nachlassverwaltern und Archivaren.«

22 Cosgrove 2004, S. 32.

23 Pearsall 1936.



Abb. 5: Doppelseite aus Phyllis Pearsalls *Geographers' A to Z Clear and Up-to-Date Atlas to London and Suburbs*, publiziert 1936 im Londoner Verlag Geographers' Map Co. Ltd., S. 62–63 (Foto: Archiv der Verf.)

Kategorien ausgebildet, es wird aus der Realitätserfahrung in die Visualisierung übersetzt und das Datenmaterial interpretiert.[24] Die Nutzer:innen des Straßenatlasses wiederum müssen das Gesehene rückübersetzen und in die physische Erfahrung der Stadträume übertragen.

Der Durchbruch für den Erfolg von *A to Z* war die Zusammenarbeit mit der Buchhandlung W. H. Smith (heute WHSmith), die an den Londoner Bahnhöfen Geschäfte unterhielt und die Atlanten seit deren Einführung 1936 vertrieb.[25] Es ist davon auszugehen, dass dieser populäre Straßenatlas auch von Emigrant:innen erworben wurde, um sich in ihrem neuen Wohnort London zu orientieren. *A to Z* erschien, anders als faltbare Landkarten oder großformatige Atlanten, im Pocketformat. Das kleine Taschenbuch in den Maßen 18 × 11 Zentimeter konnte sowohl in der Hand gehalten als auch

24 Vgl. dazu Wildner/Tamayo 2004, S. 105.

25 Pearsall schildert in ihren Erinnerungen, dass sie zu Beginn der Verhandlungen als Frau nicht ernst genommen worden sei, sich aber mit ihrer Idee durchgesetzt habe. Vgl. Pearsall 1990, S. 49–50; Hartley 2002, S. 253–257.

in der Tasche mitgeführt werden. Dies bedeutet, dass es für Touren zu Fuß oder mit öffentlichen Verkehrsmitteln geeignet war, aber weniger, um es beispielsweise beim Autofahren zu benutzen oder auf dem Beifahrersitz[26] abzulegen, da das Format zu klein war und nur Ausschnitte der Stadtviertel auf einer Doppelseite zu sehen waren. *A to Z* war damit auf Jahrzehnte und bis in die Gegenwart auf die Bedürfnisse der Londoner Bevölkerung abgestimmt, die in der Stadt zu Fuß, mit dem Bus oder der Underground unterwegs sind. Cosgrove schreibt, dass *A to Z* »ein Erkennungszeichen für den Bewohner der Stadt«[27] sei. Damit bringt er zum Ausdruck, dass dieser Atlas vor allem von der lokalen Bevölkerung und weniger von Touristen benutzt wird, die vielleicht Sehenswürdigkeiten aufsuchen und deshalb Reiseführer mit sich führen, aber weniger oft Straßen in London lokalisieren müssen. Somit war der Erwerb von *A to Z* für Emigrant:innen eben keine Markierung ihres Fremdseins in der Stadt, sondern – im Gegenteil – Ausdruck ihrer Teilhabe am städtischen Raum. Denn der Erwerb von *A to Z* lohnte sich vor allem dann, wenn öfter verschiedene Zielorte im Stadtraum erkundet werden mussten: Über den Straßenatlas können nicht nur Adressen lokalisiert, sondern auch Routen zunächst auf dem Papier rekonstruiert werden. Dann lassen sich die Zielpunkte zu Fuß oder mit öffentlichen Verkehrsmitteln aufsuchen. Zu nachfolgenden Auflagen des Atlasses gehörten auch Reproduktionen des Streckennetzes der London Underground: Das Lesen der Stadtkarte wurde auf diese Weise mit dem Lesen des Nahverkehrnetzes zusammengeführt.

Und der Nahverkehr verbindet wiederum die Transport-Infrastruktur und Fortbewegung in der Stadt mit dem Wirken einiger emigrierter Künstler:innen: Für London Underground arbeiteten neben Grete Stern auch László Moholy-Nagy und Zéró; sie waren für Plakatgestaltungen, Piktogramme und Hinweisschilder zuständig.

Der seit 1935 in London lebende Grafikdesigner und Fotograf László Moholy-Nagy war während seiner zwei Jahre in London für Transportunternehmen wie London Transport und Imperial Airways tätig.[28] Diese Arbeiten bildeten die Weiterführung seiner in den 1920er Jahren entwickelten Ästhetik einer Montage von Fotografie, Texten und Zeichnung zum sogenannten »typofoto«. In Aufsätzen und vor allem seinem 1925 erschienenen

26 Cosgrove vergleicht Londons *A to Z* mit dem *Thomas Guide* für Los Angeles und schreibt: »Bezeichnenderweise kann Londons *Geographers A–Z Guide* sowohl in der Hand gehalten als auch in der Tasche getragen werden, während Los Angeles' *Thomas Guide* speziell für den Beifahrersitz eines Autos entworfen wurde.« Cosgrove 2004, S. 33. Dies sagt auch etwas darüber aus, mit welchen Verkehrsmitteln sich bevorzugt durch die erwähnten Städte bewegt wird.

27 Ebd., S. 32.

28 Zu Moholy-Nagy siehe auch Kapitel 9 und 10 in diesem Buch. Zu Moholy-Nagys Plakaten und Werbebroschüren für Imperial Airways, der 1924 gegründeten britischen Luftfahrtgesellschaft, siehe Dogramaci 2015d.

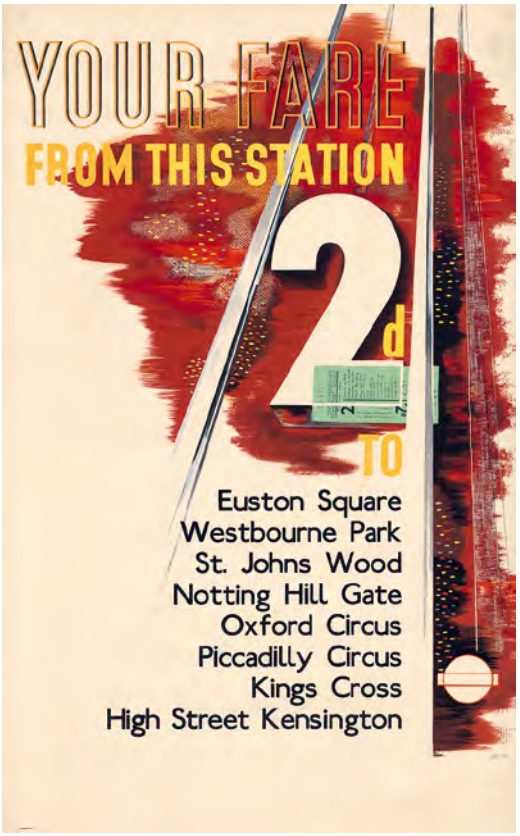


Abb. 6: László Moholy-Nagy, *Your fare from this station*, 1936, Plakat für London Transport (© TfL from the London Transport Museum collection, © László Moholy-Nagy)

Buch *Malerei Photographie Film* hatte Moholy-Nagy die »Einbeziehung der Photographie in das heutige Druckverfahren« gefordert, denn »das Typofoto regelt das neue Tempo der neuen visuellen Literatur«.[29] Visuelle Literatur meinte hier Buchumschläge und Seitenlayouts sowie Plakatkunst. Als ideale Werbesprache erkannte der Künstler bereits in seiner Zeit am Dessauer Bauhaus die Kombination von Satztechnik und fotografischen Klischees.

Für London Transport, die zusammengeschlossenen Verkehrsbetriebe der Hauptstadt, entwarf László Moholy-Nagy ein Werbeplakat (Abb. 6), das eine neue Bildästhetik in die Kommunikationsgeschichte des Unternehmens einführte. Zwar setzte sich London Transport bereits seit 1908 für ein progressives Plakatdesign ein, das unter dem Leitbegriff »Art for All« mit großem Engagement von der Werbeabteilung gefördert wurde.[30] Dennoch veröffentlichte man bis zum Debüt Moholy-Nagys im Jahr 1936 vornehmlich illustrative, plakative Werbebilder für den öffentlichen Nahverkehr, in denen

29 Moholy-Nagy 1923, S. 141; Moholy-Nagy 1925, S. 38.

30 Vgl. Laver/Hutchison/Griffith 1949. Zur Geschichte der London Transport Poster siehe Bownes/Green 2008.

Themen der Freizeitgestaltung, der Amüsements das Publikum unterhalten sollten. Diese bunten Plakatmotive waren vor allem narrativ angelegt, äußerst farbenprächtig und trennten deutlich zwischen Wort und Bild. Offenbar wurde eine leicht verständliche Bildsprache favorisiert, die eine möglichst große Bandbreite an Kunden ansprechen und binden sollte.

László Moholy-Nagy jedoch entschied sich für eine andere Bildlösung, für die er abstrahierende Bildelemente mit Buchstaben, Zahlen und einer Fotografie verband. Zwei Schienen ziehen den Blick des Betrachters und potenziellen London-Transport-Kundschaft in das Bild hinein, wobei die rechte parallel zum Bildrand verläuft, die linke jedoch schräg in den Hintergrund fluchtet und somit das Bildganze dynamisiert. Die Verwendung von verschiedenen Schriftgrößen und -farben, von farbig gestalteten Bildbereichen und der Fotografie gehörte zum spezifischen grafischen Verständnis des ehemaligen Bauhäuslers László Moholy-Nagy. Seine Bildlösung wurde von anderen Künstler:innen der London Transport adaptiert. Paul Nash kombinierte in seinem Plakat *Come out to live, come in to play* fotografierte und gemalte Elemente und integrierte wie Moholy-Nagy eine Fahrkarte der London Underground in seine Bildschöpfung.[31] Graham Sutherlands *Go out into the country* arbeitet mit einer Zusammenführung von gemalten Elementen und einem Zeitungsausschnitt, der in das Bild montiert ist.

Für London Transport arbeitete auch der Gebrauchsgrafiker Hans Schleger, der bei Emil Orlik an der Kunstgewerbeschule in Berlin ausgebildet wurde und nach Arbeitsjahren in New York und Berlin im Jahr 1933 nach England emigrierte. Schleger, der unter dem Namen »Zéró« signierte, genoss zu dieser Zeit bereits seit einigen Jahren internationales Ansehen, sodass er seine Arbeit in London weiterführen konnte. Schleger lebte in den 1930er Jahren im Stadtteil Chelsea (Swan Court, Chelsea Manor Street, s. Karte S. 26, Nr. 3), von 1947 bis 1976 führte er ein Studio in Kensington (14 Sydney Close s. Karte S. 26, Nr. 2). In seinen Plakaten *Thanks to the underground* für London Transport von 1935 gelang es Schleger, das Signet des Unternehmens als Teil der Bilddramaturgie zu integrieren. Der vergewissernde Blick auf die Armbanduhr, die gleichzeitig das kreisförmige Zeichen des öffentlichen Nahverkehrs bildet, simuliert Pünktlichkeit und Verlässlichkeit.[32]

Das Markenzeichen der London Transport sollte Hans Schleger auch in einem weiteren großen Auftragswerk beschäftigen. Als Künstler, der in Deutschland, den Vereinigten Staaten und in Großbritannien gearbeitet hatte, interessierte sich Schleger für Zeichen als Ländergrenzen und Sprachen überschreitende Mittel der Kommunikation. Für den Relaunch der Busstationen von London Transport (Abb. 7) befreite Schleger die bis dato benutzten Tafeln von überflüssigen Dekors. Dies lässt sich beispielsweise am Einsatz der Schrift erkennen: Im alten Design waren der erste und letzte

31 Plakat für London Transport, 1936, in: Green 1990, S. 84.

32 Abb. in: Schleger, P. 2001, S. 43.



Abb. 7: Zéró (Hans Schleger), *Bus stop sign*, 1935 (© TfL from the London Transport Museum collection, © Estate of Hans Schleger)

Buchstabe des Wortes »General« (der damalige Betreiber der Londoner Omnibusse) gleich groß, die übrigen Buchstaben durch unterbrochene Linien oben und unten auf gleiche Höhe gebracht. Das Wort selbst war noch einmal umrahmt. Schleger »befreite« die Schrift und setzte alle Buchstaben in gleicher Größe und innerhalb des roten Kreises, sodass der Blick der Kunden eingefangen wird. Schleger schreibt 1962: »As trade and communication are becoming world-wide, the image grows into a truly international language. […] The best trade marks are seen and recognised – and not translated.«[33] Schlegers Entwurf entsprach den Modernisierungsbestrebungen, innerhalb derer London Transport ab 1933 in ein effizientes Serviceunternehmen, auch für Tourist:innen, umgeformt werden sollte. Schlegers Bushaltestellenschilder sollten mehr als fünfzig Jahre lang auf Londons Straßen präsent sein, der Designer gehört heute längst zu den Protagonisten einer englischen Designgeschichte.

Einen besonderen Beitrag zum *War Effort*, der zivilen Landesverteidigung, leistete Hans Schleger durch seine Arbeiten der Kriegsjahre. In dieser Zeit erhielt der Grafikdesigner Aufträge von staatlichen Institutionen wie dem Ministry of Agriculture oder dem Ministry of Food, für die er Kampagnen

33 Schleger, H. 2001, S. 77.

zum Anbau von Gemüse zur Selbstversorgung gestaltete. Für seinen langjährigen Auftraggeber London Transport verantwortete Schleger 1943 die Serie *Posters for the Blackout* (Abb. 8), die der Kommunikation von Verhaltensregeln diente. Das Blackout sollte Angriffe der deutschen Bomber bei Nacht erschweren. Londons Bewohner:innen mussten ihre Fenster abdunkeln, die Straßenbeleuchtung wurde abgeschaltet, Autos hatten ohne Scheinwerfer zu fahren.[34] Aufgrund zahlloser Unfälle auf Londons Fußwegen und Straßen trugen Passant:innen Taschenlampen bei sich. Die Fahrgäste von London Transport erhielten Ratschläge wie »Tragen oder führen Sie etwas Weißes mit sich«, »Leuchten Sie mit einer Taschenlampe Ihre Hand an, um den Bus oder die Straßenbahn anzuhalten«, »Vergewissern Sie sich, dass Bus oder Bahn wirklich angehalten haben«. Schleger entschied sich für eine Übersetzung dieser ernsten Botschaften in eine leicht entschlüsselbare Bildsprache, galt es doch, Panik und Chaos zu vermeiden und zur Gelassenheit aufzurufen. Die kurzen Instruktionen wurden in ein Gesamtbild übersetzt, das das Publikum einnehmen und höflich zur Kooperation motivieren sollte. Charakteristisch für diese besondere Rhetorik ist das letzte Plakat der Serie mit der Aufforderung »Halten Sie kurz inne, wenn sie aus der beleuchteten Haltestelle in die Dunkelheit treten«: Zwei Männer, deren Gesichter halb verschattet, halb beleuchtet sind, tragen die charakteristische Kopfbedeckung Londoner Bürgerlicher: Hut und Boiler. Schleger greift dieses bereits in der Vorkriegszeit beliebte Werbemotiv auf, um die Kontinuität des Alltäglichen in Krisenzeiten zu demonstrieren. Die Zurückhaltung seiner Entwürfe, jenes »less is more«, das Schleger auch in zahlreichen Artikeln zur Gebrauchsgrafik betonte, ließ ihn zu einer prägenden Gestalt des englischen Grafikdesigns werden.

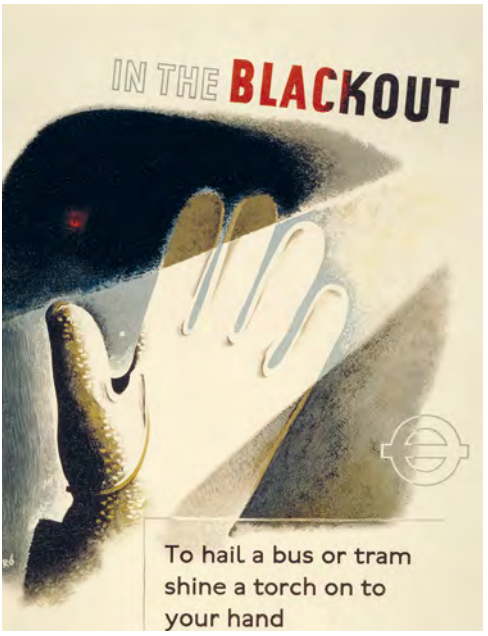


Abb. 8: Zéró (Hans Schleger), *In the Blackout to hail a bus or tram shine your torch on to your hand*, 1943, Plakat (© TfL from the London Transport Museum collection, © Estate of Hans Schleger)

Emigrant:innen waren also künstlerisch eingebunden in das Informations- und Versorgungssystem ihrer Exilstadt und hatten Anteil an dessen visueller Kommunikation. Dieser Wechsel der Seiten – von jenen, die Informationen

34 Vgl. Ziegler 1995, S. 64–69.

erhalten, zu denen, die informieren – ist angesichts des prekären Status von Geflüchteten nicht unwichtig. Für Institutionen wie London Underground bedeutete die Einbeziehung exilierter Künstler:innen eine potenzielle Erneuerungsmöglichkeit, denn neue oder zumindest noch nicht etablierte gestalterische Ansätze konnten auf diese Weise das Tradierte ergänzen oder ersetzen.

Kommunikation als künstlerische Aufgabe und als fundamentales Mittel der Orientierung für Emigrant:innen können mit Blick auf London Underground zusammengedacht werden: Auf der einen Seite stand die visuelle Übersetzung urbaner Infrastrukturen, auf der anderen Seite das Lesen und Verstehen von Stadtkarten oder Streckennetzen.

Selbstverständlich sind noch andere Medien der Kommunikation zu nennen, die in den 1930er und 1940er Jahren die Vernetzung möglich machten: Mittler des zwischenmenschlichen Kontakts über längere Wegstrecken waren Brief oder Karte, Telegramm oder Fernsprecher. Die älteren Kommunikationsmedien Brief und Postkarte, das Telegramm und der Fernsprecher waren grundlegend zur Orientierung an den Exilzielen – »Telefon und Telegraf – das sind gewissermaßen Indikatoren für die Verbindungen zur Welt«,[35] so beschreibt es Karl Schlögel für das Moskau der Zeit um 1900. Ähnliches lässt sich auch für die Exilstadt London der 1930er und 1940er Jahr annehmen. In vielen Nachlässen von Emigranten finden sich Telegramme, und aus Korrespondenzen lässt sich rekonstruieren, dass auch telefoniert wurde – etwa um Verabredungen zu treffen, geschäftliche und private Vereinbarungen zu schließen.[36]

Die Bedeutung der postalischen Kommunikationsform für das berufliche Überdauern im Exil zeigt sich im Schriftwechsel zwischen dem Fotografen Josef Breitenbach und dem Verleger Andor Kraszna-Krausz. Beide waren 1939, als sich der Briefwechsel über die Ländergrenzen hinweg entwickelte – noch – im europäischen Exil: Breitenbach lebte in Paris, Kraszna-Krausz baute gerade sein Business eines Fachverlags für Fotoratgeberliteratur in London auf. Ihre Briefe sind ein Aushandlungsversuch über potenzielle Themen, zu publizierendes Material, über Lohn und Arbeitsaufwand.[37] Verabredungen für ein persönliches Treffen wurden getroffen, und bisweilen

35 Schlögel 2011, S. 176.

36 Walter Benjamin beschreibt in der *Berliner Kindheit um 1900*, wie sich die Akzeptanz des Telefons in den Zeitläuften wandelte und es vom Korridor in die repräsentativen Wohnräume verlagert wurde, aber dadurch seinen Ton veränderte: »Die schrille Stimme, die ihm im Exil geeignet hatte, klang nun, wo alles auf seinen Anruf wartete, abgedämpft.« Benjamin 2019, S. 18. Interessant ist der verwendete Terminus des Exils, der hier auf den Telefonapparat bezogen und damit personifiziert wird, doch auch Benjamins eigener Situation zugeordnet werden kann, denn dieser arrangierte seine 1932 begonnenen Miniaturen zur *Berliner Kindheit um 1900* neu, nachdem er emigriert war.

37 Ausführlich zu der Arbeitsbeziehung zwischen Breitenbach und Kraszna-Krausz siehe Kapitel 10 in diesem Buch.

wird ungeduldig darauf hingewiesen, dass sich die Verhandlungen durch den Briefverkehr ungewollt in die Länge ziehen: »Falls Sie im allgemeinen mit mir einig sind, bitte ich Sie um den Vertragsentwurf mit der Antwort auf diesen Brief. Um Zeitverlust durch Briefwechsel zu vermeiden [sic!] gestatte ich mir auf folgende Punkte aufmerksam zu machen, deren Praezisierung ich erbitte: Hoehe des Abzuges fuer das Uebersetzen ins Englische, Hoehe der Anzahlung bei Vertragsabschluss, Zahlung des Drittels des Auflagenhonorares abzueglich dieser beiden Vorbelastungen bei Ablieferung des fertigen Manuskriptes mit Bildern.«[38] Im Laufe der mehrmonatigen Kommunikation stellten sich Unstimmigkeiten ein, und letztlich scheiterte das Projekt an unterschiedlichen Auffassungen über Honorare, Bildauswahl und Autorschaft.

Korrespondenzen können also Mittel der Kontaktanbahnung sein, aber auch Austragungsorte von Auseinandersetzungen. Für die berufliche und private Netzwerkbildung im Exil der 1930er und 1940er Jahre war die briefliche Kommunikation eine notwendige Grundbedingung. Bisweilen fanden Briefe auch Eingang in künstlerische Arbeiten. John Heartfields Cover für Ivor Halsteads Buch *Post Haste. The Story of the Post Office in Peace and War* (verlegt von Lindsay Drummond Ltd., 1944) zeigt einen Briefträger, der seinen Weg durch Kriegstrümmer findet.[39] Die Szene umrahmen zahlreiche gestempelte Briefe, darunter auch ein an Heartfield selbst adressierter Umschlag, der an die Jackson Lane in Highgate gerichtet ist, in der der Künstler mit seiner Frau Tutti seit einigen Jahren lebte.[40] Heartfield verarbeitete also für das Cover private Korrespondenz, die damit Ausdruck für den auch in schwierigen Zeiten möglichen postalischen Austausch ist.

Die ersten Briefe, die Exilierte nach Ende des Zweiten Weltkrieges in ihr Herkunftsland Deutschland schickten, bezeichnet der Soziologe David Kettler als »Eröffnungszüge eines (Neu-)Aushandelns von Beziehungen unter Bedingungen der Ungewißheit«.[41] Ähnliches lässt sich für andere, auch als »erste Briefe« zu bezeichnende Schreiben feststellen, in denen sich vorsichtig oder vehement nach Möglichkeiten der Emigration und Unterstützung für die Einreise erkundigt wurde. 1939 schickte die Hamburger Kunsthistorikerin Rosa Schapire einen Hilferuf an die Ende 1933 aus Hamburg nach London emigrierte Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, die in London den Namen The Warburg Institute trug – »dieses ist ein SOS-Brief!« –, und appelliert an den Adressaten Fritz Saxl: »[H]elfen Sie mir, dass ich erst mal für ein Jahr Aufenthaltserlaubnis in England d. h. in London bekomme. Sonst habe ich nur die Möglichkeit die Reise in jenes Reich anzutreten, wo

38 Josef Breitenbach: Brief an Andor Kraszna-Krausz, 5. Mai 1939, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, Josef Breitenbach, 1873–1990, AG 90, AZ, Box 4, Folder 19. Ich danke Helene Roth, die mich auf den Briefwechsel aufmerksam machte.

39 Abb. in: https://heartfield.adk.de/node/6250 [Abruf: 15. 12. 2023].

40 Vgl. Schultz 2020, S. 198.

41 Kettler 2008, S. 84.

nicht nach Pass und Wartenummern gefragt wird. Aber ich glaube, dass ich vor dieser Reise, die ja niemand erspart bleibt, noch manches auf Erden zu tun habe.«[42] Tatsächlich gelang es Rosa Schapire noch rechtzeitig und vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, nach London zu emigrieren.

Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg war in den 1920er Jahren eine interdisziplinär ausgerichtete Forschungseinrichtung und Anziehungspunkt für Wissenschaftler:innen wie Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Hellmut Ritter und viele andere. Dies blieb auch nach der Emigration so, denn nicht nur diejenigen, die ehemals zum Kreis der Bibliothek gehörten, suchten Kontakt; auch Emigrierte jenseits des alten Netzwerks wandten sich an das Warburg Institute in London. Der Zettelkasten im dortigen Archiv enthält zahlreiche Namen von Exilierten, die an die Institution schrieben, darunter der Kunsthändler Gustav Delbanco, der Physiker Albert Einstein, der Kunsthistoriker Carl Einstein, der Künstler Benno Elkan, der Verleger Kurt Enoch, die Fotografin Lucia Moholy, der Architekturhistoriker Nikolaus Pevsner, der Orientalist Hellmut Ritter und der Kostüm- und Bühnenbildner Ernest (Ernst) Stern.

Weniger Hilferuf als ein Versuch der Erneuerung sozialer Kontakte aus der Zeit vor der Exilierung war dagegen die bereits erwähnte Postkarte von Kurt Schwitters an den Bildhauer Jussuf Abbo im Dezember 1941, der ein Eintrag im Adressbuch des Künstlers Schwitters vorausging. Notiz und Postsendung verbinden sich auf diese Weise und verdeutlichen, dass die Struktur der Stadtmatrix und die Infrastrukturen mit den Ego-Dokumenten zusammengedacht und -gebracht werden sollten.

42 Rosa Schapire: Brief an Fritz Saxl, 22. Januar 1939, The Warburg Institute, London, Rosa Schapire, Box 1937-38. Zu Rosa Schapire in London siehe Kapitel 20 in diesem Buch.



KAPITEL 3

1 East Finchley Cemetery, 122 East End Road (außerhalb der Karte)
2 Golders Green Crematorium, 62 Hoop Lane
3 Wohnung John und Gertrud Heartfield, 1 Jackson Lane
4 Wohnatelier Ludwig und Else Meidner, 677 Finchley Road, Child's Hill
5 Wohnung Hans Casparius, 10 Tanza Road (ab den frühen 1940er Jahren)
6 Wohnung Margaret Gardiner, 35 Downshire Hill
7 Wohnung Roland Penrose, 21 Downshire Hill
8 Haus Fred und Diana Uhlman, 47 Downshire Hill
9 Haus Julian Huxley, Pond Street
10 Wohnungen von Walter und Ise Gropius, Marcel Breuer, László und Sibyl Moholy-Nagy, Lawn Road Flats, 3 Lawn Road
11 Wohnatelier Piet Mondrian, 60 Parkhill Road
12 Café-Restaurant Vienna, 289 Finchley Road
13 Wohnung Naum Gabo, 11 Lawn Road
14 The Association of Jewish Refugees, 279a Finchley Road (1941–1943)
15 Studios The Mall, Tasker Road/Parkhill Road
16 Studio Henry Moore, 11 Parkhill Road
17 Café-Restaurant The Cosmo, 6 Northways Parade, Finchley Road (1933–1998)
18 Theater Laterndl, 153 Finchley Road
19 Wohnung Oskar Kokoschka, Eyre Court, Finchley Road
20 Spaziergänge von Max Herrmann-Neiße, The Regent's Park
21 Wohnung Stefan Zweig, 49 Hallam Street (ab 1936)
22 Wohnung Max Herrmann-Neiße, Bryanston Court
23 Spaziergänge von Max Herrmann-Neiße, Hyde Park

3. Nachbarschaften, Straßen, Häuser: Exilgeschichte als Stadtgeschichte

»Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel.«[1]
(Walter Benjamin, 1930er Jahre)

Dieses Buch denkt Exilgeschichte als Stadtgeschichte und vice versa. Dies gilt sowohl für den historischen Kontext als auch für die Perspektive der Forschenden. Voraussetzung für diese Studie ist eine städtische Perspektive auf Akteur:innen, Objekte, Ereignisse und Institutionen. Meist boten recherchierte Adressen einen Ausgangspunkt für die Forschung; dadurch ließen sich Verdichtungen und Entfernungen, Wohn- und Arbeitsortwechsel, Netzwerke und Routen (durch die Stadt) evaluieren. Auch Spaziergänge waren grundlegend, um die Stadt als Erfahrungsraum zu erleben, Distanzen zu Fuß zu vermessen und Kontexte der Wohn- und Arbeitsstätten zu erfassen.[2] Selbst wenn Städte wie London einem kontinuierlichen Veränderungsprozess unterliegen und die historische Stadt hinter den Schichten der nachfolgenden Jahrzehnte mitunter verborgen ist, können Spaziergänge etwas sichtbar werden lassen: Wie viele Schritte trennten die jeweiligen Akteur:innen tatsächlich in den Nachbarschaften, wie weit war der Weg zur U-Bahn, an welchen Gebäuden führte eine Route zwischen Wohn- und Arbeitsplatz vorbei?

Ein Spaziergang als Annäherung an historische Situationen gelingt dann besonders gut, wenn die Bebauung noch der vergangenen Zeit entspricht – beispielsweise gilt das für die Straße Maresfield Gardens, in der Sigmund und Anna Freud lebten, mit intakter viktorianischer Bebauung, die auch die Freuds zu ihren Lebzeiten sahen. So werden die Karte (Map) und das Kartieren (Mapping) sowohl als das Endprodukt der Forschung verstanden als auch als wissenschaftliche Methode. Mapping ist eine forscherische und performative Tätigkeit in der Gegenwart, die Aufschluss über ein historisches Thema gibt. Kartieren wird als Praxis der Exilforschung eingesetzt und hat Parallelen zum künstlerischen Mapping. Diese Recherchemethode in zeitgenössischen Kunstpraxen dient der Vorbereitung ortsspezifischer Arbeiten, ist die Positions- und Situationsbestimmung eines Sachverhalts.[3]

Hal Foster hat einen weiteren Begriff eingeführt, der gerade in künstlerischen Arbeiten mit ethnografischen Methoden die Position der Künstler:innen

1 Benjamin 2019, S. 23.
2 Zu den Methoden des forschenden oder künstlerischen Spazierens siehe u. a. Nguyen 2016.
3 Siehe dazu Möntmann 2004, S. 16–17.

näher fasst: Als »Framing« bezeichnet Foster die Vergegenwärtigung des eigenen künstlerischen Standorts im Verhältnis zu Einzelpersonen oder Communities, über die gearbeitet wird.[4] Dieses Framing ist auch für die Feldforschung bedeutsam, mit der in diesem Buch gearbeitet wurde. Denn der Rundgang durch die Nachbarschaften, in denen einst Emigrant:innen lebten, setzt das forschende Individuum in Relation sowohl zu dem besuchten Ort der Gegenwart als auch zu denjenigen, über die und deren Arbeit geforscht wird. Dabei sollte die grundlegende Differenz beachtet werden: Nicht nur diejenige, die per se durch den zeitlichen Abstand entsteht, sondern auch die Unterschiede, die auf die jeweiligen Lebenskontexte und Bedürfnisse von Emigrant:innen in den 1930er und 1940er Jahren zurückzuführen sind.

So unterstand die Bewegung im öffentlichen Raum in jener Dekade sicherlich auch gewissen Restriktionen oder war mit Ängsten verbunden; beispielsweise war es kurz vor oder nach Kriegsausbruch nicht ungefährlich, im öffentlichen Raum Deutsch zu sprechen, um keine xenophoben oder deutschfeindlichen Attacken der lokalen Bevölkerung zu provozieren. Das German Jewish Aid Committee empfahl Emigrant:innen: »Refrain from speaking German in the streets and in public conveyances and in public places such as restaurants.«[5] Das Gehen und öffentliche Kommunizieren war also gewissen Einschränkungen unterworfen, und die Bemühungen, nicht als Fremde identifiziert zu werden, führten womöglich zu Umstellungen des Verhaltens, vielleicht auch zur Art und Weise, wie sich im öffentlichen Raum bewegt wurde. Das ziellose Umherstreifen (Strolling) oder Spazierengehen (Walking) unterscheidet die Ortsunkundigen oftmals von den Einheimischen, die sich zielgerichteter oder schneller fortbewegen. In seinem Buch *Spazieren in Berlin* beschreibt Franz Hessel für die deutsche Hauptstadt der 1920er Jahre, wie verdächtig Flanierende auf die lokale Bevölkerung wirken können: »Langsam durch belebte Straßen zu gehen, ist ein besonderes Vergnügen. Man wird überspült von der Eile der andern, es ist ein Bad in der Brandung. Aber meine lieben Berliner Mitbürger machen einem das nicht leicht, wenn man ihnen auch noch so geschickt ausbiegt. Ich bekomme immer mißtrauische Blicke ab, wenn ich versuche, zwischen den Geschäftigen zu flanieren. Ich glaube, man hält mich für einen Taschendieb.«[6]

4 Foster 1996, S. 203. Vgl. Auch Möntmann 2004, S. 17.

5 German Jewish Aid Committee [1938], S. 12.

6 Hessel 2019, S. 23. Auf das Befremden zwischen Flanierenden und Eilenden verweist auch Moritz Reininghaus in seiner Einleitung zu Hessels *Spazieren in Berlin*: »Der Blick vieler durch die Straßen Berlins Eilender – das zeigt der Gegenversuch mit offenen Augen – ist starr geradeaus oder gleich auf den Boden gerichtet. […] Auch wenn die Herkunft vieler nun in Berlin Lebender weniger im Osten als im Südwesten des Landes vermutet werden darf, trifft offenbar heute wie damals zu, was Kurt Tucholsky bereits im *Berliner Tageblatt* vom 21. Juli 1919 formulierte: ›Der Berliner ist meist aus Posen oder

Das Gehen als forschende Rekonstruktion der Wohnorte und Quartiere in der Gegenwart folgt den zusammengetragenen Adressen, schreitet diese Punkte in der Stadt ab und kann damit linear und konzise sein. Die Emigrant:innen jedoch gingen mal weniger zielgerichtet flanieren (etwa, um sich die Zeit zu vertreiben oder um eine Stadt in den ersten Wochen nach der Ankunft zu erkunden). Mal jedoch führten die Bewegungen ohne Umwege zu einem präzisen Ziel, etwa um einen Besuch abzustatten oder eine Verabredung einzuhalten. Davon abhängig variierte die Geschwindigkeit der Fortbewegung und das, was gesehen wurde oder auch nicht – etwa, wenn die Wahl auf eine bestimmte Underground als Fortbewegungsmittel fiel.

Der Stadtforscher Ben Campkin und der Kulturanthropologe Ger Duijzings problematisieren in ihrem Buch *Engaged Urbanism. Cities and Methodologies* (2016), dass jede Stadt ein eigenes methodologisches Instrumentarium benötigt, das etwa die geografische Lage und Geschichte berücksichtigt.[7] Unter den diversen Zugängen zu Städten setzen Campkin und Duijzings einen Akzent auf »Embodied Cartographies« und damit auf eine subjektive sinnliche Aneignung von urbanen Räumen durch ihre Bewohner:innen, mit den Kategorien Sehen, Gehen, Hören und Riechen.[8] Während die Rekonstruktion historischer akustischer und olfaktorischer Wahrnehmung von Stadträumen komplex ist,[9] lässt sich die visuelle Auseinandersetzung mit Städten auch für vergangene Epochen nachvollziehen, da sie sich in Zeichnungen, Gemälden oder Fotografien formulieren konnten. Auch in diesem Buch sind insbesondere Fotografien der Exilierten ein wichtiger Zugang zu ihrer Positionierung gegenüber ihrer Exilstadt London. Sie werden dabei nicht nur als historische Quellen behandelt, sondern vor allem auch als künstlerische Praxen der aktiven Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum. Sie sind aber auch Medien der Aneignung, des neuen Sehens von – bis dato fremden oder unbekannten – Stadträumen.[10] Dies zeigt sich insbesondere in den ersten Aufnahmen in den Tagen, Wochen oder Monaten nach der Ankunft.

Für London und mit Blick auf das historische Thema dieses Buches lässt sich in einem Zwischenresümee postulieren, dass Stadtrundgänge in der Gegenwart mit Forschungen in Archiven und privaten Nachlässen, mit Ego-Dokumenten, historischen Fotografien, publizierten und unveröffentlichten Erinnerungen, vor allem mit der künstlerischen Produktion der Emigrierten zusammengeführt werden sollten. Nur auf diese Weise kann der Zeitsprung

Breslau und hat keine Zeit.‹ Damit scheint bereits ausgeschlossen, dass sich allzu viele Einheimische dem Genuss des Flanierens hingeben. […] Langsamer Gang und vordergründige Ziellosigkeit machen den Spaziergänger der Umgebung suspekt, lassen ihn ›verdächtig‹ erscheinen.« Reininghaus 2019, S. 12 und 15.

7 Campkin/Duijzings 2016, S. 3.

8 Ebd., S. 171–214.

9 Zu Rekonstruktionen historischer urbaner Soundscapes und deren Erforschung siehe Bijsterveld 2013.

10 Siehe z. B. Stevenson 2016.

zwischen Gegenwart und Vergangenheit berücksichtigt und zumindest in Teilen kompensiert werden. Die vergleichende Perspektive auf Städte wird vor allem von der Geografin und Stadtforscherin Jennifer Robinson vorgeschlagen.[11] Sie kann indes im vorliegenden Buch aus Gründen des Umfangs nur an wenigen Stellen erfolgen, wenn nämlich der Blick auf London als Exilstadt bisweilen auch auf andere Zufluchtsorte erweitert wird.[12] Grundsätzlich können durch Vergleiche Erkenntnisse übertragen, aber auch Differenzen ermittelt werden: New York ist nicht London, ebenso wenig wie die Situationen in Istanbul oder in Shanghai vergleichbar sind. Und dennoch haben sich die ankommenden Emigrant:innen mit ähnlichen Methoden beholfen, wenn sie alte Kontakte wieder aufleben ließen oder neue Berufsbeziehungen knüpften, wenn sie sich nach alternativen Kanälen der Distribution ihrer Werke umtaten und in den künstlerischen Ausdrucksweisen und Medien flexibel zeigen mussten.

London war für zumindest einige der Ankommenden eine fremde Stadt. Die Entscheidung für dieses Emigrationsziel war nicht notwendigerweise geleitet durch Zuneigung, denn oftmals war ein Zusammenspiel von sozialen Faktoren – etwa Bekannte, die bereits in der Stadt waren –, ökonomischen Bedingungen – eine Arbeit, die in Aussicht gestellt war – und Notwendigkeiten – wenn kein anderes Reiseziel erreichbar war – entscheidend für die Einreise. Zudem mag die insulare Disposition Großbritanniens fernab vom europäischen Kontinent ausschlaggebend gewesen sein, da diese zunächst größeren Schutz vor nationalsozialistischer Verfolgung und militärischen Übergriffen verhieß, als es in den direkten Nachbarländern Deutschlands der Fall gewesen wäre.[13] Zuletzt waren die verbreitete Sprache, die viele der Emigrant:innen schon zuvor beherrscht haben mögen, und die vertraute europäische, christlich geprägte Kultur auch ausschlaggebend für die Entscheidung: Shanghai, Istanbul oder Kairo muteten vielen sicherlich fremder an und waren nicht zuletzt deshalb keine bevorzugten Emigrationsziele.[14]

Für die Wahl des Wohnviertels am Ankunftsort London blieben einige der bereits genannten Emigrationsentscheidungen bestehen: Stadtteile mit

11 Vgl. Robinson 2016.

12 Vergleichsmöglichkeiten bietet das von der Verfasserin geleitete Forschungsprojekt METROMOD mit digitalen Stadtspaziergängen und Archiven zu sechs globalen Metropolen des Exils: https://metromod.net [Abruf: 28. 12. 2023].

13 »Je mehr sich der Einfluß des Dritten Reiches ausdehnte, je deutlicher der Krieg seine Schatten vorauswarf, je größer der Emigrationsdruck aufgrund der immer schärferen Verfolgungen in Deutschland wurde und je abweisender sich die bisherigen wichtigen Aufnahmeländer gegen einen weiteren Zustrom von Flüchtlingen verhielten, desto mehr bestimmten Zufälle und periphere Regionen die Ziele der Fluchtbewegungen.« Krohn et al. 2008, S. 129.

14 Zu China etwa schreibt Mühlen 2008, S. 337, dass es wegen »seiner fernen geographischen Lage, seiner wirtschaftlichen Instabilität sowie aus sprachlichen und kulturellen Gründen« kein bevorzugtes Fluchtziel gewesen sei.

niedrigen Mietpreisen wurden von vielen bevorzugt. Ausschlaggebend war zudem, ob bereits andere Emigrant:innen in der Nähe lebten oder ob lokale britische Kunstschaffende vor Ort wohnten. Der Fotograf Hans Casparius, der ab den frühen 1940er Jahren für mehrere Jahrzehnte in 10 Tanza Road (s. Karte S. 46, Nr. 5) unmittelbar am Naherholungsgebiet Hampstead Heath lebte, nennt eben diesen Grund für die Wahl seines Stadtquartiers: »I chose Hampstead because I knew it fairly well, it was handy for Islington, and so many artistic and interesting people live there.«[15]

Der Londoner Stadtteil Hampstead war nicht nur ein Künstlerviertel, sondern auch das »Zentrum der deutschsprachigen Emigration in London«,[16] mit dem heute Namen wie Oskar Kokoschka, Elias Canetti oder Walter Gropius verbunden sind. Doch lebten weitaus mehr, heute weniger Prominente in dem Viertel – um 1940 waren es etwa 14.000 Emigrant:innen.[17] Hampstead war eine »Arrival City« – eine Ankunftsstadt für Emigrant:innen in der Großstadt, wie sie Doug Saunders in seinem gleichnamigen Buch beschreibt, allerdings mit Blick auf die Ankunftsstädte der Gegenwart.[18] Saunders' Veröffentlichungen wenden sich vom nationalen Container des Aufnahmelandes für Migrant:innen ab und suchen eine urbane Perspektive: neben der Stadt geht es kleinteiliger um die Stadtviertel und Orte, an dem sich Hinzugezogene aufhalten, leben und arbeiten: »Integration findet zuallererst auf der Ebene des Wohngebiets statt. Bei ihrer Ankunft in einer neuen Stadt suchen die Einwanderer in der Regel nach Stadtvierteln, in denen sie bezahlbaren Wohnraum, Zugang zu wirtschaftlichen Perspektiven und Netzwerke bereits etablierter Migranten aus dem eigenen Land, der eigenen Region oder Kultur finden, die sie dabei unterstützen können, sich eine Existenz aufzubauen und sich zu integrieren.«[19]

Aktuelle Forschungen zu Migrant:innen und ihren urbanen Aufenthaltsorten zeigen auf, dass die »Arrival City« bezahlbar und gut erreichbar sein und Arbeit bieten muss; sie ist ein Netzwerk der Einwander:innen.[20] Diese Beobachtungen können historisiert und auf die Exilstadt London in den 1930er und 1940er Jahren und spezifisch auf Hampstead übertragen werden: Emigrant:innen suchten die Nähe anderer, da sie ihnen sozialen Anschluss, aber auch Hilfe und Unterstützung bieten konnten. Netzwerke waren und sind eine wichtige Voraussetzung zum beruflichen »Überleben« in der Fremde.[21]

Die Makroperspektive – auf eine Stadt – wird durch Mikroperspektiven auf einzelne Stadtviertel, Nachbarschaften und Straßen ergänzt. Jeder dieser

15 Beamish 1986, S. 1.
16 Pross 2000, S. 8.
17 Bohm-Duchen 2019b, S. 157.
18 Saunders 2011.
19 Saunders 2016, S. 25.
20 Kat. Venedig 2016, S. 73, 101 und 199.
21 Weiterführend dazu Dogramaci 2011a.

Ausschnitte kann andere, eigene Schwerpunkte setzen: Mit Blick auf Stadtviertel lässt sich im Sinne eines *Place Making*, also eines Sich-Einrichtens oder Sich-Niederlassens in einer Nachbarschaft, fragen, welche Infrastrukturen – etwa Lebensmittelgeschäfte, Anbindung mit öffentlichen Verkehrsmitteln oder aber auch Kulturinstitutionen – besonders anziehend auf Hinzugezogene wirkten, aber auch, ob ökonomische Anreize wie etwa günstige Mieten existierten. Nachbarschaften oder Straßen, in oder an denen besonders viele emigrierte und lokale Künstler:innen lebten, geben Aufschluss über Fußwege und Entfernungen zwischen den verschiedenen Akteur:innen.[22] Wohnadressen zeigen oftmals, in welcher finanziellen Situation sich Emigrant:innen befanden, als sie sich in der Stadt niederließen. Mitunter trennten nur wenige Hundert Meter die – zumindest auf Zeit – solventen Exilierten von jenen, die in einem prekären Dasein landeten. So beginnt Steffen Pross seinen 2000 publizierten Kulturspaziergang auf den Spuren von London-Emigrant:innen an Stefan Zweigs Wohnung an der teuren Hallam Street (s. Karte S. 46, Nr. 21) und endet bei der Bleibe von Max Herrmann-Neiße in Bryanston Court (s. Karte S. 46, Nr. 22) – ein »Platz offenbaren materiellen wie psychischen Scheiterns«.[23] Auf diese Weise lassen sich Stadtpläne als Register sozialer Differenzen lesen; eine Kausalität von Wohnadresse und beruflichem »Erfolg« im Exil lässt sich jedoch nicht herstellen.[24]

Eine besondere Bedeutung für die Emigrant:innen jenseits sozialer oder kultureller Einschränkungen oder Fragen von Herkunft waren öffentliche Räume wie Museen mit kostenlosem Eintritt oder Bibliotheken, in denen Zeit verbracht werden konnte, um die Tage nicht nur in den Unterkünften zu verleben.[25] Ebenso waren die Londoner Parks Anziehungspunkte für Exilierte und ermöglichten einen kostenfreien Aufenthalt. Sie waren dabei nicht nur »Schonräume«[26] des Exils, sondern auch kreative Orte, die anregen und

22 In seinen Erinnerungen an seine Zeit im Künstlerviertel Hampstead hebt Herbert Read die geringe fußläufige Entfernung als Motor für die Zusammenarbeit der Künstler:innen hervor: »For a period of six or seven years a coherent group of artists had worked together in close proximity, generating some vital intimacy and enthusiasm. Within this inner group that worked within five minutes' walking distance of each other in Hampstead I do not remember any quarrels, any jealousy or spitefulness. It was a ›nest‹ of gentle artists (I am thinking of Turgenev's *Nest of Gentlefolk*), a spontaneous association of men and women drawn together by common sympathies, shared seriousness and some kind of group criticism.« Read 1965b, S. 8.

23 Pross 2000, S. 17.

24 Max Herrmann-Neiße starb 1941 mit 54 Jahren; in seinem Exilwerk setzte er sich intensiv mit dem Fremdsein, dem Emigranten-Dasein und der Sehnsucht nach der Heimat auseinander. Doch auch Zweig litt an der Emigration und dem Leben auf Wanderschaft. 1940 verließ er gemeinsam mit seiner Frau Lotte Zweig London, ging zunächst nach New York und dann nach Brasilien, wo sich das Paar 1942 das Leben nahm. Siehe Dove 2004, S. 30–34 (Max Herrmann-Neiße) und S. 169–178 (Stefan Zweig).

25 Vgl. Bihler 2018, S. 34.

26 Pross 2000, S. 17.

einen »Abdruck« in Werken erhalten konnten, wie etwa bei Max Herrmann-Neiße. Seit 1933 lebte er gemeinsam mit seiner Frau Leni Herrmann in London. In den 1920er Jahren war Max Herrmann-Neiße ein anerkannter Berliner Dichter, dessen markante Physis von zahlreichen Künstlern wie George Grosz oder Ludwig Meidner porträtiert wurde. Herrmann-Neiße haderte mit seinem Londoner Exil, und in zahlreichen Gedichten findet dieses Befremden und die Sehnsucht nach früheren Zeiten Ausdruck.[27] Der Regent's Park und der Hyde Park (s. Karte S. 46, Nr. 20 und 23) wurden zu wichtigen Bezugsorten; hier ging Herrmann-Neiße regelmäßig spazieren (Abb. 9). In Gedichten wie »Hyde Park im Schnee«, »Sonntag im Hyde Park« oder »Herbst im Hyde Park« schreibt Max Herrmann-Neiße über Sehnsucht und Fremdheitsgefühl, beschreibt sein heimatkrankes Herz.[28] Der Park ist Stimmungsträger und zugleich ein Ort, in dem er sich beobachtend bewegte, der ihm Trost, wenig Zuversicht, aber auch Anregung für seine Lyrik gab. Stefan Zweig schreibt über die Parkspaziergänge seines Freundes: »Stundenlang streifte er in London durch den Hyde Park und den Regent's Park, weil er dort inmitten der steinernen Wildnis wenigstens einen Blick ins Grün, einen Atemzug Natur fand, und dort wandelte er so, wie man sich als Knabe den Dichter imaginiert, allein und versonnen, manchmal das kleine Notizbuch aus der Tasche ziehend und eine Zeile, einen Vers sich aufzeichnend.«[29]



Abb. 9: Max Herrmann-Neiße beim Spaziergang durch den Hyde Park, n. d. (Völker 1991, S. 175–176)

Mit Blick auf Max Herrmann-Neiße lässt sich also fragen, wie sich städtische Orte auf Werke oder künstlerische Praxen (etwa das Spazierengehen als Produktion) auswirkten. Umgekehrt lässt sich aber auch thematisieren, wie

27 Briefe, Tagebucheinträge und Texte anderer zur Londoner Zeit von Herrmann-Neiße in: Völker 1991, S. 190–234. Gedichte in: Herrmann-Neisse 1946; Herrmann-Neiße 1986; Herrmann-Neiße/Herrmann 2012.

28 Gedichte in: Herrmann-Neisse 1946, S. 99 und 108 (»Hyde Park im Schnee«, »Sonntag im Hyde Park«); Herrmann-Neiße 1986, S. 303–304 (»Herbst im Hyde Park«). Die drei Gedichte sind 2020 von dem Schauspieler Simon Zagermann für das Forschungsprojekt METROMOD eingelesen worden und hier abrufbar: https://walks.metromod.net/walks.p/17.m/london [Abruf: 12. 12. 2023].

29 Zweig 1946, S. 145–146. Zu Herrmann-Neiße und dem Hyde Park siehe Völker 1991, S. 175–176; Pross 2000, S. 53.

die anwesenden Emigrierten die Wahrnehmung von Quartieren veränderten. Beispielhaft ist die Busstation Finchley Road in North London, an der von den Busfahrern auf Deutsch »Finchleystraße« gerufen wurde, die damit auf die Verdichtung deutschsprachiger Emigrant:innen an diesem Ort reagierten.[30] Die Bezeichnung der Haltestelle rekurrierte auf die Veränderungen in der Bevölkerungsstruktur und Sprache der Ein- und Aussteigenden. Denn der Sound der Straße hatte sich seit dem Zuzug deutschsprachiger Emigrant:innen verändert. Unter den – teils zeitweise – in der Finchley Road lebenden Künstler:innen waren Ludwig und Else Meidner (677 Finchley Road, Child's Hill, s. Karte S. 46, Nr. 4) und Oskar Kokoschka (Eyre Court, Finchley Road, s. Karte S. 46, Nr. 19).[31] Die Finchley Road war aber nicht nur eine Wohnstraße, sondern beherbergte eine ganze Infrastruktur der Emigration mit der 1941 hier gegründeten The Association of Jewish Refugees (279a Finchley Road, s. Karte S. 46, Nr. 14), Geschäfte für den Haushalt, Lingerien, Optiker, Delikatessenläden, Café-Restaurants wie das Vienna (289 Finchley Road, s. Karte S. 46, Nr. 12) oder aber die Kleinkunstbühne des Austrian Centre, das Laterndl (153 Finchley Road, s. Karte S. 46, Nr. 18).[32] Ein besonderer und langlebiger Ort der Emigration nach London war das zwischen 1933 bis 1998 existierende Restaurant und Café The Cosmo (5 Northways Parade, Finchley Road, s. Karte S. 46, Nr. 17), in dem österreichische Gerichte wie Wiener Schnitzel und diverse Mehlspeisen angeboten wurden und das ein zentraler Treffpunkt für deutschsprachige Emigrierte war, darunter Elias Canetti, Erich Fried und H. G. Adler.[33] Auch Sigmund Freud soll ein regelmäßiger Gast im The Cosmo gewesen sein[34] – das Restaurant war nur sechs Gehminuten von seinem Haus in Maresfield Gardens entfernt. The Cosmo (Abb. 10) war eine wichtige soziale Kontaktzone, die von Exilant:innen für Exilant:innen geschaffen wurde. Ursula Trafford, eine Zeitzeugin und Emigrantin, erinnert sich an diesen Ort als Informationsbörse und des Austauschs unter Menschen mit Fluchterfahrung: »We would obviously talk about what was going on in our homelands and in the war, but mostly we were just eager to meet other people like us. […] This country saved us and The Cosmo became the kind of sanctuary we needed to help build a new life in London.«[35]

30 Vgl. Kat. London 2018a, S. 7.

31 Zu den Bewohner:innen der Finchley Road siehe Pross 2000, S. 30 und 55.

32 Zu Geschäften und Lokalen von/für Emigrierte entlang der Finchley Road siehe Grenville 2015, S. 1. Zum Laterndl siehe Ritchie 1999, S. 359–361. Das Vienna warb mit einer Anzeige in der *Freien Deutschen Kultur*, April 1944, H. 4, S. 15.

33 Das Restaurant wurde von einem polnischen Einwanderer gegründet und später von den Familien Manheimer und Braun geführt. Vgl. Pross 2000, S. 161. Siehe auch Waldhör 2018, S. 161.

34 Siehe dazu Wright 2013.

35 Ursula Trafford, zit. in: ebd.



Abb. 10: Das Restaurant und Café The Cosmo in der Finchley Road von außen, 1965 (© Marion Manheimer)

Jede größere Community brachte (und so ist es noch heute) auch eigene Infrastrukturen in die »Arrival Cities«, neben Lebensmittelgeschäften waren dies auch Kleinkunstbühnen oder Restaurants. Dort wurden den Hinzugezogenen heimatbezogene Waren offeriert oder Kultur dargeboten, die ihnen einen gemeinsamen Bezugsrahmen boten. Identifikation und Erinnerung, Sprache, Geschmack und Gerüche finden Ausdruck in diesen sozialen Räumen der Emigration. Im Exil symbolisieren Kochen und Essen Zugehörigkeiten zu einer Gruppe, rufen positiv konnotierte Erinnerungen an das Davor der Emigration auf, stabilisieren das Individuum, können jedoch auch Fremdheit und Differenzen zur Esskultur vor Ort betonen und damit Distanz schaffen – oder aber zu Räumen werden, die von der lokalen Bevölkerung als exotisch und deshalb als interessant wahrgenommen werden.[36] An das nicht mehr existierende Restaurant The Cosmo wird mit einer Plakette erinnert, was auf den besonderen Status dieser Institution sowohl für die Geschichte der Emigration als auch für die Geschichte der Gastronomie in London veweist.[37] Dabei müssen diese und andere Kontaktzonen der Emigrant:innen-Community nicht unweigerlich in die Vergangenheit zeigen und auf das Zurückliegende oder Zurückgelassene verweisen. Diese Plätze können auch gemeinsame Denk- und Aushandlungsorte sein, an denen in Auseinandersetzung mit dem Exilort Neues entsteht.

Besonders für den Londoner Stadtteil Hampstead lässt sich aufzeigen, wie produktiv der Zusammenhang zwischen Exil und Kunst, wie fruchtbar die »close proximity«[38] war. Hier entwickelten sich in den 1930er Jahren kreative Communities, wobei die Emigrierten die Nähe der bereits ansässigen lokalen

36 Zu den vielfältigen Semantiken des Kochens und Speisens im Exil vgl. Zwerger/Seeber 2018.

37 Die Gedenkplakette wurde von The Association of Jewish Refugees gestiftet, siehe https://www.londonremembers.com/memorials/cosmo-restaurant [Abruf: 25. 12. 2023].

38 Read 1965b, S. 8.

Kunstschaffenden suchten, die wiederum von der Interaktion mit den exilierten Kreativen profitierten. Über Hampstead und einzelne Protagonist:innen ist bereits ausführlich geschrieben worden, deshalb soll an dieser Stelle vor allem auf das interdisziplinäre und kollaborative Potenzial kreativer (Exil-)Communities verwiesen werden. Ein Zentrum des künstlerischen Hampstead war die »Mall« – eine Reihe von Künstlerstudios an der Tasker Road/Parkhill Road (s. Karte S. 46, Nr. 15), in denen sich in den 1930er Jahren die Bildhauerin Barbara Hepworth, ihr Partner, der Maler Ben Nicholson, und der Schriftsteller und Kunsthistoriker Herbert Read einrichteten. Letzterer etablierte sich in den 1930er Jahren zu einer zentralen Figur der Londoner Intellektuellen- und Künstlerszene und war Herausgeber der kunsthistorischen Fachzeitschrift *The Burlington Magazine*. Read lebte seit 1933 in den Mall Studios. Etwas weiter nördlich der Mall, in der 60 Parkhill Road, wohnte durch Vermittlung von Ben und Winifred Nicholson sowie Naum Gabo zwischen 1938 und 1940 der niederländische Künstler Piet Mondrian (s. Karte S. 46, Nr. 11),[39] und gegenüber, in der 11 Parkhill Road, hatte der Bildhauer Henry Moore sein Studio (s. Karte S. 46, Nr. 16).[40] In den folgenden Jahren zogen weitere emigrierte Künstler und Architekten nach Hampstead: Walter Gropius, Marcel Breuer, zeitweise auch László Moholy-Nagy, lebten in den Lawn Road Flats (auch Isokon Building, Lawn Road, s. Karte S. 46, Nr. 10), und der konstruktivistische Künstler Naum Gabo wohnte gleich neben den Lawn Road Flats in 11 Lawn Road (s. Karte S. 46, Nr. 13).

Herbert Read und seine Partnerin Margaret »Ludo« Ludwig veranstalteten regelmäßig Abendgesellschaften in ihrem Studio in The Mall, die zu Kontaktzonen zwischen emigrierten und lokalen Künstlern avancierten. Der Dichter Geoffrey Grigson erinnert sich: »The exodus from Hitler's Reich having begun, one might walk into the solemn dignified company of Gropius to find oneself face to face with slow-smiling Moholy-Nagy from the Bauhaus (furniture all round to match, as far as could be found). Ben and Barbara from next door would be there, and the Moores from down the road.«[41] Herbert Read verglich das künstlerische Leben und Arbeiten in Hampstead mit Florenz oder Siena im Quattrocento: »There was an unusual degree of mutual sympathy and understandig between us, an unusual intensity of effort and feeling, and the formation of a ›front‹ *vis-à-vis* the indifferent public.«[42]

Durch die Kumulation der genannten Künstler:innen in einem Stadtviertel ergaben sich Möglichkeiten der unkomplizierten Zusammenarbeit. Während vielen künstlerisch tätigen Emigrant:innen der Resonanzboden für ihr Wirken genommen wurde – verursacht durch geringe oder gar keine Ausstellungsmöglichkeit, die Unmöglichkeit des Publizierens und des intellektuellen Aus-

39 Bohm-Duchen 2019b, S. 161.
40 Vgl. Read 1965b, S. 7.
41 Geoffrey Grigson, in: Maclean 2021, S. 128.
42 Read 1965a, S. 5.

tauschs mit Anderen –, wurde all dies zumindest zeitweise in Hampstead ermöglicht. Damit ist der Stadtteil ein besonders herausragendes Beispiel für die Bedeutung des Netzwerkens im Exil. Studios wurden zu zentralen Orten der Begegnung, Akteur:innen zu Knoten in einem kreativen Netzwerk, an dem sich auch Verbindungen zwischen lokalen und emigrierten Künstler:innen verdichteten.

Die nachbarschaftliche Nähe und kurzen Wege zwischen den Ateliers und/oder Wohnungen der Künstler:innen beflügelten offensichtlich die Zusammenarbeit. Read beschreibt dies in seinen Erinnerungen »A Nest of Gentle Artists«: »For five years I lived in friendly and intimate association with this group of artists, visiting their studios almost daily and watching the progress of their work. […] The group worked intensely, in loose association with other artists. […] Meanwhile in Germany events were moving to a crisis, and the first refugee artists began to arrive. Walter Gropius came in 1934 and lived in one of the flats in Lawn Road which Wells Coates had built for Jack Pritchard. Moholy-Nagy came in 1935 and Naum Gabo the same year; and finally, in 1938, came Piet Mondrian, who set up a studio in Parkhill Road alongside the Mall. The presence of Gabo and Moholy- Nagy greatly strengthened the Constructivist element in the group, and in 1937 they felt strong enough to issue their own manifesto, the volume called *Circle* which was published in 1937 with Leslie Martin (a new accession on the architectural side), Ben Nicholson and Gabo as joint editors.«[43] Die von Read erwähnte Publikation *Circle: International Survey of Constructive Art* erschien 1937 bei Faber & Faber. In diesem Sammelband, herausgegeben von J. Leslie Martin, Ben Nicholson und Naum Gabo, traten Avantgardist:innen aus Malerei, Bildhauerei, Architektur und Design gemeinsam für eine »konstruktivistische« Agenda ein, die sich zwar zu einem gewissen Primat einer »precise geometrically ordered set of form«[44] bekannte, in den verschiedenen künstlerischen Disziplinen aber zu ganz unterschiedlichem Ausdruck fand. Marcel Breuer etwa schrieb einen Essay, in dem er die Materialmetamorphose seiner Möbelentwürfe von Aluminium zu Holz beschrieb.[45] Naum Gabo wiederum sah die »constructive idea« eher holistisch als »a general concept of the world«.[46] Neben Breuer, Gabo und Gropius war auch der ebenfalls in London exilierte Künstler László Moholy-Nagy in *Circle* präsent.

Dass sich der Kontakt zwischen Hepworth, Nicholson und Moholy-Nagy intensivierte,[47] zeigt sich nicht nur an der Publikation *Circle*, sondern auch

43 Read 1965b, S. 7. Read war einer der wichtigsten Unterstützer von László Moholy-Nagy und beschrieb ihn in einem Artikel für *The Architectural Review* als »one of the most creative intelligences of our time«. Read 1935; siehe dazu Carullo 2019, S. 14.

44 Beckett 1982, S. 18.

45 Breuer 1937, S. 193–202.

46 Gabo 1937, S. 6.

47 Zwischen den Beteiligten gab es bereits vor der gemeinsamen Zeit in Hampstead Austausch. Im November 1933 kam László Moholy-Nagy nach London, und sein Aufsatz

an gemeinsamen Ausstellungen. 1937 nahm László Moholy-Nagy an einer Gruppenausstellung der London Gallery teil. Die *Exhibition of Constructive Art* versammelte Werke von Barbara Hepworth, Naum Gabo, László Moholy-Nagy und anderen.[48] Der Kontakt zwischen Moholy-Nagy und der Hampsteader Künstler- und Intellektuellenszene, darunter der Architekt Ernő Goldfinger und seine Frau, die Malerin Ursula Goldfinger,[49] hielt auch noch, nachdem die Familie Moholy-Nagy in ein Haus in Hampstead Garden Suburb im Nordwesten Londons gezogen war (7 Farm Walk). Dort wurden sie von Barbara Hepworth, Ben Nicholson und ihren Drillingen im Juni 1936 besucht, was in einer Fotografie festgehalten wurde (Abb. 11).[50] Auch nach seinem Weggang aus London und von Chicago aus hielt Moholy-Nagy Kontakt zu seinen Londoner Freund:innen und Kolleg:innen, tauschte Kataloge und Neuigkeiten mit Ben Nicholson aus und berichtete ihm von einem geplanten Vortrag Herbert Reads am New Bauhaus.[51]

In Hampstead lebten indes auch wichtige Mäzen:innen, Sammler:innen und Kritiker:innen. In 21 Downshire Hill (s. Karte S. 46, Nr. 7) zog 1936 der Künstler und Sammler Roland Penrose, der gemeinsam mit David Gascoyne und Herbert Read im selben Jahr die *International Surrealist Exhibition* in den New Burlington Galleries organisierte (11. Juni–4. Juli 1936). 1938 eröffnete Penrose gemeinsam mit E. L. T. Mesens die London Gallery an der Cork Street und zeigte dort Arbeiten von Barbara Hepworth, Piet Mondrian

»How Photography Revolutionises Vision« wurde im Magazin *The Listener* veröffentlicht. Ende 1933 schuf Barbara Hepworth zwei Fotogramm-Selbstporträts, die auf eine Auseinandersetzung mit Moholy-Nagys Fotogrammen verweisen. Auch postalisch stand Moholy-Nagy in Austausch mit Hepworth und ihrem Lebensgefährten Ben Nicholson, mit denen er sich auf Deutsch schrieb. Siehe Postkarten von Moholy-Nagy an die beiden in Tate Library and Archive, London, Ben Nicholson Papers, u. a. TGA 8717/1/2/2973, /2974, /2975. Im August 1934 kam der Künstler erneut nach London und emigrierte ein Jahr später in die Stadt. Siehe dazu auch die Ausstellung *Britain and Bauhaus* in der Tate Britain (2019), die das Verhältnis von Bauhaus-Protagonist:innen zu britischen Kunstschaffenden aufarbeitete.

48 Vgl. Vinzent 2020, S. 5. Am Ende eines intensiven Arbeitsjahres hatte am 31. Dezember 1936 die Einzelausstellung *László Moholy-Nagy. Paintings, Drawings, Constructions* in der London Gallery (28 Cork Street) eröffnet. Gropius hielt die Eröffnungsrede zu der Schau, die das freie künstlerische Werk Moholy-Nagys versammelte, aber auch mit einer von dem Künstler gestalteten Einladungskarte warb.

49 Carullo 2019, S. 22–23.

50 In der Ausstellung *Britain and Bauhaus* (2019) war eine Serie von Fotografien zu sehen, die einen Besuch von Nicholson und Hepworth mit den gemeinsamen Kindern Simon und Sarah bei dem Paar László und Sibyl Moholy-Nagy zeigt. Auch die Tochter der beiden, Hattula, ist auf den Fotografien zu sehen. Ich danke Hattula Moholy-Nagy für die freundliche Genehmigung, die Fotografie zu publizieren.

51 László Moholy-Nagy: Brief an Ben Nicholson, 29. November 1937, Tate Library and Archive, London, Ben Nicholson Papers, TGA 8717/1/2/2978; László Moholy-Nagy: Brief an Ben Nicholson, 10. April 1940, Ben Nicholson Papers, Tate Library and Archive, London, TGA 8717/1/2/2981.



Abb. 11: Barbara Hepworth, Ben Nicholson, ihre Drillinge und Hattula Moholy-Nagy in 7 Farm Walk, der Londoner Wohnadresse von László und Sibyl Moholy-Nagy, Juni 1936 (provided by The Moholy-Nagy Foundation)

oder Ben Nicholson, die alle in unmittelbarer Nähe in Hampstead lebten. In der London Gallery wurden auch Kurt Schwitters und Max Ernst ausgestellt.[52] 1939 zog die Fotografin Lee Miller zu Penrose; in den Jahren des Zweiten Weltkrieges wurde 21 Downshire Hill zum wichtigen Künstlertreffpunkt, darunter auch die Emigranten Kurt Schwitters und E. L. T. Mesens.[53] Gegenüber von Penrose wohnte in 35 Downshire Hill (s. Karte S. 46, Nr. 6) die Kunstsammlerin Margaret Gardiner, die sich für die künstlerische Avantgarde ihrer Zeit wie Barbara Hepworth, Ben Nicholson oder Naum Gabo und für Geflüchtete engagierte.[54] Auch der Biologe Julian Huxley, der sich für Emigrant:innen einsetzte und mit diesen zusammenarbeitete, ließ sich, nachdem er die Leitung des Zoos abgegeben hatte, mit seiner Familie in der Pond Street in Hampstead (s. Karte S. 46, Nr. 9) in unmittelbarer Nähe von Hampstead Heath nieder. Das Haus wurde von Ernst L. Freud restauriert.[55]

52 Zu Schwitters in der London Gallery siehe Giedion-Welcker 1973, S. 287. Siehe auch Kapitel 18 in diesem Buch.

53 Penrose/Macweeney 2002. E. L. T. Mesens, eigentlich Édouard Léon Théordore Mesens, war Kunsthändler, Galerist und Kunstsammler, mit ersten beruflichen Erfahrungen in Galerien in Brüssel in den 1920er Jahren, die seine Aktivitäten der folgenden Jahrzehnte prägen sollten. Bei der Popularisierung und Unterstützung zeitgenössischer Kunstschaffender ging Mesens systematisch vor, stellte diese aus, handelte mit ihren Werken und publizierte. Vgl. Caputo 2020, S. 130.

54 Bohm-Duchen 2019b, S. 160.

55 Vgl. Huxley, J. 1974, S. 230. Zu Julian Huxley und seiner Zusammenarbeit mit emigrierten Künstler:innen, Architekt:innen und Wissenschaftler:innen siehe Kapitel 11 in diesem Buch.

Die Geschichte der Emigration lässt sich derweil auch über eine einzige Adresse entfalten: Der Maler Fred Uhlman und seine Frau Diana Uhlman erwarben 1938 ein Haus in 47 Downshire Hill (s. Karte S. 46, Nr. 8), von dem aus Linien zu den Emigranten John Heartfield, Ludwig Meidner und Oskar Kokoschka gezogen werden können. 1938 floh Kokoschka aus Prag nach London, wo der Künstler, der bereits auf eine langjährige Karriere zurückblicken konnte, kaum bekannt war. Fred Uhlman, der bereits seit 1936 in London lebte und sich federführend im Artists' Refugee Committee (ARC) engagierte, vermittelte Kokoschka den ersten Auftrag, indem er ihn mit seinem Schwager Michael Croft zusammenbrachte. Kokoschka porträtierte Croft, der weitere Arbeiten des Künstlers erwarb, darunter das erste von Kokoschka im Londoner Exil gemalte Werk, *Prag – Nostalgia*.[56] Es ist ein Erinnerungsbild an die erste Exilstation Kokoschkas. Das Gemälde steht an der Schwelle zwischen dem zurückliegenden Leben Kokoschkas in Prag und der Zukunft des Malers in London. Kokoschka entwirft ein positives, idealisiertes Bild der tschechischen Stadt, die ihm eine Zuflucht auf Zeit bot; so malt er die Wahrzeichen Prags wie die Karlsbrücke und die Moldau, die den Hintergrund für eine Liebesszene geben. Es ist bezeichnend, dass dieses Erinnerungsbild ans Prager Exil vom ersten Sammler Kokoschkas in London, Michael Croft, erworben wurde. Sowohl im Bild selbst als auch in den Personen des Malers und des Mäzens verbinden sich die Exilstandorte des Künstlers zu einem Netz. Einer der Knoten im Netz ist Uhlmans Haus in 47 Downshire Hill, in dem sich Kokoschka und Croft erstmals begegnet sind.[57] Durch Uhlman kam Michael Croft auch in Kontakt mit dem Maler Ludwig Meidner, den er ebenfalls durch Porträtaufträge förderte und dem er zwei Skizzenbücher ins Internierungslager schickte.[58]

Uhlmans Haus bot derweil einem weiteren Emigranten Unterschlupf: Nach seiner Flucht aus seinem ersten Exil in Prag im Dezember 1938 lebte der Künstler John Heartfield in London. Die Flucht gelang ihm mit Unterstützung des Czech Refugee Trust Fund und der Kriegsjournalistin Martha Gellhorn.[59] Heartfield kam zunächst bei der Historikerin Yvonne Knapp unter

56 Vgl. Spielmann 2008, S. 85. Das Gemälde befindet sich heute in der Scottish National Gallery of Modern Art in Edinburgh. Kokoschka porträtierte auch Posy Croft, die Schwester von Michael Croft. https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8729 [Abruf: 20.12.2023]. Vgl. Müller-Härlin 2006, S. 49. Diana Uhlman war eine weitere Schwester von Michael Croft. Kokoschka wiederum vermittelte Croft den Kontakt zu der emigrierten Künstlerin Marie-Louise von Motesiczky, von der er ebenfalls Werke ankaufte. Ebd., S. 50–51. Zu Marie-Louise von Motesiczkys Werk siehe Lloyd 2007.

57 Vgl. Müller-Härlin 2006, S. 48.

58 Ebd., S. 50.

59 Vgl. H. N. Bunbury, Director of Czech Refugee Trust Fund: Bestätigung für John Heartfield, 10. November 1939, Akademie der Künste, Berlin, John-Heartfield-Archiv, 337. In dem Schreiben heißt es: »This is to certify that Helmut Herzfeld was accepted by the British Committe for refugees from Czecho-Slovakia, now the Czech Refugee Trust Fund, as a political refugee, because of the danger in which he stood as a result of his

und zog dann ins Haus von Fred und Diana Uhlman in Hampstead.[60] Heartfield wurde 1940 als »enemy alien« interniert, jedoch aus gesundheitlichen Gründen im August desselben Jahres entlassen. Seit seiner Rückkehr wohnte Heartfield unter der Adresse 1 Jackson Lane in London Highgate (s. Karte S. 46, Nr. 3). Sein Vermieter war der aus Süddeutschland stammende Arzt Otto Manasse, der im Clubhaus des Freien Deutschen Kulturbundes kostenlose Sprechstunden abhielt.[61] Mit Heartfield lebte seine Partnerin Gertrud »Tutti« Fietz (seit 1952 Heartfield), die er in London kennengelernt hatte. In seiner Londoner Exilzeit engagierte sich der Künstler im Freien Deutschen Kulturbund, der Ende 1938 im Haus von Fred Uhlman begründet wurde und dessen Künstler-Sektion Heartfield neben Heinz Worner und Kurt Lade angehörte.[62] Heartfield war auch an den Wanderausstellungen des Kulturbundes beteiligt, und er engagierte sich in dessen Kabarettgruppe 4 × 20 black sheep als Bühnenbildner und schrieb das Libretto zum Song *The Refugees*.[63]

Dieses Portfolio der Akteur:innen mit Exilstatus in Hampstead und ihre Beziehungen könnte noch weiter fortgeführt werden, zeigt jedoch bereits aufschlussreich, wie Netzwerke und Wohnorte zusammengedacht werden können – ganz gleich, ob sich eine räumliche Nähe erst durch eine berufliche oder private Verbindung ergab (etwa durch Hinweise auf Leerstände) oder aber die Interaktion durch die räumliche Nähe ihre Qualität und Dichte entwickelte.[64] Diese künstlerischen Verdichtungen im städtischen Raum als

political activities. The Czech Refugee Trust Fund is responsible for his welfare whilst in this country.« Siehe dazu auch Schultz 2020, S. 196.

60 Vgl. Uhlman 1998, S. 265–266. In 47 Downshire Hill lebte auch zeitweise der marxistische Soziologe und Kunsthistoriker Francis Klingender, der Kontakt zu Ludwig Meidner hatte. Als Meidner interniert wurde und sich um seine in der Wohnung zurückgelassenen Arbeiten sorgte, brachten Klingender und Michael Croft Werke des Künstlers nach 47 Downshire Hill. Vgl. Müller-Härlin 2006, S. 50. Francis Klingender beteiligte sich als Vortragender an der Kunstsektion des Freien Deutschen Kulturbundes, so am 3. April 1944 mit einem Vortrag zu »Grünewald & the Gothic image of the passion«; am 9. November 1944 sprach er zu »Landmarks of Modern Caricature«. Auf die Vorträge wird verwiesen in: Freie Deutsche Kultur, April 1944, H. 4, S. 6; November 1944, H. 11, S. 7.

61 Adam 2014, S. 18.

62 Brinson/Dove 2008, S. 5.

63 Vgl. Dörschel 2020, S. 152. Zu Heartfields Engagement für die Wanderausstellung *Allies inside Germany* siehe Kapitel 19 in diesem Buch.

64 Beispielhaft sind Herbert Reads Erinnerungen an seine ersten Jahre in Hampstead, als er 1933 aus Edinburgh nach London kam. Nachdem er zeitweise im Hampsteader Atelier des Bildhauers Henry Moore Unterkunft fand – dieser war für einige Wochen auf Reisen – konnte Read durch seine Bekanntschaft mit Ben Nicholson und Barbara Hepworth ein Atelier in der »Mall« beziehen: »Henry [Moore], Barbara [Hepworth] and myself came from Yorkshire – we had all received some degree of education in the same city of Leeds. This may have given us some initial basis of sympathy – at any rate, we were at the core of the group that was to grow to intimacy in the following years. Within a short time I found that I could acquire one of the studios in the Mall (No. 3) and there I set up house with my second wife. We stayed there until our first child was

kreative Kontaktzonen boten einerseits gute Voraussetzungen für die Eingewöhnung der Emigrierten in ihre neuen Kontexte. Andererseits erhielten die Beziehungsnetzwerke durch die Ankunft der »Neuen« neue Impulse.

Von diesen Kollaborationen in einem Stadtviertel, die durch die Nähe begünstigt wurden und deshalb als Quartier-Netzwerke bezeichnet werden können, soll nun ein Mikrokosmos im Viertel näher betrachtet werden. Die Lawn Road Flats (auch Isokon Building) in 3 Lawn Road (s. Karte S. 46, Nr. 10) waren ein Boarding House als Ankunftsort, ein sozialer Raum, eine Kontaktzone und ein Kreativquartier (Abb. 12 a–c). Im Jahr 1934 wurde das von Wells Coates entworfene und von Jack Pritchard in Auftrag gegebene Apartmenthaus fertiggestellt. Das Konzept folgte den Prinzipien eines urbanen »good living« und des reduzierten Wohnens auf kleinem Raum, das dennoch hohen Komfort bieten sollte, etwa durch Einbauschränke, Schiebetüren, einen Ankleidebereich und eine kleine Küche.[65] Zudem waren Service- und Gemeinschaftseinrichtungen geplant, darunter eine große Küche im Erdgeschoss, die den Bewohner:innen auf Bestellung Speisen lieferte. Diese Küche wurde 1937 in einen Restaurantbetrieb mit Bar – die Isobar[66] – umgebaut, die ein gesellschaftliches Zentrum des Gebäudes wurde.

Die Isobar war mit Möbeln der Firma Isokon ausgestattet (Abb. 13) und von dem emigrierten Bauhaus-Künstler Marcel Breuer gestaltet. Neben der Bar bekleidete ein Stadtplan von North West London die Wand. Stadt, Plan und Bar wurden somit zusammengedacht und die Isobar als urbaner Ort der Unterhaltung und des Austauschs markiert. In der Isobar verkehrten die Mieter:innen der Lawn Road Flats, darunter Walter Gropius und seine Frau Ise Gropius, daneben Gäste wie die Künstler:innen Ben Nicholson und Barbara Hepworth, die in der Nachbarschaft wohnten, aber auch der Biologe und Zoologe Julian Huxley oder der Bildhauer Naum Gabo.[67] Die Isobar war ein Ort, an dem das Essen als soziale Handlung zelebriert wurde und an dem auch Vorträge oder Ausstellungen – etwa mit Werken von Robert Wellington und John Piper im Juli 1938 – organisiert wurden.[68]

imminent, and then, just before the outbreak of war, moved out into Buckinghamshire.« Read 1965b, S. 7.

65 Zur Architektur der Lawn Road Flats und ihren Bewohner:innen siehe Darling 2012, S. 63–73; Burke 2014, S. 50–51; Daybelge 2019.

66 Der Name »Isobar« konstituierte sich aus »Iso« for Isokon und »bar« for »barometer«, eine Anspielung auf Molly Pritchards Passion für Messgeräte, die auf Wetterentwicklungen hinweisen – in der Isobar war ein Barograf installiert. Vgl. Freise 2009, S. 124; Allan 2016, S. 63.

67 Vgl. Allan 2016, S. 63.

68 Siehe Freise 2009, S. 127. Die Isobar war auch Heimat des Half Hundred Club, der 1937 von Jack Pritchard gegründet wurde. Die 25 Mitglieder konnten jeweils einen Gast mitbringen und gemeinsam ein mehrgängiges Menü konsumieren, wobei Mitglieder für die Speisen eines Abends verantwortlich zeichneten, das Dinner organisierten oder selbst kochten. Vgl. Allan 2016, S. 66.





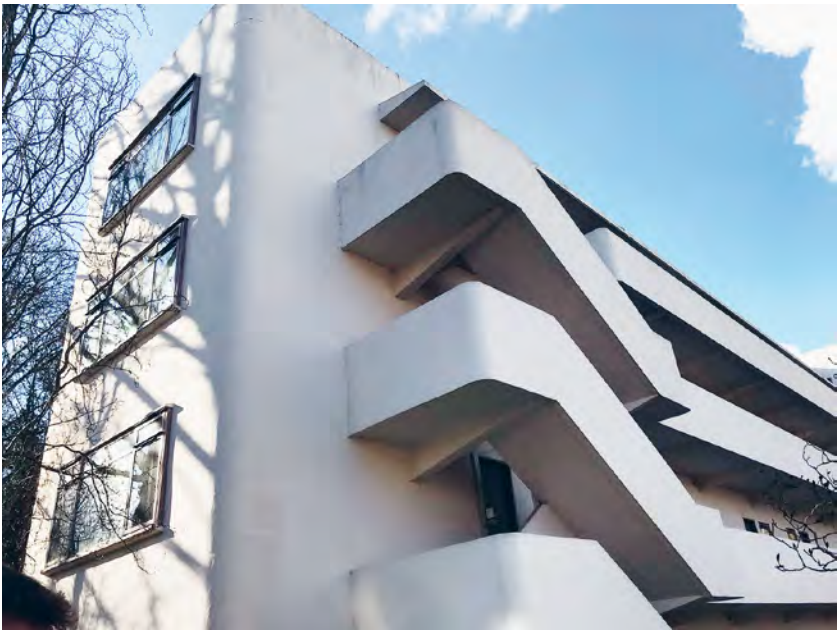


Abb. 12 a–c: Die Lawn Road Flats (Isokon Building) wurden 2000 saniert. Die Wohnungen sind in Privatbesitz und können nicht besichtigt werden. In der ehemaligen Garage befindet sich heute ein Ausstellungsraum, der dem Konzept und der Geschichte des Gebäudes gewidmet ist (Fotos: Burcu Dogramaci, 2018)

Einige der Bewohner:innen der Lawn Road Flats waren eng mit der Isokon Furniture Company verbunden. Inhaber dieses Unternehmens war Jack Pritchard, der auch die Lawn Road Flats als Bauherr verantwortete. Pritchard war eine wichtige Mittlerfigur für Emigrant:innen aus Design, Architektur und Fotografie in London. So unterstützte er die aus Wien emigrierte Fotografin Edith Tudor-Hart, die einst am Bauhaus studiert hatte, und beauftragte sie im Frühjahr 1934, den Bau und die Eröffnung der Lawn Road Flats in einer Serie festzuhalten.[69] Während die Aufnahmen des Architekturfotografen John Havinden in der Zeitschrift *The Architectural Review*[70] die Gebäudeform durch Perspektivierung der geschwungenen Linie, der ornamentlosen Fassade, der Fenster als »modern« charakterisierten und auf die Präsenz von Menschen verzichteten, hatten Tudor-Harts Aufnahmen einen anderen Akzent (Abb. 14). Sie betonen weniger die skulpturalen Qualitäten des Baus, vielmehr beschreiben sie den Bauprozess als Arbeit, konzentrierten sich auf Handwerk, Teamwork, den arbeitsteiligen Prozess, um das Material zu verbauen.[71] Das Gebäude, das bei Havinden, aber auch in vielen nachfolgenden Veröffentlichungen als sich scheinbar selbst erschaffender Solitär in Erscheinung tritt, ist bei Tudor-Hart ein Menschenwerk. Die Fotografin verantwortete 1934 auch eine Weihnachtskarte (Abb. 15 a, b), die mit überraschenden Einblicken und Sichtweisen aufwartete, die an die Perspektiven der Fotografien erinnern, die am Dessauer Bauhaus entstanden sind.

Der Bauherr der Lawn Road Flats hatte eine besondere Affinität zum Neuen Bauen in Deutschland und speziell zum Bauhaus. 1930 hatte er die Stuttgarter Weissenhofsiedlung besichtigt, 1931 besuchte er das Bauhaus. Ein Jahr später gründete er gemeinsam mit seiner Frau Molly Pritchard und dem Architekten Wells Coates die Firma Isokon.[72] Pritchard und Gropius trafen sich anlässlich einer Walter Gropius gewidmeten Ausstellung am Londoner Royal Institute of British Architects im Juni 1934. Diesem Treffen folgte einen Monat später die briefliche Einladung an Gropius, eine Wohnung in

69 Mit Edith Tudor-Hart war Pritchard aus privaten Gründen bekannt. Mit der Schwägerin der Fotografin, Helena Beatrix Tudor-Hart, hatte Pritchard eine uneheliche Beziehung, aus der eine Tochter hervorging. Pritchard vermittelte Edith Tudor-Hart auch einen Kontakt zur Zeitschrift *The Listener*, für die sie ab 1933 tätig war. Vgl. Forbes 2005, S. 62.

70 Abb. in der Ausgabe August 1934, S. 79 und 80.

71 Siehe dazu Pearlman 2013, S. 365–367, die allerdings die Fotografien Tudor-Harts im Kontext ihrer Spionagetätigkeit für die Sowjetunion untersucht. Pearlman vertritt in ihrem Essay die Annahme, dass Tudor-Hart durch ihre Freundschaft mit Pritchard, aber auch durch ihre Fotografien des Bauprozesses äußerst vertraut mit dem Isokon Building war und es deshalb als idealen Ort für die Unterbringung von Spionen identifizierte. So vermittelte Tudor-Hart wohl mindestens einen der im Gebäude zeitweise residierenden Sowjetspione.

72 Vgl. Hammel 2006, S. 24.



Abb. 13: Die Isobar, Foto: Dell & Wainwright, ca. 1937 (Pritchard Papers, University of East Anglia)



Abb. 14: Edith Tudor-Hart, Lawn Road Flats im Bau, 1934, aus einer fotografischen Serie des Bauprozesses und der Einweihung des Gebäudes, 1934 (Pritchard Papers, University of East Anglia, © Estate of Wolf Suschitzky)

den Lawn Road Flats zu beziehen.[73] Pritchard und einer seiner Freunde, der Architekt Maxwell Fry, unterstützten Gropius bei den Einreiseformalitäten und setzten sich für seine Arbeitsgenehmigung ein. Bereits im Oktober 1934 emigrierten Walter und Ise Gropius nach London und wurden zu Bewohner:innen der Lawn Road Flats.[74] 1935 folgte der Bauhäusler Marcel Breuer, der ebenfalls in dem Boardinghouse unterkam. Breuer war seit 1936 zuständig für eine Kollektion an Isokon-Möbeln aus Sperrholz (Plywood), für die er seine Sitzmöbel aus Aluminium in eine Holzästhetik überführte (Abb. 16).[75]

Die Lawn Road Flats wurden auch für andere Emigrant:innen zu einer wichtigen Anlaufstelle. Der Architects' Czech Refugee Relief Fund nahm eine Mittlerfunktion an, indem er Geflüchtete in die Lawn Road Flats vermittelte, die dort bis zu drei Wochen unterkommen konnten und für die der Fund die Mietkosten übernahm. Einer von ihnen war der Wiener Architekt Egon Riss. Auch hier führte der Aufenthalt zu einer kreativen Allianz: Riss entwarf den *Isokon Penguin Donkey* (Abb. 17). Das kleine Möbelstück diente der Aufbewahrung von Büchern und war in seinen Maßen auf die Taschenbücher von Penguin Press abgestimmt.[76] Als der *Isokon Penguin Donkey* 1938 in Produktion ging, hatten andere prominente Bewohner:innen der Lawn Road Flat bereits die Stadt verlassen. Walter Gropius und Marcel Breuer nahmen ein Angebot der Harvard School of Architecture an. Zu Ehren von Gropius wurde am 9. März 1937 im Trocadero Restaurant ein Farewell Dinner veranstaltet, dessen Gastgeber der Biologe und Zoologe Julian Huxley war.[77] Die von László Moholy-Nagy entworfene Menükarte (Abb. 18 a–c) enthält die Liste der eingeladenen Gäste und führt Künstler und Architekten wie Moholy-Nagy, Ernst L. Freud und Wells Coates auf, aber auch Architekturhistoriker wie Sigfried Giedion und Nikolaus Pevsner. Damit kam eine transnationale künstlerische und intellektuelle Gemeinschaft zusammen. Moholy-Nagy war im Übrigen auch für die Broschüren der Möbelfirma Isokon verantwortlich.[78]

Das Abschiedsdinner für Gropius zeigt aufschlussreich, dass urbane Orte eben nicht nur für Austausch, Netzwerk- und Theoriebildung besondere Bedeutung hatten. Sie waren auch Stationen auf den vielfältigen Wegen des Exils. Gropius' Gästeliste vereinte Emigrierte, die blieben, und jene, die weiterzogen. Gropius setzte seine Baupraxis und -lehre in Cambridge fort und wurde zum »American Gropius«. László Moholy-Nagy ging gemeinsam

73 Ebd., S. 26.

74 Ebd.

75 Vgl. Grieve 2004, S. 34-35. Zum Engagement der in London exilierten Architekten und Designer bei Isokon siehe Schuldenfrei 2024, S. 56–89.

76 Vgl. Hammel 2006, S. 31.

77 Das Restaurant hatte eine Geschichte, die bis ins 19. Jahrhundert zurückging, und verfügte über representative Räume, die 1930 renoviert wurden. Siehe: http://www.arthurlloyd.co.uk/TrocaderoLeicesterSquareLondon.htm [Abruf: 26. 12. 2023].

78 Vg. Grieve 2004, S. 28–29.





Abb. 15 a, b: Edith Tudor-Hart, *Lawn Road Flats Christmas card*, 1934, Cover und Innenseite (Pritchard Papers, University of East Anglia, © Estate of Wolf Suschitzky)



Abb. 16: Edith Tudor-Hart, *Terrasse der Isobar mit Blick auf den Isobar-Garte*n, ca. 1930er Jahre (Pritchard Papers, University of East Anglia, © Estate of Wolf Suschitzky)



Abb. 17: Egon Riss, *Isokon Penguin Donkey*, 1939 (Pritchard Papers, University of East Anglia)

mit Sibyl Moholy-Nagy, seiner zweiten Ehefrau, sowie den Kindern Hattula (geboren 1933) und Claudia (geboren 1936) 1937 nach Chicago, wo er Direktor des New Bauhaus wurde.[79] Nikolaus Pevsner indes blieb in England und arbeitete über viele Jahre an seinem monumentalen Werk *The Buildings of England*. Der Architekt Ernst L. Freud, Sohn von Sigmund Freud, lebte weiterhin in London, wo er Wohnbauten entwarf und auch Wohnräume für Emigrant:innen planen sollte.[80] Die Orte, die mit den erwähnten Personen verbunden sind, ergeben eine eigene und eigenwillige Karte des Lebens und Arbeitens im Londoner Exil. Sie verweisen auf städtische Topografien, auf Stadtviertel und Straßen, auf Orte der Interaktion, aber auch Schauplätze von Ausstellungen und Gemeinschaftsprojekten.

Das vitale und kreative Boardinghouse Lawn Road Flats repräsentiert aber nur eine Seite der Wohn- und Lebenssituation von Emigrant:innen in London. Die meisten der in die Stadt an der Themse emigrierten Kunstschaffenden, Fotograf:innen, Designer:innen und Architekt:innen lebten weitaus weniger komfortabel. Ihr prekärer Status lässt sich über einen häufigen

79 Zur Architekturtheoretikerin Sibyl Moholy-Nagy siehe u. a. Dogramaci 2021a.

80 Siehe dazu auch Kapitel 5 in diesem Buch.



Abb. 18 a–c: László Moholy-Nagy, *Bill of Fare, farewell dinner menu for Walter Gropius*, London, März 1937, mit alphabetischer Liste der Gäste (Pritchard Papers, University of East Anglia, © László Moholy-Nagy)

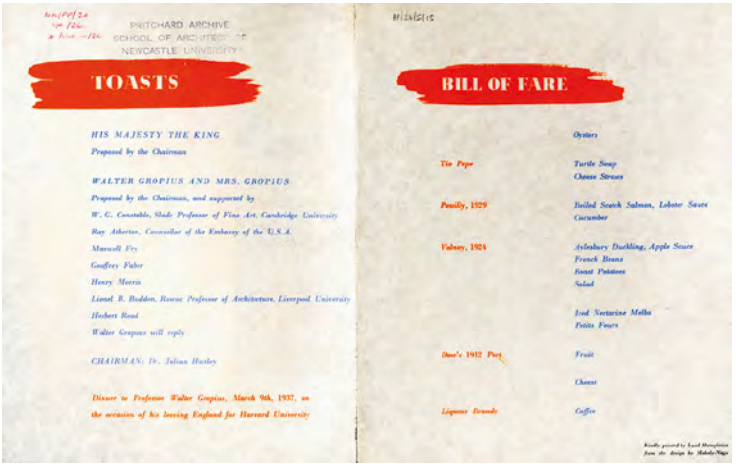






Abb. 19: Grab von Max Herrmann-Neiße auf dem Friedhof East Finchley Cemetery, London (Foto: Steven Orfao, 2020)

Wohnungswechsel und damit wechselnde Adressen nachvollziehen.[81] Die Kunsthistorikerin Rosa Schapire, das Künstler:innenpaar Else und Ludwig Meidner oder der Bildhauer Jussuf Abbo zogen häufig um. Sie lebten zur Untermiete in wechselnden möblierten Zimmern (Schapire), die mal näher, mal weiter von den für ihre Arbeit zentralen Institutionen wie einer Bibliothek oder einem Museum entfernt waren. Oder aber sie suchten sich ihr Wohnatelier in Stadtvierteln, die durch vorangegangene Bombenangriffe schwer getroffen und damit weniger attraktiv für andere waren (Abbo).[82] Diese Geschichten sind – ebenso wie das schillernde Hampstead – ebenfalls in der Matrix der Großstadt aufgehoben. Neben der Kumulation kreativer Energien muss also auch von einer Dispersion und Verstreuung gesprochen werden.

Nicht immer funktionierte die Synergie von räumlicher Nähe und künstlerischer Interaktion. Vielen Emigrierten dürfte es schwergefallen sein, Kontakt zu anderen zu halten. Die Lebensumstände und das stete Bemühen, sich zu finanzieren und beruflich zu überleben, waren zentrale Herausforderungen, die Lebensenergie beanspruchten und zur Vereinzelung führen konnten. Und nicht jede:r war für das Netzwerken und die Kommunikation geschaffen. Einige der im Exil in London gestrandeten Kulturschaffenden hatten zudem keine Gelegenheit, ihr Werk zu entfalten, mussten aus Gründen des Gelderwerbs ihre künstlerische Tätigkeit aufgeben oder starben (zu) früh.

Mit Blick auf diese Exilierten ließe sich eine urbane Geschichte des Exils auch rückwärts, ausgehend von den letzten Ruhestätten, erzählen. Der Dichter Max Herrmann-Neiße, der 1941 im Alter von 54 Jahren starb, wurde auf dem Friedhof East Finchley Cemetery (122 East End Road, s. Karte S. 46, Nr. 1) bestattet (Abb. 19). Ein Nachruf erschien im Nachrichtenbrief des Freien Deutschen Kulturbundes.[83] Der Galerist und Kunsthändler Alfred

81 Beispielhaft sind z. B. häufige Wohnungswechsel der Fotografin Elly Niebuhr, die von 1939 bis 1940 in London und unter anderem auch in Paddington, im Westen der Stadt, lebte. Vgl. Holzer 2009, S. 32. Aber auch das Schriftstellerpaar Veza und Elias Canetti wechselte die Wohnadressen häufig: Gemeinsam wohnte das Paar unter den Hampsteader Adressen 118 King Henry's Road und 19 South Hill Park Gardens. 1940 übersiedelten die beiden bis Kriegsende aufs Land, in das 43 Kilometer von London entfernte Dorf Buckinghamshire. Vgl. Saletta 2016, S. 93.

82 Siehe zu beiden ausführlich die Kapitel 20 (Schapire) und 7 (Abbo) in diesem Buch.

83 R. F. 1941.

Flechtheim, der im Dezember 1933 nach London gekommen war, verstarb nach Krankheit und einem Unfall bereits im März 1937. Seine Urne wird im Columbarium auf dem Friedhof Golders Green (62 Hoop Lane, s. Karte S. 46, Nr. 2) verwahrt, wo auch Emigrant:innen wie Sigmund und Anna Freud, Ernő Goldfinger oder Alexander Korda beigesetzt sind. Die Asche der Emigrant:innen wurde im Garden of Rest/Memorial Garden mit einer entsprechenden Gedenktafel verstreut, wie beispielsweise die Asche von Elisabeth Bergner,[84] unter einem Rosenstrauch beigesetzt oder in einer Urne aufbewahrt. Die Asche von Sigmund Freud und seiner Frau Martha Freud ruht in einer griechischen Vase aus der Antiquitätensammlung, die Freud aus Wien mit nach London gebracht hatte (Abb. 20). Sie steht auf einer von Ernst L. Freud entworfenen Marmorsäule, umgeben von Urnen anderer Familienmitglieder in der sogenannten Freud-Ecke im Ernest George Columbarium. Die Asche von Alfred Flechtheim wurde in einer Nische (4062A) auf dem Jüdischen Friedhof gegenüber dem Krematorium beigesetzt.



Abb. 20: Urnen mit der Asche von Sigmund und Martha Freud und anderen Familienangehörigen, Ernest George Columbarium, Teil des Golders Green Crematorium (JHvW, CC BY-SA 3.0 https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Urn_of_Sigmund_and_Martha_Freud_(Side).JPG)

Die Beisetzung von Rosa Schapire beschrieb Marie Neurath in einem Brief vom 9. Februar 1954: »Gestern, Montag d. 8. Februar, 10.45 vormittags versammelte sich eine kleine Gruppe von Freunden – es waren wohl 30 Menschen – in einer Kapelle des Krematoriums in Golders Green, um Rosa das letzte Geleit zu geben. Es war schön – die Orgel spielte die herrliche Melodie von Bach für die G-Saite – und wir alle waren ruhig in die Gedanken von Liebe u. Abschied versunken, u. dann sagte Professor Pevsner einige Worte die ausdrückten, was alle die da waren empfunden hatten, wenn sie Rosa in den letzten Jahren gesehen haben: Bewunderung für ihren Mut, ihre Jugendlichkeit, ihr Offenstehen für alles Neue, an dem sie teilnahm bis zum letzten Atemzuge. Er las Stellen aus ihren letzten Briefen vor […]. Zum Schluß wurde noch eine Melodie von Bach gespielt (Komm süßer Tod) u. der blumengeschmückte Sarg bewegte sich langsam nach hinten.«[85]

84 Steinthaler 2008, S. 62.

85 Marie Neurath: Brief an Agnes Holthusen, 9. Februar 1954, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nürnberg, Nachlass Agnes Holthusen, ZR ABK 421.

Diese Beschreibung der Trauerfeier zeigt deutlich, dass das Krematorium Golders Green ein wichtiger Ort war, an dem sich Emigrierte und lokale Akteur:innen trafen, um gemeinsam von den Verstorbenen Abschied zu nehmen.

Auf ihre Weise erzeugte gerade die menschliche Vergänglichkeit Spuren in der Stadt: Urnen, Grabsteine, Inschriften verweisen auf die vergangene Existenz der Emigrierten in der Metropole. Auch hier ließe sich von Nachbarschaften schreiben: Flechtheims Urne befindet sich in der Nähe anderer verstorbener Emigrant:innen, wobei hier eigene Beziehungssysteme geschaffen werden, denn Flechtheim war bereits verstorben, als Sigmund Freud in seiner Exilstadt ankam. Insofern formulieren der Friedhof oder die Urnenhalle eine eigene räumliche und zeitliche Logik des städtischen Exils.



KAPITEL 4

1. Wohnatelier Ludwig und Else Meidner, 677 Finchley Road, Child's Hill
2. Unterkunft Kurt Hiller bei Kenneth Dean, 53 Fitzjohn's Avenue
3. War Nursery in Hampstead, 13 Wedderburn Road
4. Studio Edith Tudor-Hart und Vera Elkin, 158a Haverstock Hill
5. Haus von Anna und Sigmund Freud, 20 Maresfield Gardens
6. Fotostrecke Edith Tudor-Hart, Gee Street
7. Club Gateways, 239 King's Road, Ecke Bramerton Street

4. Gendered London: Geschlecht, Sexualität und Exil

> These meeting places of the underground changed all the time, like the publishing offices of clandestine newspapers, and the changes were usually abrupt. The underground took up a pub, and met there regularly.[1] (Rodney Garland, 1953)

Der Tod seines Geliebten führt den Protagonisten in Rodney Garlands 1953 veröffentlichten Roman *The Heart in Exile* durch Schwulenbars, Clubs und »cruising areas« in London. Das im Verlag W. H. Allen publizierte Buch folgt der Spurensuche des Ich-Erzählers und Oxforder Psychiaters Anthony Page zu Treffpunkten und – auch sexuellen – Kontaktzonen der schwulen oder bisexuellen Stadtbewohner:innen und schildert zugleich deren Lebensstrategien in einer heteronormativen Gesellschaft: »The majority of the underground do not go to the queer pubs, clubs or even parties, do not linger around public lavatories, railway stations or other recognised or obvious places. There are thousands of young inverts among the millions of normal young men who live with their friends in boarding-houses, small flats, hostels, clubs, associations, sometimes under the roof of the parents of one of them. Secrecy is complete and scandals rare.«[2] In der fiktiven Geschichte wird die britische Metropole als queere[3] verborgene Stadt kartiert und damit eine eigene Stadterzählung formuliert, die sich parallel zu der Londons als touristischem Zentrum, Wirtschaftsmetropole, Kunst- oder Exilstadt entfaltet. Diese Erzählung konzentriert sich auf die homosexuelle Infrastruktur der Metropole, war doch London *das* queere Zentrum Großbritanniens in der Zwischenkriegszeit.[4]

1 Garland 1995, S. 57.

2 Ebd., S. 105. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit *The Heart in Exile* bietet Houlbrook/Waters 2006.

3 In diesem Kapitel werden Begriffe wie »queer« benutzt als Ausweis von identitärer Differenz und jenseits normativer, binärer Zuweisungen; homosexuell, schwul oder lesbisch bezeichnet die sexuelle Ausrichtung einer Person. Vgl. Turner 2003, S. 45. Cook verwendet nicht den Terminus »queer«, sondern spricht von »London's homoerotic geography«. Cook 2003, S. 6. Hilfreich waren für mich die Definitionen von Ackroyd 2017, S. 5: »›Queer‹ can also be construed as being beyond gender. […] So queer people stream out of space and time, each with his or her own story of difference. Some consider this to be a queer narrative, therefore, but the queerer the better.«

4 Matt Houlbrook beschreibt in seinem Buch *Queer London* (S. 3), wie Männer in der Zwischenkriegszeit erst nach ihrem Umzug nach London ein Bewusstsein für ihre Homosexualität erhielten, weil dieser urbane Raum es ermöglichte: »London is both a symbolic and experiential rupture, a productive space that generates and stabilizes a new form of selfhood and way of life. […] For the ›homosexual‹, we are told, this was a

Jüngere Publikationen haben der historischen queeren und/oder homosexuellen Stadt vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei wurde zugleich zu einer alternativen (Stadt-)Geschichte der Moderne beigetragen, indem in Forschungen bislang weniger beachtete soziale und sexuelle urbane Kontaktzonen wie Clubs, Bars, Bäder, Straßen oder Parks für das 19. und frühe 20. Jahrhundert untersucht wurden.[5] Hinzu kamen Evaluierungen neuer Praktiken der Stadtwahrnehmung in der Moderne, wie das »Cruising« als queere, visuelle Auseinandersetzung in der Stadt, das bislang im Schatten des wirkmächtigeren »Flanierens« steht. Cruising im Stadtraum als »men looking at other men on the streets of modernity«[6] kann eine Blickbeziehung, ein Gespräch oder sexuelle Kontakte meinen, die bevorzugt in spezifischen Stadträumen entstehen: Bevorzugte »cruising areas« im London des frühen 20. Jahrhunderts waren die Jermyn Street mit Geschäften wie Hemdenmacher, Zigarren- und Weinläden, die eine männliche Klientel ansprachen, oder einem türkischen Bad für »men only«.[7] Auch die Urinale und öffentliche Toiletten an der Jermyn Street, Waterloo Station oder Hill Place waren beliebte sexuelle Kontaktzonen für Männer.[8]

Im Roman *The Heart of Exile* überlagern sich Queerness und Exil in der Person des Autors. Hinter dem Pseudonym Rodney Garland verbirgt sich der ungarische Emigrant Adam de Hegedus, der 1939 nach London emigrierte.[9] Das »Exil« im Buchtitel kann damit doppeldeutig gelesen werden – als etwas außerhalb der Heteronormativität Existierendes und als Dislokation bezogen auf Herkunft. Zur Sichtbarkeit einer schwulen städtischen Infrastruktur trug *The Heart in Exile* beträchtlich bei, wurden doch bis 1956 mehr als 10.000 Exemplare verkauft.[10] Zugleich blieb die Exilerfahrung des Autors unsichtbar, verbarg sich doch Hegedus weiterhin hinter seinem Pseudonym.[11] Dies hing vermutlich auch damit zusammen, dass Homosexu-

period of social tolerance, legal repression, and cultural marginalization. London was, nonetheless, the site of a vibrant, extensive, and diverse queer urban culture.«

5 Zu nennen sind z. B. als besonders einschlägig für New York etwa *Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890–1940* von George Chauncey (1995) oder Studien, die mehrere Städte umfassen, wie Abraham 2009.

6 Turner 2003, S. 8. Turner definiert »cruising« auch als »process of walking, gazing, and engaging another (or others), and it is not necessarily about sexual contact. Sex may be the point of cruising for some, but cruising and having sex are different interactions« (S. 60).

7 Ebd., S. 73–77.

8 Vgl. Ackroyd 2017, S. 211–212: Das »cottaging«, das heißt sexuelle Handlungen in öffentlichen Toiletten, erfuhr eine eigene Würdigung in dem 1937 publizierten Führer *For Your Convience: A Learned Dialogue Instructive to all Londoners and London Visitors, Overheard at the Thélème Club and Taken Down Verbatim* von Paul Pry [d. i. Thomas Burke].

9 Die wenigen bekannten biografischen Details zu Hegedus finden sich bei Burton 1995.

10 Vgl. Houlbrook/Waters 2006, S. 142.

11 Siehe Simmons 1995, S. 297.

elle in den 1950er Jahren noch immer Strafverfolgung fürchten mussten. Denn homosexuelle Handlungen im öffentlichen *und* privaten Raum standen bis zum Sexual Offences Act von 1967 unter Strafe.[12] Über die Praktiken der Überwachung und Verfolgung Homosexueller im London der Zwischenkriegszeit schreibt Matt Houlbrook: »If they [queer men] looked for partners in the street or park or simply had sex in their own home, they could be arrested, prosecuted, imprisoned for up to ten years, and – in certain cases – whipped. If they met friends in a café they could be caught up in a police raid, their names taken, and the venue closed. The formal technology of surveillance institutionalized and embodied by the law suggested that the British state was unwilling to tolerate any expressions of male same-sex desire, physical contact, or social encounter.«[13]

Es ist zu vermuten, dass die drohende Strafverfolgung homosexuelle Emigrant:innen zwang, ihre Sexualität im Verborgenen auszuleben oder sogar zu unterdrücken, denn der fragile Aufenthaltsstatus durfte nicht gefährdet werden. Dies hat vermutlich zur Folge, dass die Überlieferung schwuler oder lesbischer Erfahrungen von Emigrant:innen in England brüchig ist und bislang nur selten im Blick der Forschung steht. Zwar lassen sich innerhalb der deutschsprachigen Emigration in London durchaus queere Akteur:innen identifizieren, von denen jedoch bislang nicht gewiss ist, ob und wie sie sich in der homosexuellen Szene der Stadt bewegten. Grundsätzlich besteht die Schwierigkeit auch darin, dass queere Praktiken der Stadtaneignung in Zeiten rigider polizeilicher Kontrolle und Strafverfolgung gerade auf Flüchtigkeit und Unsichtbarkeit angelegt sind.[14] Deshalb sind spätere Rekonstruktionen oft lückenhaft und unvollständig.[15]

Diese Herausforderung lässt sich beispielsweise am Exil des Berliner Schriftstellers und Pazifisten Kurt Hiller nachvollziehen, der in den 1920er Jahren für Schwulenrechte eintrat und dem Institut für Sexualwissenschaften von Magnus Hirschfeld nahestand. Nach seiner ersten Exilstation Prag

12 Vgl. Ackroyd 2017, S. 217.

13 Und weiter: »In all its erotic, affective, and social relations the queer body – and the space it inhabited – was a public body subject to the draconian force of law. De jure, the modern metropolis held no place for the queer.« Houlbrook 2005, S. 20. Zu den polizeilichen Überwachungspraktiken und Strafmaßnahmen siehe auch Ackroyd 2017, S. 213–217; vgl. auch Tamagne 2004, S. 392.

14 Turner schreibt beispielsweise, dass »cruising is a stuff of fleeting, ephemeral moments not intended to be captured. The problem with writing about cruising is that of writing about many other urban experiences – it doesn't remain static, it passes quickly, it's over in the time it takes to shift one's eyes.« Turner 2003, S. 10.

15 Schoppmann führt das Fehlen einschlägiger Selbstzeugnisse, Tagebücher oder Autobiografien lesbischer Frauen auf Diskriminierungen zurück. Oftmals sind es die Frauen selbst, die ihre Nachlässe, bevor sie an ein Archiv gehen, zuvor von Kompromittierendem »reinigen« oder diese Zeugnisse sperren lassen. Vgl. Schoppmann 1999, S. 140–141. Die Absenz von Quellen hat zur Folge, dass diese Fallbeispiele, die eine andere Perspektive auf das Exil eröffnen könnten, auch in der Forschung fehlen.

kam Hiller 1938 nach London. In seinem Exil und nach seiner Remigration konnte der Schriftsteller auf sozialdemokratische politische Verbindungen bauen, überlebenswichtig waren aber auch seine homosexuellen Netzwerke.[16] Die Beziehung zu dem britischen Musiker Kenneth Dean war für seine Einreise nach Großbritannien elementar: Dean hatte Hiller bereits 1934 kontaktiert, da er dessen Buch *§ 175. Die Schmach des Jahrhunderts* erwerben wollte; die beiden blieben in Kontakt. Später verbürgte sich Dean beim britischen Innenministerium für die politische Zuverlässigkeit des Schriftstellers, sodass es gelang, Hiller aus Prag zu evakuieren.[17] Nach seiner Ankunft in London wohnte Hiller für einige Wochen bei Kenneth Dean in Hampstead (53 Fitzjohn's Avenue, s. Karte S. 74, Nr. 2).[18]

Obgleich also einerseits Hinweise auf homosexuelle Beziehungsnetze existieren, geht Hiller im unpublizierten, zweiten Teil seiner Autobiografie *Eros*, die explizit seinen erotischen und sexuellen Lebenserfahrungen gewidmet ist, kaum auf sein Exil in London ein. Dort heißt es nur, er habe in jenen Jahren keinen Kontakt zu männlichen Prostituierten gesucht.[19] Zudem lässt sich konstatieren, dass sich Hiller in London nicht aktivistisch für Schwulenrechte oder die Liberalisierung des Sexualstrafrechts einsetzte, so wie er das vor 1933 und nach 1945 tat. Vielmehr beteiligte sich Hiller an kulturellen und politischen Initiativen wie der Gründung der Gruppe Unabhängiger Deutscher Autoren und des Freiheitsbundes Deutscher Sozialisten.[20] Erst ab Ende der 1940er Jahre und insbesondere nach seiner Remigration nach Hamburg engagierte er sich erneut für die Entkriminalisierung von Homosexualität und für Schwulenrechte.[21] Hillers im Londoner Exil zurückgenommenes Engagement für Schwulenrechte könnte ein Indiz dafür sein, dass die politi-

16 »Homosexuelle Netzwerke« ist ein Kapitel zu Kurt Hillers Exilzeit in London in Münzners Biografie überschrieben. Münzner 2015, S. 243.

17 Ebd., S. 244–245.

18 Vgl. Lützenkirchen 2006, S. 11.

19 »In London habe ich mit der generell zu Unrecht verteufelten Schicht Kontakt nicht mehr gesucht.« Hiller 1973, S. 154. In *Queer London* beschreibt Matt Houlbrook die informellen Orte der Stadt, an denen es meist bei Nacht zu homosexuellen Handlungen kam und/oder Sexarbeit angeboten wurde, etwa Parks oder Urinale, als »Geographies of Public Sex«. Vgl. Houlbrook 2005, S. 43–67. Zu Strichern und ihren Aufenthaltsorten in London zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe Trumbach 1999, S. 107.

20 Hier konnte mir Harald Lützenkirchen eine wichtige Einschätzung übermitteln: »Er [Kurt Hiller] hatte die Gruppe Unabhängiger Deutscher Autoren gegründet und geleitet (Vorleseabende, literarisch) und hatte den Freiheitsbund Deutscher Sozialisten gegründet und geleitet (Rundbriefe, politisch). In beiden Organisationen spielte sein Bemühen um die Liberalisierung des Sexualstrafrechts keine Rolle. Auf dem Gebiet gab es in seiner Londoner Zeit eigentlich nur seine Beiträge in der Schweizer Schwulenzeitschrift ›Der Kreis/Le cercle‹. Erst zu Anfang der 50er Jahre mischte er sich in die Neugründungen schwuler Organisationen in der Bundesrepublik ein.« Harald Lützenkirchen: E-Mail an Burcu Dogramaci, 14. April 2020.

21 Vgl. Münzner 2015, S. 320–345.

schen Bedingungen und sein Status in der Fremde ursächlich für die Zurückhaltung waren.

Obgleich lesbische Frauen in England nicht unmittelbar von strafrechtlicher Verfolgung betroffen waren – in den betreffenden Gesetzen bleibt Homosexualität unter Frauen unerwähnt –, gilt die Unsichtbarkeit queerer Lebensentwürfe doch vermutlich noch mehr für emigrierte Frauen als für Männer.[22] Ursache für diese Invisibilität lesbischer Lebensentwürfe ist auch die ins 18. Jahrhundert zurückreichende verbreitete Überzeugung, dass ohne Penis kein Sex stattfinden und damit eine geschlechtliche Liebe unter Frauen nicht existieren könne.[23] Vor allem die Frauenbewegung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts trug wesentlich dazu bei, Frauen, ihre Geschichten und auch ihre gleichgeschlechtlichen Beziehungen sichtbarer werden zu lassen.[24] Dies bezieht sich auch auf die Thematisierung von Einschränkungen, auch in historischer Perspektive und mit Blick auf geschlechtsspezifische Bewegungsräume und Zugänge zu Orten und Institutionen, auf moralische und/oder gesellschaftliche Konventionen, die Frauen eher einschränkten als Männer – etwa, wenn es um Teilhabe an der Stadt in der Nacht geht.[25] Doch existierten für lesbische Frauen durchaus geschützte Bereiche wie der Club Gateways in Chelsea (239 King's Road, Ecke Bramerton Street, s. Karte S. 74, Nr. 7), der ab den 1940er Jahren ein Treffpunkt des Chelsea Arts Club, ein queeres Nachtlokal und Anziehungsort für Black Caribbian People war.[26] Damit wird deutlich, dass auch Clubs Orte waren, an denen Marginalisierte oder gesellschaftliche Outsider aus unterschiedlichen Communities zusammentrafen.

22 1921 wurde vergeblich versucht, dem Criminal Law Amendment Act 1885 eine Klausel hinzuzufügen, die sexuelle Beziehungen unter Frauen als Straftat bewertete. Vgl. https://www.bl.uk/lgbtq-histories/lgbtq-timeline [Abruf: 26.12.2023]. Eine eigene Untersuchung zu lesbischen Frauen unter den nach London gekommenen Emigrant:innen existiert bis heute nicht. Tamagne schreibt jedoch, dass viele lesbische Frauen NS-Deutschland verließen, und nennt z. B. die jüdische Berliner Ärztin Charlotte Wolff, die über Paris nach London kam. Vgl. Tamagne 2004, S. 395. Zu Wolffs Londoner Exil siehe ihre Autobiografie (Wolff 1982), in der sie auch offen über ihre Homosexualität schreibt. Zu Wolff siehe Kapitel 11 in diesem Buch.

23 Vgl. Horsley 2010, S. 10.

24 Ebd., S. 9.

25 So argumentiert auch Matt Houlbrook, dass seine schwule Geschichte von Queer London eben nicht ohne Weiteres auch auf lesbische Frauen übertragen werden kann: »Yet their experiences of London were fractured by differences of gender. While men were able to move through the public city by day or night, women's access to public space was more problematic. The association between femininity and domesticity, familial and neighborhood surveillance, anxieties surrounding the moral status of public women, and the city's very real dangers constrained women's movements.« Houlbrook 2005, S. 10. Turner verweist darauf, dass »women's cruising« eine distinkte Geschichte ist. Übrigens erwähnt er an selbiger Stelle auch »race« und »ethnicity«, die bei queeren Praktiken der Stadtaneignung mit berücksichtigt werden sollten. Vgl. Turner 2003, S. 9.

26 Zur Geschichte und Besucherschaft des Clubs Gateways siehe Gardiner 2003; vgl. auch Ackroyd 2017, S. 221.



Abb. 21: Anna Freud und Dorothy Burlingham, Cork, 1949 (© Freud Museum London)

Für queere Frauen war der zeitweilige Rückzug aus der Stadt eine Option: Wie bereits in Wien lebte die emigrierte Psychoanalytikerin Anna Freud auch in London in einer Lebens- und Arbeitsbeziehung mit der Amerikanerin Dorothy Burlingham-Tiffany (fortan Burlingham), wobei beide diese nie offensiv als lesbische Beziehung bezeichnet haben (Abb. 21).[27] Bereits in Österreich besaßen Anna Freud und Dorothy Burlingham ab 1931 einen Rückzugsort auf dem Land in Hochrotherd, das 30 Kilometer von Wien entfernt lag und damit gut mit dem Auto erreichbar war. Wie das spätere Wohnhaus der Freuds im Londoner Exil wurde das österreichische Wochenendhaus von Ernst L. Freud, dem Bruder Anna Freuds, umgebaut.[28] Auch in England hatten Anna Freud und Burlingham ein ländliches Sommerhaus in Walberswick/Suffolk an der englischen Ostküste. Bemerkenswert ist, dass ein Ensemble historischer Möbel ländlich-alpiner Herkunft, das die beiden in Hochrotherd benutzten, nach einem Umweg über die USA ins Weekendhaus in Walberswick gelangte.[29] Später kamen die Möbel nach 20 Maresfield Gardens ins Londoner Wohnhaus Anna Freuds (s. Karte S. 74, Nr. 5).[30] Die Möbel verbinden also die beiden Wochenendhäuser in Österreich und England, die dem Paar vermutlich eine weitere Möglichkeit gaben, ein diskretes Leben zu zweit zu führen, stand doch Anna Freud in Wien und ver-

27 Vgl. Duda 1999. Zu Dorothy Burlingham und ihrer langjährigen Beziehung zu Anna Freud siehe Burlingham 1989; Schmölzer 2009, S. 190–217. Burlingham übersiedelte 1930 zu Freud nach London, wo sie bis zu ihrem Tod am 19. November 1979 mit ihr zusammenlebte. Vgl. Denker 1995, S. 44–45.

28 Vgl. Johler 2015, S. 11. Freud baute das Haus in Hochrotherd gemeinsam mit Karl Hofmann und Felix Augenfeld um. Augenfeld entwarf übrigens für Sigmund Freud einen auf seine Bedürfnisse zugeschnittenen Schreibtischstuhl. Siehe dazu Kapitel 6 in diesem Buch.

29 Vgl. Freud-Marlé 2006, S. 264.

30 Vgl. Johler 2015, die sich in ihrem Buch sensibel den Möbelstücken und ihren Besitzerinnen nähert.

mutlich auch in London als erfolgreiche Psychotherapeutin und Tochter von Sigmund Freud im Blick der Öffentlichkeit.

Vermutlich zeigt sich in diesem Rückzug auf das Land eine alternative Strategie gleichgeschlechtlich l(i)ebender Frauen. Deren Partnerschaft wurde gesetzlich und gesellschaftlich vermutlich stillschweigend eher toleriert als männliche Homosexualität. Allerdings konnten Frauen nicht so selbstverständlich wie Männer queere Kontaktzonen in der Stadt und im öffentlichen Raum aufsuchen. Die für das 19. Jahrhundert manifeste Geschlechtertrennung der »separate spheres«,[31] die Frauen eher auf den privaten, familiären Raum und Männer auf den beruflichen und den öffentlichen Raum festschrieben, hatte sicherlich zumindest teilweise auch noch im London der 1930er und 1940er Jahre Geltung. Gesellschaftliche Verhaltenscodes schränkten unweigerlich Bewegungs- und Handlungsräume ein und verschlossen sogar – je nach Uhr- und Tages- bzw. Nachtzeit – Zugänge.

Claudia Schoppmann spricht lesbischen Frauen grundsätzlich eine größere Resilienz im Exil zu – eine These, die zu diskutieren ist. Als häufig Unverheiratete seien sie bereits vor der Emigration an ein eigenverantwortliches und berufstätiges Leben gewöhnt und damit »womöglich ein wenig besser auf den Überlebenskampf in der Extremsituation des Exils vorbereitet als ihre verheirateten und bislang nicht berufstätigen, das heißt in materieller und anderer Hinsicht vom Mann abhängigen Geschlechtsgenossinnen«.[32] Für Anna Freud könnte diese Beobachtung bestätigt werden, da sie ihre beruflichen Aktivitäten aus der Wiener Zeit nicht nur fortführte, sondern ausbaute und sich auf dem Forschungsgebiet der Kinderpsychiatrie einen Namen machte. Bereits in Wien hatte Anna Freud 1937 unter anderem mit Dorothy Burlingham (und anteilig finanziert von ihr) die psychoanalytisch orientierte Forschungseinrichtung für Kleinkinder aus unbemittelten Familien, die Jackson Nursery, gegründet (Abb. 22).[33] Gemeinsam eröffneten Freud und Burlingham dann im Januar 1941 unter dem Eindruck der Bombardierung Londons die Forschungs- und Fürsorgeeinrichtung War Nursery in Hampstead (13 Wedderburn Road, s. Karte S. 74, Nr. 3). Im »Blitz« mussten Familien Unterschlupf in unterirdischen Bunkern suchen oder mit ihren Kindern in der Londoner Underground nächtigen, wo behelfsmäßige Übernachtungsgelegenheiten eingerichtet worden waren. Zeichnungen des Künstlers Henry Moore aus dem Jahr 1940 halten die klaustrophobische Situation in U-Bahn-Tunneln fest.[34] Die War Nursery bot Kindern in den Kriegsjahren ein Heim auf Zeit, auch jenen, die bereits auf dem Land Unterschlupf

31 Zu Gender, Stadtraum und Kunst im 19. Jahrhundert siehe Cherry/Helland 2006. Eine kritische geschlechtsspezifische Analyse zeitgenössischer Städte und Stadtplanung legt Leslie Kern in ihrer Studie *Feminist City* vor, siehe Kern 2020.

32 Schoppmann 1999, S. 149–150.

33 Vgl. Denker 1995, S. 26.

34 https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/henry-moore/henry-moore-room-guide/henry-moore-room-guide-room-5 [Abruf: 14. 12. 2023].



Abb. 22: Anna Freud und Dorothy Burlingham, Jackson Nursery, Wien, 1937 (© Freud Museum London)

gefunden hatten, denen es dort aber nicht gut ging. Kinder wurden allein aufgenommen, die Mütter jedoch zu regelmäßigen Besuchen angehalten. Innovativ war das Konzept der »Family Groups«, das heißt, drei oder vier Kinder wurden zu familiären Einheiten zusammengefasst.[35] Die War Nursery, die bis November 1945 existierte, war indes nicht nur eine Care-Einrichtung in Kriegszeiten, sondern auch ein Laboratorium, in dem Anna Freud und Dorothy Burlingham gemeinsam mit ihrem Team Beobachtungen anstellen und therapeutische Maßnahmen erproben und durchführen konnten. Die Arbeit fand Niederschlag in Veröffentlichungen wie in den von Freud und Burlingham gemeinsam verfassten Texten *Young Children in War-time* (1942), *War and Children* (1943), *Infants Without Families* (1943, deutsche Ausgabe: *Anstaltskinder*) oder *Kriegskinder* (1949, Abb. 23). Die Exilierung bot den Frauen also eine Chance, ihre gemeinsame psychoanalytische Arbeit innerhalb einer Lebens- und Arbeitsbeziehung fortzuführen. Der Stadtteil Hampstead, in dem sie lebten und wo auch ihre Einrichtung situiert war, bot ihnen einen wichtigen Bezugsrahmen.

Wie für andere Exilierte lässt sich auch für Anna Freud bestätigen, dass die Emigration meist nur mit Unterstützung von Netzwerken vonstattengehen konnte. Bei Freud lässt sich ganz besonders von Frauen-Netzwerken[36] spre-

35 Vgl. Kennedy 2009, S. 314–316. Die Nursery kann dabei auch als Teil eines politischen Engagements gedeutet werden, denn Freud und Burlingham trugen damit zur Versorgung von kriegsgeschädigten und traumatisierten Kindern in ihrem Exilland bei: »Die Einrichtung für Kinder aus zerbombten Häusern und von Müttern im Kriegseinsatz, zum Beispiel in Rüstungsbetrieben, und von Vätern an der Front oder bereits gefallenen Vätern, retteten vielen Kindern nicht nur das nackte Leben, sondern ermöglichten ihnen in diesen äußerst entbehrungsreichen Zeiten bestmögliche Fürsorge von der Verpflegung bis zur Therapie ihrer Ängste und sonstigen seelische Nöte sowie kriegsbedingter Entwicklungsstörungen.« Denker 1995, S. 211–212.

36 Es lässt sich auch von queeren Netzwerken sprechen, da die Lebensgefährtin von Anna Freud, Dorothy Burlingham, in die Planung und Durchführung der Emigration involviert war. Als Amerikanerin unterlag Burlingham nicht den strengen Ausfuhrbestimmungen, sodass sie leichter und ohne Gebühren bewegliches Gut aus Österreich ausführen konnte. Vgl. Johler 2015, S. 20. Zu queeren Netzwerken im Kontext von Emigration siehe Brunner 2019.

chen, die ihr und ihrer Familie ökonomische und organisatorische Hilfe bei der Übersiedlung von Wien nach London boten, darunter Prinzessin Marie Bonaparte, die der Familie Freud bei der Ausreise aus Wien zur Seite stand.[37]



Abb. 23: Dorothy Burlingham und Anna Freud: Kriegskinder. Jahresbericht des Kriegskinderheims Hampstead Nurseries, London: Imago Publishing 1949, Cover (Foto: Archiv der Verf.)

Das Exil in London lässt sich ohne Einbeziehung geschlechtsspezifischer Fragen[38] kaum behandeln, die unter anderem Aspekte von Frei- und Bewegungsräumen in der Stadt berühren. Exklusion und Inklusion sind im Exil eng an Geschlecht, Alter, soziale Klasse oder ethnische Herkunft gebunden. »Doing Gender« bedeutet, dass Geschlechtszugehörigkeiten und Geschlechtsidentitäten innerhalb gesellschaftlicher Prozesse hervorgebracht oder reproduziert werden.[39] Für diese Zusammenhänge können neuere Forschungen zu Intersektionalität hilfreich sein, die das Verhältnis von Ethnizität, Geschlecht, Sexualität, sozialer Klasse, Nationalität und physischen oder psychischen Beeinträchtigungen ganzheitlich sehen, um multiple Diskriminierungen zu untersuchen.[40] Zurück geht der Begriff der »Intersektionalität« auf die Juristin Kimberlé Crenshaw, die Rassismus und Sexualität kategorial nicht getrennt voneinander sieht; an ihren

37 Vgl. Eissler 1989, S. 34.

38 Hier soll vor allem auf die Forschungen und Publikationen der AG Frauen im Exil in der Gesellschaft für Exilforschung verwiesen werden, die sich seit Jahren dem Thema Gender widmet. Vgl. u. a. Publikationen wie *Grenzen Überschreiten. Frauen, Kunst und Exil* (2005) und *Flüchtige Geschichte und geistiges Erbe. Perspektiven der Frauenexilforschung* (2015). Kaum berücksichtigt wurden von der AG jedoch Fragen von Sexualität, Transsexualität oder Queerness, was als Aufgabe für eine zukünftige Exilforschung formuliert werden kann. Spivaks Konzepte, die postkoloniale und feministische Diskurse in der Bezeichnung des »Female subaltern« zusammenführen (Spivak 1993, S. 90), sind für das Exil in der Zeit des Nationalsozialismus nur bedingt adaptierbar, da sie mit dem Exil von Europäer:innen in Europa und darüber hinaus zu tun haben, bei denen sich Fragen nach Zugehörigkeit und Herkunft oftmals anders stellen als in kolonialen Zusammenhängen.

39 Zum Doing Gender vgl. West/Zimmermann 1987; Gildemeister 2010; Messinger/Prager 2019, S. 11. Für die Geschichte der Exilforschung stellen Messinger/Prager (S. 14) fest, dass männliche heteronormative Perspektiven auf das historische Exil in der Zeit des Nationalsozialismus dominierten. Exil sei anhand meist männlicher Biografien vornehmlich als Verlusterfahrung definiert, die Kategorie Frau vor allem in der frühen Exilforschung vernachlässigt worden. Zum Thema Frauen im Exil siehe auch Bolbecher 2005.

40 Siehe u. a. Grosfoguel/Oso/Christou 2017; Dietze 2017.

Übergängen sei eine genaue Zuordnung von Gewalthandlungen, Verletzungen, Stigmatisierungen und Ausgrenzungen kaum möglich.[41] Unter »Intersektionalität wird die Verschränkung verschiedener Ungleichheit generierender Strukturkategorien verstanden«, wie Carolin Küppers schreibt, wobei sie auf die Verschränkung und Wechselwirkung von Formen der Unterdrückung und Benachteiligung hinweist.[42]

Dabei lassen sich für den hier untersuchten historischen Kontext kaum eindeutige kausale Zusammenhänge feststellen, sondern von einer Ambivalenz und Pluralität sprechen: Nicht immer war es im britischen Exil *nur* ein Nachteil oder *nur* ein Vorteil, einem bestimmten Geschlecht anzugehören. Exil konnte eine Chance oder einen Aufbruch bedeuten, aber auch ein Backlash sein.[43] So hatten Frauen mitunter leichteren Zugang zu Tätigkeiten, auch dann, wenn diese nicht ihren beruflichen Qualifikationen entsprachen.[44] Die Einreise nach Großbritannien wurde mit einem »domestic permit« erheblich erleichtert, denn eigentlich galt die im Aliens Order (1920) verankerte Restriktion, dass kein Ausländer beschäftigt werden sollte, wenn auch britische Arbeitskräfte für diese Stelle vorhanden waren.[45] Bei Einwanderung war die Genehmigung des Arbeitsministeriums notwendig, wenn kein eigenes Vermögen nachgewiesen werden konnte und die potenziellen Einwanderer:innen eine Aufnahme von Arbeit beabsichtigten.[46] Im Land war der Bedarf an Hauspersonal und der Mangel an geeigneten Kräften jedoch sehr groß, sodass vor allem Frauen diese Gelegenheit zur Einreise nutzten. Bis 1939 kamen 20.000 deutschsprachige Geflüchtete mit einer Aufenthaltserlaubnis für Haushaltsgehilfinnen ins Land.[47]

Die große Zahl der mit einem »domestic permit« eingereisten Emigrantinnen zeigt, dass Frauen einen Vorteil für die Einreise haben konnten, da ihre Arbeitskraft benötigt wurde. Insofern konzentrierten sich auch gezielte Rettungsmaßnahmen darauf, bedrohte Frauen aus Deutschland oder Österreich über den »domestic permit« nach England zu bringen. Zu nennen sind hier die Vermittlungsarbeiten der Hilfsorganisation Council for German Jewry, die Tausenden weiblicher Geflüchteter die Einreise nach England ermöglichte, aber auch private Initiativen sind überliefert.[48] Unter den mit

41 Siehe umfassend dazu Crenshaw 1991.

42 Vgl. Küppers 2014.

43 Dazu Messinger/Prager 2019, S. 10.

44 Ebd., S. 8.

45 Vgl. Bollauf 2011, S. 139.

46 Vgl. Hartig 2019, S. 97.

47 Vgl. Zwerger 2016, S. 221. Die aus Österreich eingereisten späteren Hausgehilfinnen hatten sogar ein eigenes Organ, die Zeitschrift *Österreicherin im Haushalt*, die ab 1939 in London erschien.

48 Vgl. Holzer 2009, S. 31. Andrea Hammel schildert, wie sich der Unternehmer und Isokon-Gründer Jack Pritchard und seine Schwester May Moncrieff bemühten, zwei Wiener Frauen – Margarete Kohon und Emmy Epstein – als Hausangestellte nach

der Arbeitserlaubnis als Haushaltsgehilfin Eingereisten befanden sich zahlreiche Personen, die vor ihrer Emigration anderen Berufen nachgegangen waren. Mit dem »domestic permit« kamen Ärztinnen, Lehrerinnen, aber auch Frauen in kreativen Berufen wie Literatinnen, Künstlerinnen und Fotografinnen, beispielsweise Elly Niebuhr, die im Februar 1939 gemeinsam mit ihrer Schwester Ilse nach England emigrierte und bis zu ihrer Weiterreise nach New York als Haushalts- und Küchenhilfe in Cambridge und später in London tätig war.[49]

Für einige der als Haushaltshilfe tätigen Emigrantinnen konnte dies bedeuten, dass sie die Haupterwerbstätigen in der Familie waren und auch ihre Partner und Kinder versorgen mussten, da sie eher in Lohn und Brot standen als männliche Geflüchtete. Gerade die Tätigkeit als Haushaltshilfe und die Care-Aufgaben als Ehefrau und Mutter konnte einen Backlash hinsichtlich jener Rollen bedeuten, die viele zuvor überwunden zu haben glaubten.[50] Sie waren zudem rasch in einer Situation, die sie von ihrer eigentlichen (künstlerischen) Arbeit abhielt. Beispielhaft für die negativen Auswirkungen einer Exilierung insbesondere auf Künstler:innen ist das Schaffen von Else Meidner. Für sie bedeutete die Emigration eine deutliche Einschränkung ihrer künstlerischen Arbeit. Dies resultierte einerseits aus den schwierigen ökonomischen Verhältnissen, in denen sie und ihr Mann, der Maler Ludwig Meidner, lebten und die sie zwangen, einem Gelderwerb in kunstferner Arbeit nachzugehen. Else Meidner nahm eine Stelle als Dienstmädchen in Snydenham an.[51] In den Folgejahren konnte sie nicht kontinuierlich künstlerisch arbeiten. 1941 schreibt Ludwig Meidner nach seiner Rückkehr aus der Internierung – er hatte sich seit 1940 im Huyton Camp bei Liverpool und auf der Isle of Man aufgehalten: »Meine Frau ist sehr unglücklich, da sie in einem Daseinskampf steht, der ihr nimmer mehr Zeit lässt zu künstlerischer Arbeit.«[52] In 677 Finchley Road (s. Karte S. 74, Nr. 1) führten Meidners ein beengtes Dasein auf zwei Stockwerken und mussten sich Lebens- und Arbeitsräume unter erschwerten Bedingungen teilen. Dazu Else Meidner: »Es war eine schwere Zeit […]. Ludwig gehörte mein Teil der Wohnung ebenfalls, es stellte eigentlich zwei Zimmer mit Küche und Bad vor. Das Bad war in der Küche! Und Ludwig wusch sich dort und wir aßen zusammen

Großbritannien zu holen. Dies war Teil eines umfassenden altruistischen Engagements von Pritchard, der bedrohten Personen aus Deutschland und Österreich zur Emigration verhelfen wollte. Vgl. Hammel 2006, S. 28–29.

49 Zu den verschiedenen Berufen der mit einem »domestic permit« nach England eingereisten Emigrantinnen siehe Bollauf 2011, S. 160–161. Zu Elly Niebuhr und ihrer Tätigkeit als Hausgehilfin siehe Holzer 2009, S. 32.

50 Messinger/Prager 2019, S. 8–9, stellen fest, dass es nicht unweigerlich zur Demokratisierung der Geschlechterverhältnisse beitrug, wenn Frauen die Familienerhalterinnen wurden.

51 Vgl. Adkins 1991, S. 175–176.

52 Ludwig Meidner: Brief an Hilde und Walter Rosenbaum, 8. März 1941, zit. in: Riedel 2002, S. 20.

oben. Der große Raum unten eignete sich gut als Studio und er wollte es haben, weil der obere Raum ihm zu klein war.«[53] Zwar blieb der künstlerische Ertrag auch unter den prekären Bedingungen zunächst hoch – Else Meidner schreibt von sich selbst als größter Sammlerin ihrer Werke,[54] doch existierten für sie (und auch für Ludwig Meidner) kaum Möglichkeiten, die Werke zu zeigen.[55] Die Introspektion der vielen Selbstbildnisse[56] im Werk Else Meidners (Abb. 24) verbindet sich mit der aufs Häusliche konzentrierten künstlerischen Arbeit. In dem emigrierten Kunsthändler Siegfried Oppenheimer fanden Else und Ludwig Meidner einen Förderer, der bei ihnen Werke erwarb oder Aufträge vermittelte.[57]

Die künstlerische Laufbahn von Else Meidner in London blieb limitiert. Eine gemeinsame Ausstellung mit Ludwig Meidner 1949 in der Ben Uri Art Gallery in London führte nicht zur erhofften Aufmerksamkeit.[58] Eine Einzelausstellung in der Londoner Beaux Arts Gallery von 1959 war für die Künstlerin eine tiefe Enttäuschung und in ihren Augen ein »Basar, wo meine Arbeiten verramscht werden«.[59] 1964 und 1972 folgten Einzelausstellungen in der Ben Uri Art Gallery.[60] Obgleich Else Meidner bis zu ihrem Lebensende in London lebte, blieb das Exil für sie ein herausforderndes Dasein, ohne Akkulturation, ein Fremd-Sein in der Fremde.[61] Else Meidners Auf-

53 Else Meidner, in: Hodin 1979, S. 21. In der Finchley Road lebten Meidners auch noch 1953, als Joseph Paul Hodin, der eine Monografie zu Else Meidner publizierte, sie erstmals besuchte. Ebd., S. 20. Als Alleinstehende lebte Else Meidner später in einer Wohnung im Nordwesten Londons, in Leeside Crescent. Ebd., S. 12.

54 Else Meidner, in: ebd., S. 66. Hodin nennt für 1975 folgenden Werkbestand: 121 Radierungen, 604 Kohleskizzen, 130 Pinselzeichnungen, ein Pastell, eine Tintenzeichnung, zwei Federskizzen, 12 farbige Pinselzeichnungen, 373 Kohle- und Kreidezeichnungen, 4 Ölbilder auf Papier, Skizzenbücher. Heute befindet sich das künstlerische Werk Else Meidners im Jüdischen Museum in Frankfurt am Main.

55 In einer Gemeinschaftsausstellung mit ihrem Mann Ludwig Meidner 1949 in der Ben Uri Art Gallery zeigte die Künstlerin ihre Selbstporträts, Porträtstudien des Sohnes David, aber auch Stillleben, also Arbeiten, die der unmittelbaren Lebensumgebung gewidmet waren.

56 Vgl. u. a. Teschner 1998, S. 25.

57 Hodin 1979, S. 26. Oppenheimer und Ludwig Meidner kannten sich aus dem Hutchinson Internment Camp auf der Isle of Man. Ludwig Meidner war von 1940 bis 1941 zunächst im Huyton Camp, Liverpool, interniert und kam dann auf die Isle of Man, wo zahlreiche Künstler:innen interniert waren, darunter neben Hellmuth Weissenborn auch Kurt Schwitters. Meidners waren also durchaus eingebettet in ein Emigrant:innen-Netzwerk. Der Künstler pflegte engere Kontakte zu Jankel Adler, mit dem er die Gründung einer Jewish Art Society plante, und er war Teil des Ohel Club für jüdische Intellektuelle in der Gower Street, der von den Emigranten Alexander und Benjamin Margulies organisiert wurde. Dickson/MacDougall 2015, S. 64.

58 Vgl. Hodin 1973, S. 67.

59 Else Meidner, 9. November 1959, in: Hodin 1979, S. 90.

60 Siehe Kat. London 1972.

61 »Es gibt Pflanzen, die überall gedeihen, wenn man sie verpflanzt, aber ich konnte nie mehr neue Wurzeln schlagen. Meine Wurzeln sind in Berlin geblieben«, äußerte sich Else Meidner, in: Hodin 1979, S. 42.



Abb. 24: Else Meidner, *Selbstporträt*, 1952, Kohle, 68,3 × 52,8 cm, Ludwig Meidner Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt (© Jüdisches Museum Frankfurt, CC BY SA 4.0)

enthalt in London veranschaulicht, wie prekär die Lebensbedingungen im Exil sein konnten. Für sie war es ein Überlebenskampf, der auch die Partnerschaft nicht unbeschädigt ließ; die schwierige private Konstellation führte zudem zu einer Belastung auch des Beruflichen. Die Künstlerin lebte von Beginn an in einer asymmetrischen Beziehung mit einem deutlich älteren Partner, der bereits große Erfolge mit seiner Kunst zu verzeichnen hatte und zudem ihr Lehrer gewesen war. Somit ist es von Bedeutung, eine ganzheitliche Perspektive auf Exilsituationen zu entwickeln, die soziale (Beziehungs-) Gefüge ebenso berücksichtigt wie strukturelle Benachteiligungen, etwa durch eine geringere Ausstellungspräsenz.[62]

Geschlechtsspezifische Perspektiven, ein Interesse an sozialen Strukturen, gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen und das Dasein von Marginalisierten bildeten Kernthemen der aus Wien nach London emigrierten Fotografin Edith Tudor-Hart.[63] Seit 1937 führte sie mit der aus Südafrika stammenden Fotografin Vera Elkin eine Ateliergemeinschaft in Hampstead, 158a Haverstock Hill in Belsize Park am südlichen Ende von Hampstead (s. Karte S. 74, Nr. 4).[64] Edith Tudor-Harts sozialkritische Beobachtungen waren eng

62 So verweist Jutta Vinzent darauf, dass im Freien Deutschen Kulturbund zwar durchaus Künstlerinnen regelmäßig in den Gruppenausstellungen vertreten waren, sie jedoch kaum Einzelausstellungen bestritten. Vgl. Vinzent 2006, S. 113.

63 Wolf Suschitzky pflegte das Werk seiner Schwester über viele Jahre und publizierte zu ihren Fotografien. Vgl. Suschitzky, W. 1986.

64 Adresse bei Santini 2019, S. 50. Zur Studiogemeinschaft zwischen Tudor-Hart und Elkin, die bislang noch nicht Gegenstand einer ausführlichen Untersuchung war, zumindest kurz Forbes 2013, S. 67.

mit urbanen Räumen verbunden. Bereits im Jahr 1931, noch bevor sie nach England emigrierte, fotografierte Tudor-Hart das Treiben auf dem Caledonian Market in London und publizierte die Reportage unter der Überschrift »Der Markt des nackten Elends« in der sozialdemokratischen Illustrierten *Der Kuckuck*. Tudor-Hart zeigt in ihren nüchternen Fotografien müde Händler:innen, die vor ihren auf dem Boden ausgebreiteten Waren sitzen und auf die ebenfalls prekäre Kundschaft warten – ein »Handelsplatz der Allerärmsten«,[65] ein Umschlagplatz für die Elendsten unter den Stadtbewohner:innen. Auch nach ihrer Emigration setzte Edith Tudor-Hart diese fotografischen Beobachtungen in Stadtvierteln fort, in denen Armut kumulierte. Dabei schenkte sie den Lebensbedingungen von Kindern und Frauen noch mehr Aufmerksamkeit.

Dominiert in den Aufnahmen vom Caledonian Market noch die distanzierte Kameraperspektive auf Waren und Händler:innen, dann wirkt der fotografische Blick in Tudor-Harts Aufnahmen aus den Hinterhöfen der Gee Street (s. Karte S. 74, Nr. 6) in Finsbury/London wesentlich intimer. Den versammelten Kindern im Alter von etwa einem Jahr bis hin zu Jugendlichen näherte sich die Fotografin behutsam und zeigt sie in ihrem privaten Umfeld (Abb. 25 a–c). Sie stehen dichtgedrängt, zwischen Wäscheleinen und alten Töpfen, umfangen von hohen Mauern. Die älteren Mädchen kümmern sich um die Jüngsten und halten sie auf dem Arm, wobei nicht endgültig zu entscheiden ist, ob es sich um die jungen Mütter oder um Geschwister handelt. Tudor-Hart porträtierte ein kleines Mädchen, das mit Schmutzspuren im Gesicht verträumt in die Ferne blickt, während ein älteres Kind es anlächelt. Auch andere Aufnahmen formulieren eine Gelöstheit, die kaum an diesen trostlosen Ort zu passen scheint und die zugleich zeigt, wie selbstverständlich der Umgang der Fotografin mit ihren Modellen war und wie – umgekehrt – die Fotografierten die Nähe zuließen.

Nur bei einer Aufnahme ging Tudor-Hart auf Distanz: Sie fotografierte den Hinterhof von oben, während viele der unten befindlichen Personen zu ihr hochblickten. Die Aufnahme, die 1937 in Wal Hanningtons Buch *The Problem of the Distressed Areas* in der Left Book Club Edition publiziert wurde (Abb. 26), betont die Beengtheit der Lebensverhältnisse in der Gee Street. Tudor-Hart vermittelt in einer einzelnen Fotografie (Abb. 27), wie limitiert die Bewegungsräume sind, wie fehlendes Licht das Wohnen und Leben bestimmt. Die Architektur steht hier ein für ein prekäres Dasein; Urbanität vermittelt keine Teilhabe, sondern wird mit Segregation und Exklusion zusammengedacht. Der Autor der Publikation, Wal Hannington, war 1920 Begründer der Communist Party of Great Britain (CPGD) und Teil der Organisation National Unemployed Workers' Movement, die Aufmerk-

65 Suschitzky, E. 1931, S. 15. Siehe auch Holzer 2013, S. 43.







Abb. 25 a–c: Edith Tudor-Hart, *Gee Street*, Finsbury, London, ca. 1936 (Tudor Hart 1986, S. 80, 81 und 78, © Estate of Wolf Suschitzky)

samkeit für die Situation der Arbeitslosen schaffen wollte.[66] Auch das Buch *The Problem of the Distressed Areas* sollte zur Sichtbarkeit der Belange der Armen, Unterprivilegierten und Unbeschäftigten beitragen, indem der Blick auf Wohnsituationen, auf Slums und drohende politische Radikalisierungen gelenkt wird.[67] Tudor-Hart war vor ihrer Emigration KPÖ-Mitglied und erhielt vermutlich über die britische CPGD Kontakt zu Wal Hannington.[68]

In Hanningtons Buch sind die Abbildungen in einem separaten Tafelteil versammelt und stammen von verschiedenen Fotografien. Sie stärken Hanningtons Argumentation auf visueller Ebene, stehen aber nicht in konkretem Zusammenhang zum Geschriebenen; so existieren keine Bildverweise im Text. Tudor-Harts Fotografie aus Vogelperspektive in den Innenhof der Gee Street ist unterschrieben mit »›Living‹ Conditions in 1937« und beansprucht damit eine generelle Anklage gegen die lebensfeindlichen Lebensumstände – deshalb steht das Wort »Living« in Anführungsstrichen. Gerade die dicht gedrängte Menge an Kindern und jungen Frauen bringt das Problem bildlich auf den Punkt und zeigt, dass das prekäre Dasein in den Londoner Slums schwerwiegende Folgen für die jüngere Generation hatte. Allerdings verwehrt sich die mit Anteilnahme aufgenommene Aufnahme der Viktimisierung: Die Kinder wirken in ihrer Verbundenheit und mit ihren fröhlichen Gesichtsausdrücken bemerkenswert gefestigt in der ansonsten tristen Umgebung. Anders, als es die Bildunterschrift evoziert, scheinen sie ein Grundvertrauen in sich selbst behalten zu haben; zumindest kommuniziert dies die empathische Kameraführung der Fotografin.

Einen ähnlichen Widerspruch zwischen politischem Text und politischem Bild zeigt die Publikation *Working-Class Wives. Their Health and Conditions* der britischen Sozialreformerin Margery Spring Rice, die sich, anders als *The Problem of the Distressed Areas*, an die breite Öffentlichkeit richtete: Das Buch wurde 1939 als günstiges Taschenbuch bei Pelican Books von Penguin Press distribuiert. Spring Rices Publikation basierte auf einer Erhebung unter 1.200 Arbeiterfrauen zu Gesundheitszustand und staatlichen Fürsorgemaßnahmen, die im Buch als unbefriedigend und verbesserungswürdig beschrieben werden. Die Fotografien von Edith Tudor-Hart sind auf dem Cover[69] (Abb. 28) und im Innenteil zu finden, wobei auch andere Foto-

66 Zu Walter »Wal« Hannington siehe https://spartacus-educational.com/TUhannington.htm [Abruf: 29. 12. 2023].

67 Das Buch war Teil einer Serie des Left Book Club und wurde vom Londoner Verlag Victor Gollancz Ltd an die Mitglieder des Clubs vertrieben.

68 Erst später wurde bekannt, dass Edith Tudor-Hart in England für die Sowjetunion spionierte und eine wichtige Rolle beim Aufbau eines Spionagerings einnahm. Siehe dazu Jungk 2015, der Tudor-Harts Berufs- und Privatleben mit ihren politischen Aktivitäten verwebt.

69 Das Cover zeigt Tudor-Harts Porträt einer Frau aus South-Wales von 1935, dessen Originalabzug sich im Nachlass der Fotografin in den National Galleries of Scotland, Edinburgh, befindet. Vgl. Kat. Edinburgh 2013, S. 117.

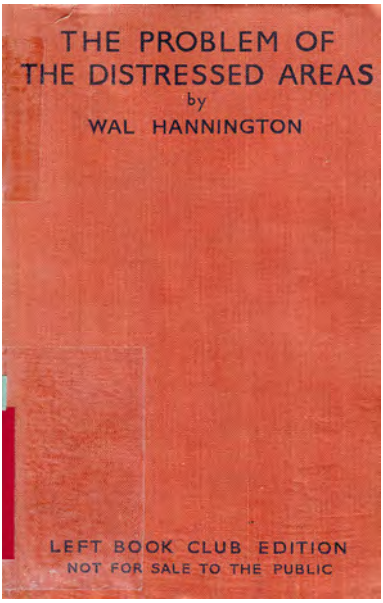




Abb. 26 und 27: Wal Hannington: The Problem of the Distressed Areas, London: Left Book Club Edition 1937, Cover und Taf. 23: Edith Tudor-Hart, *Gee Street*, Finsbury, London, ca. 1936 (Fotos: Archiv der Verf., © Estate of Wolf Suschitzky)

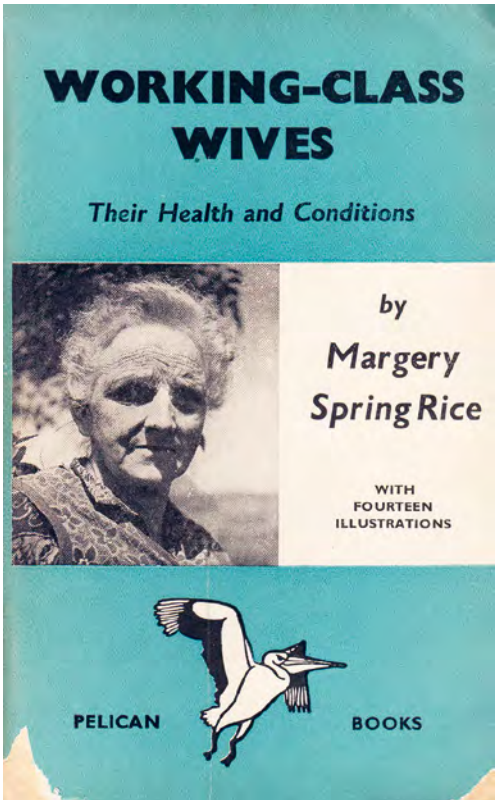


Abb. 28: Margery Spring Rice: Working-Class Wives. Their Health and Conditions, Paulton (Somerset)/London: Penguin Press 1939, Cover mit einer Fotografie von Edith Tudor-Hart (METROMOD Archive, © Estate of Wolf Suschitzky)

graf:innen zur Publikation beitrugen. Edith Tudor-Harts Aufnahmen sind weniger anklagend, generalistisch oder homogenisierend, als es der Text im Buch ist. Spring Rice argumentiert durchaus paternalistisch gegenüber jungen Müttern der Arbeiterklasse und lässt dabei gleichzeitig genderspezifische Missstände, etwa die Position der Familienväter, außer Acht.[70] Tudor-Harts Fotografien haben jedoch eine eigene Agenda und formulieren ein

70 Vgl. Forbes 2013, S. 68. Selbst wenn in einem der Gespräche mit Befragten deutlich das fehlende Verständnis der Männer gegenüber ihren Frauen und ihren Bedürfnissen thematisiert wird, geht der Text nicht adäquat auf diese Schieflage ein. So beschwerte sich eine der Teilnehmerinnen: »I believe myself that one of the biggest difficulties our mothers have is our husbands do not realise we ever need any leisure time. My life for many years consisted of being penned in a kitchen 9 feet square, every fourteen months a baby, as I had five babies in five years at first, until what with the struggle to live and no leisure I used to feel I was just a machine, until I had my first breakdown, and as dark as it was and as hard as it was it gave me the freedom and privilege of having an hour's fresh air. […] So many of our men think we should not go out until the children are grown up. We do not want to be neglecting the home, but we do feel we like to have a little look around the shops, or if we go to the Clinic we can just have a few minutes … It isn't the men are unkind. It is the old idea we should always be at home.« Spring Rice 1939, S. 94. Spring Rice leitet aus dieser Beschreibung nicht ab, dass Asymmetrien zwi-



Abb. 29: Margery Spring Rice: Working-Class Wives. Their Health and Conditions, Paulton (Somerset)/London: Penguin Press 1939, Taf. 2–4 mit Fotografien von Edith Tudor-Hart (METROMOD Archive, © Estate of Wolf Suschitzky)

Gegen-Narrativ, indem die Individualität der Menschen – etwa in nahsichtigen Porträts –, Alltagssituationen und gegenseitige Zuwendung thematisiert werden. Dabei werden Missstände jedoch nicht ignoriert, vielmehr sprechen Tudor-Harts Aufnahmen den Frauen und Müttern trotz (oder gerade wegen) der harten Lebensbedingungen Autonomie und Handlungsmacht zu. Die Bildunterschriften, die im Spezifischen das Allgemeine suchen – »The abiding maternal personality« oder »The typical afternoon ›rest‹« – können kaum einfangen, was Edith Tudor-Hart thematisiert. Ihre Aufnahme einer Pause am Nachmittag (Abb. 29) zeigt vier Generationen: die Großmutter rechts, die Frau mittleren Alters in der Mitte, die junge Mutter links und das Baby im Kinderwagen, die sich im Sonnenschein bei einer Tasse Tee eine Pause gönnen. Die Aussage dieser Fotografie könnte demnach auch sein, dass bei allen Widrigkeiten eines prekären Daseins das Zwischenmenschliche zwischen den Generationen nicht auf der Strecke bleibt.

Wie unterschiedlich die Rezeptionen von Tudor-Harts Fotografien sein konnten, zeigt auch die Verwendung der Aufnahme aus den Hinterhöfen

schen Vater und Mutter, Mann und Frau ursächlich für die schwierige Lage sind, sondern argumentiert über die grundsätzlichen Verhältnisse der sozial Unterprivilegierten.

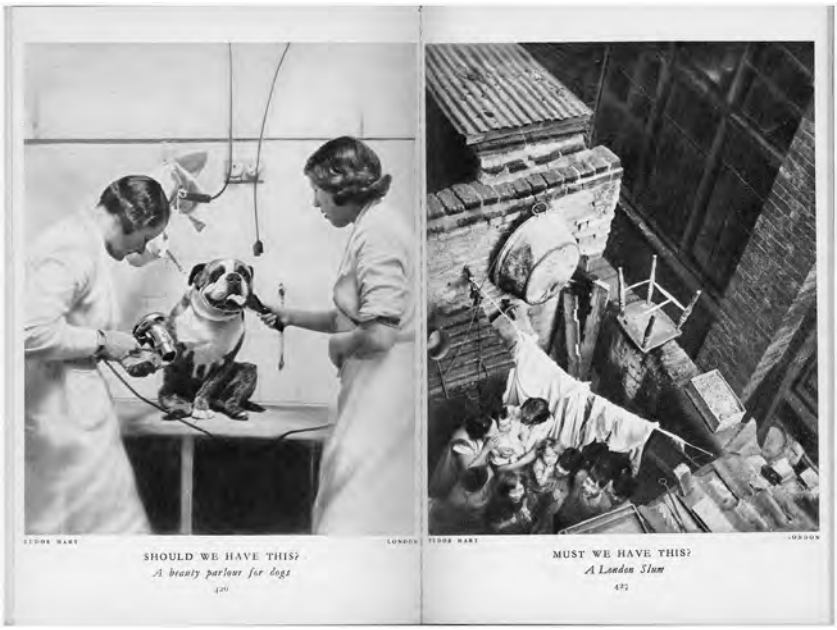


Abb. 30: Edith Tudor-Hart, *Beauty Parlour for Dogs*, ca. 1937 (links), und *Gee Street*, Finsbury, London, ca. 1936, in: Lilliput, April 1939, S. 426–427 (© Estate of Wolf Suschitzky)

der Gee Street im Magazin *Lilliput*, das mit Bildpaaren arbeitete (Abb. 30). Der Fotografie wurde eine weitere Fotografie Tudor-Harts aus einem Londoner Hundesalon zur Seite gestellt. In diesem Schönheitssalon wird eine Bulldogge von zwei Frauen frisiert. Als Bildpaar formulieren die beiden Aufnahmen das Nebeneinander von hedonistischer Lebensart und einem kaum möglichen Überleben in Armut innerhalb derselben Stadt. Arm und Reich, Mensch und Tier, Kosmetik und Hunger prallen in der bildlichen Argumentationslogik von *Lilliput* aufeinander.[71] Die Bildunterschrift unter dem »Beauty parlour for dogs« fragt »Should we have this?« und stellt zur Hinterhofaufnahme aus einem »London Slum« eine ähnliche Frage: »Must we have this?«. Damit ist die Leserschaft adressiert und in das »we« aktiv einbezogen; jede:r Einzelne kann mit entscheiden, ob ein – im Sinne der fotografischen Aussage – Schönheitssalon für Hunde eine Notwendigkeit ist, und ob eine Gesellschaft existenzielle Not von Kindern zulassen darf.

Bemerkenswert ist, dass die drei genannten Publikationen, in denen Tudor-Harts sozialkritische Aufnahmen erschienen, eine unterschiedliche Leserschaft ansprachen: *The Problem of the Distressed Areas* adressierte ein politisch linkes Publikum, *Working-Class Wives. Their Health and Conditions*

71 Siehe dazu Kapitel 12 in diesem Buch. Zum Beitrag in *Lilliput* siehe auch Santini 2019, S. 61–62.

wandte sich an Leser:innen, die zumindest Interesse (und vielleicht auch Anteilnahme) an den Lebensbedingungen der sozial Marginalisierten hatte. *Lilliput* aber sprach ein breites Publikum unterschiedlichen Alters, Geschlechts und sozialer Klassenzugehörigkeit an. Gerade in dieser Bandbreite der Veröffentlichungen konnten Tudor-Harts Aufnahmen in diverse Gesellschaftsschichten hineinwirken und für die Sache der Benachteiligten mit besonderen Schwerpunkten auf geschlechtsspezifischen und sozialen Fragen sensibilisieren.[72] Die Fotografin interessierte sich ganz besonders für die intersektionelle Schnittstelle zwischen Klasse und Geschlecht. Ähnlichen sozialkritischen Themen hatte sich Tudor-Hart bereits vor ihrer Emigration nach London gestellt, doch konditionierten offensichtlich die spezifischen Bedingungen vor Ort ihren Blick und die Perspektiven ihrer Fotografie.

72 Siehe dazu auch McGrath 2013, S. 123.



KAPITEL 5

1. Haus Marx von Ernst L. Freud, 14 Neville Drive
2. Haus Goldfinger von Ernő Goldfinger, 2 Willow Road
3. Bungalow Leo Neumann von Fritz A. Ruhemann, 2 South Parade

5. Emigrierte bauen für Emigrierte

Wenn Künstler:innen aus politischen, wirtschaftlichen oder privaten Gründen ihre Heimat dauerhaft verlassen müssen, so hat dies unweigerlich Folgen für ihre Arbeit. Denn der veränderte Mikro- und Makrokosmos, die durch Migrationserfahrung geprägte psychische und physische Konstitution, die anderen kunstästhetischen Parameter, neue Institutionen und Kolleg:innen, Sammler:innen oder Auftraggeber:innen sind nicht unwichtig für ein künstlerisches Schaffen. Das Moment des Fremdseins kann als Differenz zwischen Einreisenden und neuer Heimat für den Schaffensprozess eine Rolle spielen. Ohne die daraus resultierenden Komplikationen und Schwierigkeiten für die Kontinuität künstlerischer Produktion zu relativieren, kann ein erzwungener Heimatwechsel durchaus auch andere, neue Sichtweisen motivieren. So schreibt Nikolaus Pevsner 1956 im Vorwort zu seinem Buch *The Englishness of English Art*, in dem er die nationalen Eigenschaften der englischen Kunst untersucht: »Warum ich, der ich weder in England geboren noch erzogen wurde, der ich England als Achtundzwanzigjähriger zum ersten Mal betrat und noch nicht länger als fünfundzwanzig Jahre in diesem Lande lebte, warum ich mich zum Richter über das Englische in der englischen Kunst berufen fühlen konnte. Fünfundzwanzig Jahre sind, zugegeben, keine lange Zeit, um ein Land verstehen zu lernen. Andererseits könnten meine Lebensumstände auch als besonders nützlich für diese Aufgabe angesehen werden. Denn die Tatsache, mit frischen Augen ein Land zu einem bestimmten Zeitpunkt betreten zu haben und sich dann langsam dort niederzulassen, um ein Teil von ihm zu werden, kann durchaus einen Vorteil darstellen.«[1]

Bereits in seinem 1943 veröffentlichten Buch *An Outline of European Architecture* entwarf der Architekturhistoriker Pevsner sein Bild europäischer Architektur. Marginales sollte ausgeschlossen werden, und als Sinnbild des Marginalen in Europa galt ihm etwa Bulgarien: »It will also be agreed, though for quite different reasons, that the architecture of, say, Bulgaria need not to be dealt with in these pages. The main reasons here are that Bulgaria in the past belonged to the Byzantine and then to the Russian Orbit, and that her importance now is so marginal as to make her omission pardonable. So everything will be left out of this book that is only of marginal interest in the development of European architecture, and everything that is not European or – as I thus propose using the term European – Western in character.«[2] Pevsners Reflexionen über Europa münden in ein Nachdenken über Kultur, Biologismus und Nation, wobei seine Ausführungen eine deutliche euro-

1 Pevsner 1974, S. 7.

2 Pevsner 1945, S. xi–xii.

zentristische Perspektive artikulieren: »For Western civilisation is a distinct unit, a biological unit, one is tempted to say. Not for racial reasons certainly – it is shallow materialism to assume that – but for cultural reasons. Which nations make up Western civilization at any given moment, at what juncture a nation enters it – such questions are for the individual historian to decide. […] Whoever makes up his mind to write a short history of European architecture, or art, or philosophy, or drama, or agriculture, must decide in which part of Europe at any time those things happened which seem to him to express most intensely the vital will and vital feelings of Europe. It is for this reason that e. g. Germany is not mentioned for her 16th-century but for her 18th-century buildings, and Spain not for her role in the history of Western Mohammedan but exclusively of Western Christian architecture, that buildings in the Netherlands are only touched upon, and Scandinavian buildings not mentioned at all. The only positive bias towards the work of one nation that has been permitted (and needs no special apology) is towards British examples where they could be introduced, without obscuring the issue, instead of examples from abroad. The issue, to say it once more, is Western architecture as an expression of Western civilization, described historically in its growth from the 9th to the 19th century.«[3]

Angesichts des Datums und des Ortes, an dem Pevsner diese Zeilen notierte – London im Januar 1942 – lassen sich die zeithistorischen Ereignisse kaum ausblenden. Auf dem europäischen Kontinent tobte ein vom Aggressor Deutschland ausgelöster Krieg, der europäische Länder wie Polen, Niederlande, Belgien und Frankreich schon längst überrollt hatte. Pevsner schrieb diese Zeilen aus der Perspektive eines Emigranten auf der britischen Insel – die selbst in Gefahr war, vom nationalsozialistischen Deutschland überfallen und annektiert zu werden. Insofern scheinen Pevsners Reflexionen über Europa und das Europäische die Zeitläufte zu ignorieren und – dies erstaunt – eine friedliche Kontinuität des europäischen Gedankens einer gemeinsamen Identität zu suggerieren.[4] Allein die Sonderrolle, die er der britischen Architektur gewährt, lässt aufhorchen: Pevsners Perspektive war eine dezidiert britische, was als Zeichen seiner Akkulturation gelesen werden kann. Längst beschäftigte sich der deutsche Architekturhistoriker in seiner mehrteiligen Publikationsserie *Buildings of Britain* intensiv mit der Bautradition seines neuen Heimatlandes – zu der in seiner eigenen Gegenwart auch exilierte Architekten einen Beitrag leisteten.

Im Folgenden sollen Architekt:innen und damit eine spezifische Berufsgruppe in den Blick genommen werden, die in den 1930er Jahren nach

3 Ebd., S. xii–xiii. In dieser zweiten Auflage von 1945 kam Pevsner auf die Causa Spanien zurück und entschied sich nach der Kritik von Geoffrey Webb in *The Architectural Review* an seinem Buch, auch spanische Architektur miteinzubeziehen. Ebd., S. xiv.

4 Auch im Vorwort zur zweiten Auflage 1945 geht Pevsner an keiner Stelle auf die Kriegsereignisse ein – obgleich das Vorwort auf März 1945 datiert. Ebd., S. xv.

London kamen, darunter auch einige Exilanten, die auf der Flucht vor den Nationalsozialisten ihre Heimat verlassen mussten. Im Gegensatz zu freien Maler:innen oder Bildhauer:innen arbeiteten die exilierten Architekt:innen – nach Großbritannien gelangten zwischen 70 und 80 von ihnen[5] – fast ausschließlich in einem Auftragsverhältnis, ihre Arbeit war also nicht zweckfrei. Sie mussten mit Auftraggeber:innen und Behörden, mit Bauunternehmen und Handwerker:innen zusammenarbeiten und waren deshalb schon von Beginn an in das Regelwerk der Staaten und Kommunen, in denen sie tätig waren, involviert. Sie mussten eine gewisse Anpassungsfähigkeit hinsichtlich der Wünsche und Bedürfnisse ihrer Auftraggeber:innen als auch der Regularien von Bauvorschriften zeigen.

Die Ankunft in Großbritannien war für viele emigrierte Architekt:innen eher ernüchternd. Die englische Baukunst orientierte sich in den dreißiger Jahren noch weitgehend an lokalen Bautraditionen. Bis 1933 war die architektonische Moderne des europäischen Kontinents in England kaum rezipiert worden.[6] Es ist kennzeichnend, dass Großbritannien weder 1927 bei Gründungstreffen der CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) noch bei anderen Ereignissen wie der Stuttgarter Weissenhof-Ausstellung im selben Jahr vertreten war.[7] Noch 1932 heißt es in Henry-Russell Hitchcocks und Philip Johnsons kanonischer New Yorker Ausstellung *Modern Architecture*: »In […] England really modern architecture has only begun to appear.«[8] Im Jahr 1937 musste der Emigrant Berthold Lubetkin, der mit seinem Büro Tecton zum wichtigen Protagonisten der britischen Architekturavantgarde werden sollte, feststellen: »The whole architectural scene is fundamentally different from that of other countries […], there is little or no interest in progress.«[9] Ohne zu sehr zu pauschalisieren, ließe sich von einer gewissen Skepsis, mitunter Feindlichkeit gegenüber modernistischen Tendenzen in England sprechen. Die eingewanderten Architekt:innen wurden zudem von Einheimischen als Konkurrenz empfunden, was sich in den Auflagen zur Ausübung des Berufs durch den englischen Architektenverband Royal Institute of British Architects (RIBA) ausdrückte; so sollten nur diejenigen zugewanderten Architekt:innen eine Arbeitserlaubnis erlangen können, die besondere Qualifikationen aufwiesen und ökonomisch unabhängig waren. Dies bedeutete, dass die Emigrant:innen entweder äußerst wohlhabend sein mussten oder aber eine Partnerschaft mit einem britischen Büro einzugehen hatten.[10] Waren diese Hürden genommen, so galt es, einen Einstieg in die Baupraxis zu erhalten und sich einen Namen zu machen. Einige der nach England gekommenen Architekt:innen erhielten erste Aufträge von anderen

5 Vgl. Schätzke 2013, S. 24.
6 Vgl. Benton, C. 2003, S. 75–86.
7 Sharp 1986, S. 203.
8 Johnson/Hitchcock 1969, S. 24.
9 Lubetkin 1937, S. 29.
10 Vgl. Wolsdorff 1986, S. 107; Schätzke 2013, S. 26.

Emigrierten. Umbauten und Neubauten der 1930er Jahre zeugen von dieser engen Arbeitsbeziehung, die auf der gemeinsamen Exilerfahrung basierte. Zu nennen sind die Londoner Häuser für das Ehepaar Marx (1935–1936) und das Haus für Sigmund Freud (1938), die beide von Ernst L. Freud entworfen beziehungsweise umgebaut wurden, aber auch Fritz A. Ruhemanns Bungalow für den Emigranten Leo Neumann (1937–1938) oder die Wohnhäuser, die emigrierte Architekten wie Ernő Goldfinger (Willow Road, 1937–1939) oder Berthold Lubetkin (Hillfield, 1933–1935/36) für sich selbst entwarfen.

Von dieser Beobachtung lässt sich ableiten, dass Architekturgeschichte als Exilgeschichte und vice versa Exilgeschichte als Architekturgeschichte begriffen werden kann, wobei zu fragen ist, wie Heime und damit auch Heimaten in der Fremde entworfen und imaginiert wurden. Die Verbindung zwischen den Begriffen »Heim« und »Heimat« ist bereits durch die Wortherkunft bedingt und findet sich in dieser Verwandtschaft auch im englischen »Home«, das in sich eine Doppelbedeutung von Behausung und Heimat vereint. Der deutsche Begriff »Heimat«, der in seinen multiplen Konnotationen kaum gradlinig in andere Sprachen übersetzbar ist, kann einen konkreten Ort oder eine Herkunft meinen, kann Sprache, Dialekt, Religion oder Kultur oder eben nur ein Sehnsuchtstopos sein.[11] Welche besonderen Ideen und Vorstellungen konnten sich gerade in der engen Zusammenarbeit zwischen Emigrierten verwirklichen, die eine Erfahrung der Heimatlosigkeit oder des Heimatwechsels teilten? Welche Konzepte wurden aus den Herkunftsländern importiert, welche Assimilationen an Klima, Kultur und Geschmack fanden in Material, Fassade, Grundriss und Ausstattung statt? Und zuletzt: Inwieweit standen diese *von* und *für* Emigrant:innen errichteten Häuser für eine besonders innovative Haltung, die das *Modern Movement* in Großbritannien mitgestalten konnte?

Der Zustand der Fremdheit als Gegensatz zum Vertrauten, Bekannten, Bewährten wird zumindest in der Anfangszeit eines Heimatwechsels zu den Grunderfahrungen von (E-)Migrant:innen gehören. »Fremdheit ist keine Eigenschaft, auch kein objektives Verhältnis zweier Personen oder Gruppen, sondern die Definition einer Beziehung«,[12] schreibt der Soziologe Alois Hahn. Wird dieses Erklärungsmodell aus der Soziologie für die Migrationsgeschichte adaptiert, so beschreibt Fremdheit die Beziehung zwischen den Migrant:innen oder Geflüchteten und der neuen Heimat. Wie fremd vermag sich ein Mensch empfinden, der gezwungen ist, seine Heimat zu verlassen, oder aus freien Stücken geht, um in einem anderen Land zu leben? Wird das Maß an Fremdheit vom jeweiligen Zielland determiniert? Wenn Fremdheit semantisch als »Interpretament der Andersheit«[13] definiert werden kann, so könnten auch die kulturelle Differenz wie auch die Gründe des Heimat-

11 Zum Heimatbegriff siehe Dogramaci 2016a, S. 8–16.

12 Hahn 1994, S. 140.

13 Dies in Bezug auf Weinrich 1985, S. 197.

wechsels von Bedeutung für die Selbstwahrnehmung der Migrant:innen und Geflüchteten sein. Zu berücksichtigen sind dabei das Herkunfts- und das Zielland, das Alter, das Jahr der Migration oder Flucht sowie die historischen Umstände. Ein Maler wie Felix Nussbaum, der 1937 vor nationalsozialistischer Verfolgung ins belgische Exil floh, dürfte andere Erfahrungen in seine Arbeit eingebracht haben als der Architekt Richard Neutra, der in den 1920er Jahren aus beruflichen Gründen an die Westküste der USA auswanderte.

Der Architekt Ernst L. Freud war bereits in den 1920er Jahren in Berlin mit Wohnhäusern für das Bildungsbürgertum in Erscheinung getreten. Die Machtübernahme der Nationalsozialisten nach 1933 traf den Architekten doppelt. Zum einen drohten ihm aufgrund seiner Herkunft aus einer jüdischen Familie private und berufliche Repressalien, zum anderen emigrierten schon früh zahlreiche jüdische Auftraggeber:innen. Auch dies entzog ihm seine Existenzgrundlage als Architekt. So entschloss sich Freud sehr früh, neue Pfade im Ausland zu betreten. Auf einer Erkundungsreise nach London eruierte er Möglichkeiten, seine Profession fortzuführen, suchte Kontakte zu potenziellen zukünftigen Auftraggebern und bereits bekannten Klienten. Im Londoner Exil wurde der Existenzkampf härter als erwartet – Freud konkurrierte in wirtschaftlich schwierigen Zeiten nicht nur mit einheimischen Architekten, sondern musste sich auch innerhalb der konservativen englischen Architekturlandschaft durchsetzen. In einem Brief äußerte er sein Erstaunen darüber, »wie ausgesprochen wenige moderne Bauten man findet und daß insgesamt der Gedanke der modernen Architektur noch nicht begonnen hat, sich auf das Erscheinungsbild englischer Städte auszuwirken«.[14]

Besonders die Kontakte zu anderen Emigrant:innen vermittelten dem Architekten wichtige Aufträge, darunter Personen, für die Freud bereits in Berlin gearbeitet hatte, jedoch auch neue Bauherren aus dem Kreis der Londoner Exilierten. Vor allem den bereits 1933 und kurz danach emigrierten Personen war es noch möglich gewesen, Besitztümer, Möbel, Finanzen zu retten, sodass sie sich in ihrem Exilland als Auftraggeber und Mäzene betätigen konnten.[15] Eine Auftragsvergabe an einen Architekten aus dem deutschsprachigen Raum erleichterte womöglich die Kommunikation, überdies bestand unter Umständen durch eine frühere Zusammenarbeit bereits ein Vertrauensverhältnis. Und zuletzt könnte auch die gemeinsam erlebte Erfahrung der Emigration verbunden haben; in den für Emigrant:innen verwirklichten Häusern oder Erweiterungen bestehender Gebäude kulminierten das Alte und das Neue, wenn mitgebrachte Einrichtungsgegenstände oder Kunstwerke, vertraute Grundrisse und neue Architekturen eine Koexistenz eingingen. Vielleicht erhoffte sich das emigrierte Klientel ein Verständnis

14 Ernst L. Freud, 1934, zit. n. Schätzke 2013, S. 28, Anm. 57.

15 Vgl. Welter 2012, S. 122.

für seine Bedürfnisse nach Kontinuität und/oder Akkulturation. Für exilierte Architekten war die Möglichkeit des Bauens elementar, um beruflich in ihrem Exilland »anzukommen«, denn im Gegensatz zu Maler:innen, Fotograf:innen oder Bildhauer:innen konnten sie keine Werke mitbringen, sondern nur auf Fotografien oder Zeitungs- oder Zeitschriftenartikel verweisen. Ein Architekt, der nicht baute, musste unsichtbar bleiben, es sei denn, er konnte sich zumindest in der Theoriebildung hervortun und publizieren. Für Ernst L. Freud ging es also um die Ermöglichung von Sichtbarkeit. Unter den Emigrant:innen, die ihn mit Bauaufträgen betrauten, waren auch emigrierte Psychoanalytiker und damit Kolleg:innen seines Vaters Sigmund Freud.[16]

Den ersten Neubau verwirklichte Freud indes 1935/36 für Adolf und Heide Marx, die (Schwieger-)Eltern des Kunsthistorikers Wolfgang Herrmann und seiner Frau Annie Herrmann (geb. Marx), für die Freud bereits in Berlin und später in England tätig war. Adolf Marx war in Berlin Bankier gewesen; gemeinsam mit seiner Frau besaß er eine Kollektion expressionistischer Kunst, die sie bei ihrer Ausreise 1932 mitnahmen. Nur durch die Auswanderung vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten gelang es Adolf und Heide Marx, ihre umfangreiche Kunstsammlung unbeschadet ins Ausland zu verbringen. Andere Sammler:innen, die nach 1933 das nationalsozialistische Deutschland verließen, konnten oft nur Teile ihrer Kunstsammlung mitnehmen, oder aber diese wurde in Gänze zerschlagen, geraubt und verkauft.[17] England führte 1938 ein Visa-System ein, das die Einreise begüterter Emigrant:innen förderte, indem diejenigen begünstigt wurden, die finanzielles Kapital mit einführten; dies lässt sich auch von der Herkunft nach London emigrierter Personen ablesen, von denen viele etwa aus dem Wiener 2. Bezirk (Leopoldstadt) oder dem 20. Bezirk (Brigittenau) und damit aus Nachbarschaften mit großbürgerlicher Bewohnerschaft stammten.[18]

Im Haus Marx (14 Neville Drive, s. Karte S. 96, Nr. 1) zeigte sich Freud als Repräsentant einer moderaten Moderne vor allem in der Entwicklung der Fassade und der Fensterbänder, die das Erdgeschoss und hier vor allem die Gartenseite prägten. Im Obergeschoss strukturierten drei in jeweils drei Segmente unterteilte Fenster die Fassade. Im Erdgeschoss befanden sich Wohn- und Esszimmer der Marx, mit Blick in den Garten und ausgerichtet auf den

16 Eine Parallele lässt sich zu dem Architekten Felix Augenfeld ziehen, der in Wien für viele Psychoanalytiker:innen tätig war und unter anderem auch für die Familie Freud, darunter Sigmund Freud selbst, entwarf. Die amerikanische Analytikerin Muriel Gardiner vermittelte Augenfeld dann 1938 ein amerikanisches Affidavit und verhalf ihm damit zur Emigration. Für Gardiner hatte Augenfeld in Wien eine Wohnung umgebaut. Vgl. Hanisch 1995, S. 227–247.

17 Zur Geschichte jüdischer Sammlungen im Nationalsozialismus siehe Müller, M./Tatzkow 2014. Hier findet die Sammlung Marx keine Erwähnung, da es sich um einen Transfer ins Ausland vor 1933 handelte.

18 Vgl. Saletta 2016, S. 91.

Naherholungsbereich Hampstead Heath.[19] Innenansichten vom Haus Marx in London Hampstead (Abb. 31 a–c) vermitteln den Eindruck eines bildungsbürgerlichen Sammlerhaushaltes mit gediegenen Möbeln und modernen Gemälden an den Wänden, wie es auch im Berlin der 1910er Jahre hätte existieren können. Die vielen Sitzgelegenheiten deuten auf ein reges Sozialleben. Heide und Adolf Marx wohnten mit ihrer Sammlung expressionistischer Kunst, darunter auch Landschaften, die in einen Dialog mit dem Garten treten konnten, der durch die großzügigen Fenster sichtbar war. Da das Ehepaar Marx mit den gesammelten Bildern lebte, war das von Freud entworfene Haus nicht nur ein Wohnhaus, sondern auch ein Gehäuse für die Kunst ihrer Besitzer:innen. Volker M. Welter deutet das Wohnhaus als eine Akkulturation Freuds an die eher konservative Architektur auf der britischen Insel, was er vor allem am Ziegeldach beobachtet – Freuds Berliner Häuser wiesen Flachdächer auf.[20] Ob es indes eine Entscheidung des Architekten war, sich an die Konventionen in England anzupassen, oder aber eine Konzession an den Geschmack seiner bereits etwas älteren Auftraggeber:innen, lässt sich nicht genau sagen. Bereits in Deutschland war Ernst L. Freud neben Neubauten auch auf Umbauten bestehender Häuser spezialisiert, was ihn als begabten Übersetzer oder Mittler zwischen dem Baubestand und den Wünschen seiner Auftraggeber:innen ausweist.

Ernst L. Freud war nicht der einzige emigrierte Architekt in London, der für andere Emigrant:innen tätig war: Fritz A. Ruhemanns Bungalow für den Emigranten Leo Neumann im Stadtviertel Bedford Park, Chiswick (2 South Parade, s. Karte S. 96, Nr. 3), den er mit seinem Architekturbüro Dugdale & Ruhemann 1937/38 realisierte, war als Junggesellenunterkunft konzipiert.[21] Architektur für Alleinstehende war eine recht junge Bauaufgabe, die erst seit 1900 an Bedeutung zu gewinnen begann und sich vor allem im Typus des »Ledigenwohnheims« etablierte. In der Weimarer Republik standen Bauten für Unverheiratete im Blickfeld der architektonischen Moderne; Bruno Taut und Hans Scharoun errichteten Ledigenheime, und auch die Deutsche Bauausstellung von 1931 widmete sich dem Thema. Damit reagierten die Architekt:innen auf den familiären Wandel nach 1918 und die Etablierung einer neuen urbanen Lebens- und Arbeitsform. Ihre Entwürfe antworteten auf die steigende Zahl alleinstehender Großstädter:innen, die als Angestellte oder »intellektuelle Nomaden«[22] tätig waren (auch dies ein »Produkt« der

19 Hampstead Heath war und ist im Übrigen bis heute eine bei Schwulen beliebte »cruising area«, »a locus amoenus for generations of queer Londoners who found the combination of bushes, trees and long grass irresistible«. Ackroyd 2017, S. 230.

20 Vgl. Welter 2012, S. 125. Zum Haus Marx siehe auch Welter 2005, S. 220–223. Zu Freuds Berliner Wohnhäusern siehe Worbs 1997.

21 Zu dem Bau siehe Powers 2005, S. 208–209. Zu Ruhemann selbst existiert kaum Literatur. Kurze biografische Informationen finden sich bei Benton, C. 1995, S. 208–209.

22 Dieser Terminus ist Oswald Spenglers kulturkritischer Abhandlung *Der Untergang des Abendlandes* (Berlin 1922) entlehnt, hier in der Neuauflage (München 1995), S. 661.







Abb. 31 a–c: Ernst L. Freud, Haus Marx, 14 Neville Drive, London, 1935–1936, Ansichten des Wohnzimmers (Sammlung Volker M. Welter. Used with permission of the family of Barbara Herrmann)

Nachkriegszeit) und entwarfen Unterkünfte, die auf ihre spezifischen Bedürfnisse zugeschnitten sein sollten.[23] Charakteristisch für die Wohneinheiten waren zweckmäßige Einbauten, Küchenschränke (die das Zubereiten kleiner Mahlzeiten zuließen) und Gemeinschaftsbereiche wie etwa ein Restaurant.[24]

Inmitten der Weltwirtschaftskrise wurde 1931 bei der Deutschen Bauausstellung in Berlin über *Die Wohnung unserer Zeit* nachgedacht, wo neben dem Typus des Boardinghouse auch Häuser für Alleinstehende, Kinderlose oder Kleinfamilien präsentiert wurden, die von unterschiedlichen ökonomischen Voraussetzungen der zukünftigen Bewohner ausgingen. Marcel Breuers *Haus für einen Sportsmann* etwa sah eine Wohnfläche von 245 Quadratmetern und 380 Quadratmetern Terrasse für nur eine Person vor.[25] Doch jenseits dieser unverhältnismäßigen Größenverhältnisse in Zeiten ökonomischer Krisen weist Breuers Entwurf bereits voraus auf die Grundidee von Ruhemanns Bungalow für Leo Neumann aus der Zeit 1937/38. Denn anders als im Boardinghouse wurde nicht der Ansatz verfolgt, Alleinstehende in einem Mehrparteienhaus unterzubringen und ihnen den Komfort von geteilten Gemeinschaftseinrichtungen zu bieten. Vielmehr ging Ruhemann (wie zuvor schon Breuer, der sich übrigens ein eigenes Junggesellenhaus im amerikanischen Exil bauen sollte) von einem autonomen Leben in einer abgeschlossenen Bebauung aus, die sämtliche Versorgungseinheiten umfassen sollte. Dabei folgte Ruhemann den Parametern von Funktionalität und Flexibilität, die das Bauen für Alleinstehende auch in der Weimarer Republik bestimmt hatten: Der Auftraggeber, Leo Neumann, war wie der Architekt ein deutscher Emigrant, der sich einen einstöckigen Bungalow errichten ließ. Dieser bestand aus drei Zimmern, die sich zu einem großen Raum verbinden ließen. Flexibilität war das Leitthema des Baus, das sich nicht nur in der Raumstruktur zeigte, sondern sich auch in Einbaumöbeln und der Einrichtung äußerte (Abb. 32). In die Wohnzimmereinrichtung war ein Bett in der Wand integriert, das in zusammengeklapptem Zustand nicht sichtbar war. Damit bot der Bungalow trotz der begrenzten Zahl an Wohnräumen beispielsweise Platz für Besuch und war somit an verschiedene Lebenssituationen anzupassen.

Berthold Lubetkin, ein aus Tbilisi (Georgien) stammender Architekt, der über Berlin, Warschau und Paris im Jahr 1931 nach London kam, war in England ein Repräsentant einer »weißen Moderne« und baute nicht nur spektakuläre Zoobauten wie den Penguin Pool[26] (1933/34) oder das Mehrfamilienhaus Highpoint I (1933–1935), die als zwei der ersten avantgardistischen Bauten auf der britischen Insel gelten. Auch errichtete Lubetkin das Ferienhaus Hillfield, House A (1933–1936, Abb. 33) in Dagnall, Buckinghamshire, das

23 Siehe dazu Eisen 2012, vor allem S. 174–178 und 185–191.
24 Ebd., S. 243.
25 Vgl. Driller 1998, S. 44–46; vgl. auch Eisen 2012, S. 279.
26 Siehe Kapitel 10 in diesem Buch.



Abb. 32: Fritz A. Ruhemann, Haus Leo Neumann, 2 South Parade, Bedford Park, Chiswick, London, 1937–1938 (Architectural Press Archive / RIBA Collections)

bislang von der Architekturgeschichte weitaus weniger beachtet wurde, aber Eingang fand in John Allans umfassende Werkmonografie zu Lubetkin.[27] Das Sommer- und Ferienhaus lag etwa 30 Meilen nördlich von London in einem dicht begrünten Landstrich unweit der Stadt Luton und in unmittelbarer Nähe des Tierparks Whipsnade, einer Außenstelle des Londoner Zoos. Lubetkin entwarf zahlreiche Bauten für den Whipsnade Zoo, und in diesem Kontext entstanden auch die Pläne für zwei Ferienhäuser in der unbebauten Landschaft, von dem eines für Lubetkin selbst vorgesehen war und 1935 fertiggestellt wurde.[28] In dem einstöckigen weißen Bungalow ist die Funktionalität und Reduktion des Wohnens besonders betont. Von außen hat Lubetkins Datscha die Anmutung eines flachen Kubus, wobei die Außenwände von Fensterreihen durchbrochen sind und damit eine Verbindung zwischen Innenraum und grüner Umgebung herstellen. Eine Schattenfuge (»shadow gap«) zwischen Haus und Boden betont den filigranen Charakter

27 Vgl. Allan 2012, S. 180–186. In anderen, älteren Büchern zu Lubetkin wird das Haus indes nicht erwähnt (Allan 2002; Coe/Reading 1981).

28 Das kleinere Haus Holly Frindle wurde von der Ophthalmologin Ida Mann bezogen, die befreundet war mit Peter Chalmers Mitchell, Direktor des Londoner Zoos und Begründer des Whipsnade Zoo. Durch Mitchell kam der Kontakt zwischen Lubetkin und Ida Mann zustande, die ihn beauftragte, für sie nach dem Vorbild von Lubektins eigenem Haus ein Ferienhaus zu schaffen. Vgl. Allan 2012, S. 181 und 186.



Abb. 33: Berthold Lubetkin & Tecton, Hillfield, House A, Whipsnade, 1936, Foto: Dell & Wainwright (Architectural Press Archive/RIBA Collections)

der Architektur und verleiht dem Bau etwas Schwebendes.[29] Damit formulierte Lubetkin einen Gegenentwurf zu den ländlichen Häusern aus Backstein, die ansonsten in Dagnall zu finden waren. Strukturiert wird das Haus durch halboffene Bereiche wie die Loggia mit Kamin, die eine Fortsetzung des Wohnzimmers bietet; auch das Küchenfenster führt zu einem überdachten Patio hinaus, der eine vermittelnde Funktion hin zur freien Natur einnimmt. Die beiden Schlafzimmer gewähren seitliche Austritte auf überdachte Veranden, um bei sommerlichem Wetter geschützt Siesta im Freien halten zu können.[30] Der sachliche und reduzierte Bau zeigt damit in zahlreichen Details einen engen Dialog mit der umgebenden Landschaft, ohne ihn organisch oder als Teil der Natur zu begreifen. Der eigene Ferienbungalow gab Lubetkin die Gelegenheit, Konzepte und Lösungen auszuprobieren, bevor er diese in anderen Auftragsarbeiten einsetzte – John Allan nennt zum Beispiel wiederkehrende Motive wie die Glasbausteine im Eingangsbereich oder die Schattenfuge.[31] Wie ungewöhnlich der Bungalow in seiner Zeit empfunden wurde und trotz seines abgelegenen Standorts im Blick der Architekturkritik stand, zeigen die zahlreichen Besprechungen in zeitgenössischen Architekturzeitschriften wie *Architecture & Building*, *Architects' Journal*, *Homes and Gardens* sowie *L'Architecture d'Aujourdhui*.[32]

29 Siehe dazu Powers 2005, S. 174; Allan 2002, S. 58.

30 Siehe dazu die Fotografien und Grundrisse in Allan 2012, S. 181–184.

31 Ebd., S. 188.

32 Architect & Building News, 5. Februar 1937, S. 174–179; Architects' Journal, 18. Februar 1937, S. 299–303; The Architectural Review, H. 81, 1937, S. 60–64; Homes and Gardens,

Das Bauen für sich selbst kann Ausdruck verschiedener Motivationen sein: Gerade im Kontext Exil kann das eigene Haus einen Rückzugsort darstellen und damit einen Ort der Kontemplation oder auch der kreativen Arbeit. Als ein möglicher Ort der Moderne ist das städtische Apartment oder das Wohnhaus auch eine Basis, um sich inmitten eines bewegten Umfelds auf Zeit zurückzuziehen. Gerade das urbane Wohnen bot Architekt:innen die Möglichkeit, auch unter den Bedingungen von Raumknappheit einen Privatraum zu erschaffen, der nur durch Mauern, Fenster und Türen vom öffentlichen Raum getrennt war. Wohnen in der Stadt ist damit auch stets eine Aushandlung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit.[33] Gerade im Zeichen von Exil und Migration trägt das Bauen noch viele andere Konnotationen in sich. So kann das eigene Haus ein wichtiger Ausweis für den ästhetischen oder entwerferischen Ansatz sein und damit weitere Aufträge nach sich ziehen. Wenn Architekt und Bauherr in einer Person zusammenfallen, können Überzeugungen vermutlich freier artikuliert werden. Gerade unter den schwierigen Bedingungen der Exilierung, die mit gewissen beruflichen Restriktionen, der Aneignung neuer Regelwerke für Architekten, Schwierigkeiten der Zulassung und der Anpassung an andere ästhetische Vorlieben verbunden ist, mag der Entwurf eines eigenen Hauses einen wichtigen Freiraum geboten haben – bisweilen auch als »gebaute Utopie«.[34] Architektenhäuser können – und darin ähneln sie auch den Künstlerhäusern – sowohl als Bauten der Repräsentation und Selbstdarstellung als auch als »Porträts« ihrer Erbauer:innen und deren ästhetischen Überzeugungen lesbar sein.[35]

Etwa zeitgleich zu Lubetkins Ferienhaus baute der aus Ungarn stammende, in Paris studierte Architekt Ernő Goldfinger von 1937 bis 1939 für sich und seine Familie ein Haus in London Hampstead (2 Willow Road, s. Karte S. 96, Nr. 2).[36] In diesem Londoner Viertel lebten nicht nur viele Emigrant:innen und Künstler:innen (und emigrierte Kunstschaffende generell), sondern es wurden in den 1930er Jahren auch moderne Bauten wie etwa die von Wells Coates entworfenen Lawn Road Flats (Isokon Building, 1934) errichtet.[37] Goldfinger konnte sein Haus auch verwirklichen, da seine Partnerin, die Malerin Ursula Goldfinger, aus einer wohlhabenden Familie stammte und damit die notwendigen finanziellen Ressourcen zur Verfügung standen.[38] Goldfingers erwarben ein Grundstück mit Blick über Hampstead Heath, auf dem vier kleine historische Cottages standen, die für den Neubau abgerissen

April 1937, S. 398; L'Architecture d'Aujourdhui, Januar 1938, S. 45–48; Building Design, 21. Oktober 1938.

33 Siehe dazu Föllmer 2005, S. 326.

34 Vgl. André 2000, S. 7.

35 Zu Künstler:innenhäusern siehe die ergiebige Publikation Kat. München 2013; zu Architekt:innenhäusern im Exil siehe Dogramaci/Schätzke 2019.

36 Vgl. Warburton 2003, S. 100–101.

37 Zu den Lawn Road Flats siehe Kapitel 3 in diesem Buch.

38 Vgl. Warburton 2003, S. 100–101.



Abb. 34: Ernő Goldfinger, 2 Willow Road, 1939, Straßenansicht (Foto: Mareike Hetschold und Sonja Hull, 2017)

wurden. Die Idee des Reihenhauses nahm Goldfinger jedoch auf und entwarf drei Terrassenhäuser in Stahlbetonskelettbauweise (Abb. 34). Das mittlere Townhouse wurde von Goldfinger und seiner Familie bezogen, die anderen vermietet oder verkauft.[39]

Der Architekturhistoriker Nikolaus Pevsner griff im Jahr 1939 Goldfingers Haus in der Willow Road als Beispiel eines dezidiert »Modern Movement in Britain« heraus und verwies darauf, dass die ausländischen Architekt:innen in London mit Vorliebe Backstein verbaut hätten: »Obviously, brick must have something extremely appealing and convincing for the English atmosphere, if it could attract these foreign architects working in London.«[40] Pevsner bezog sich dabei auf Architekten wie Berthold Lubetkin, Ernst L. Freud – und Ernő Goldfinger. Das Material Backstein ist aus Perspektive des Architekturhistorikers ein Verbindungsstück zwischen den Erfahrungsräumen der Architekten in ihren Herkunfts- und in ihrem Exilland. Backstein wurde in England nicht nur in historischen Bauten verwendet, sondern auch noch in den 1930er Jahren und darüber hinaus, beispielsweise in den um 1931/32 errichteten Bahnhöfen der Piccadilly Line der London Underground wie der Wood Green Underground Station oder Arnos Grove Underground Station.[41] Das Material war also im Londoner Stadtbild präsent und motivierte sicher viele der eingereisten Architekten, auch ihre eigenen Entwürfe in Backstein zu realisieren.

39 Ebd., S. 81–83.
40 Pevsner 2007, S. 37.
41 Ebd.



Abb. 35: Ernő Goldfinger, 2 Willow Road, Hampstead, London, 1939, Frontfassade, Foto: Sydney W. Newbery, 1940 (Architectural Press Archive/RIBA Collections)

Goldfingers Entwurf rief den Widerstand der Hampstead Heath and Old Hampstead Protection Society hervor, die sich gegen die modernistischen Bauprinzipien wandte und um die Einheit der historischen Bebauung – meist aus der georgianischen Ära stammend – fürchtete.[42] Diese Abwehrreaktionen sind insofern von Interesse, als sie verdeutlichen, dass die architektonische Moderne in England ganz wesentlich auch durch die Präsenz von Emigrant:innen durchgesetzt wurde – auch gegen Widerstände von Einheimischen. Gerade in der Gestalt des Architektenhauses konnten sich also neue Prinzipien manifestieren und auch einen Anteil an der Stärkung moderner Positionen haben. Ungewohnt war für die Nachbarschaft sicherlich das Flachdach und die Fassadengestaltung des Baus (Abb. 35), der mit großzügigen Fensterbändern die Horizontale betonte. Innovativ war der photobolische Screen,[43] den Goldfinger zu seinem Markenzeichen machte: Es handelte sich um eine Binnenkonstruktion innerhalb der Fenster, wobei ein innerer Rahmen aus Beton das obere Drittel der Fenster abteilte, sodass das Licht sich feiner und großflächiger in der Tiefe des Raumes verteilen

42 Ebd.
43 Vgl. Warburton 2003, S. 83.

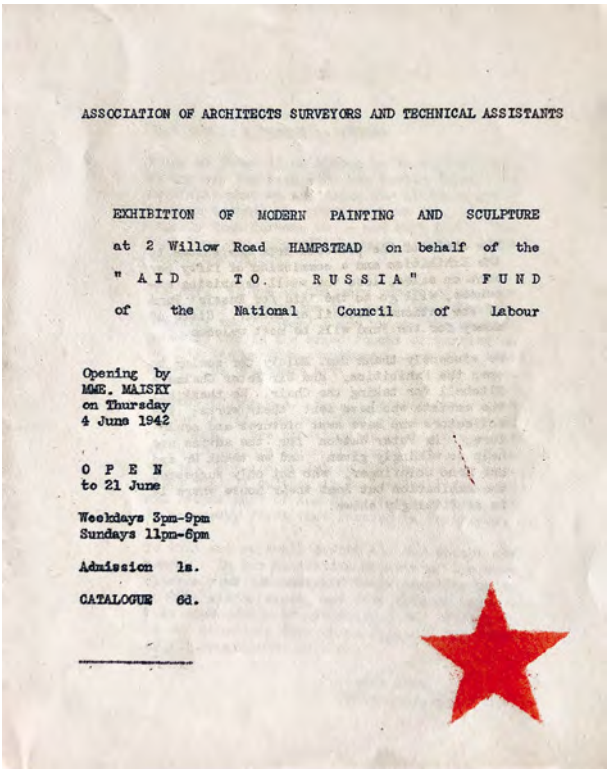


Abb. 36: Ernő Goldfinger, 2 Willow Road, Hampstead, 1939, Innenansicht, Esszimmer, Foto: Dell & Wainwright (Architectural Press Archive/RIBA Collections)

konnte. Der Bau war nach vorn dreistöckig, nach hinten vierstöckig angelegt; das Erdgeschoss/Untergeschoss zur Gartenseite hin enthielt ein Gartenzimmer und das Badezimmer des Dienstmädchens. Darüber befanden sich die Küche und zwei Dienstbotenzimmer. Im ersten Geschoss waren Wohn- und Esszimmer zu finden, womit sich Goldfinger an die georgianische Bautradition anpasste (ebenso wie in dem Gartenzimmer auf der Rückseite als direkten Zugang zum Garten). Im Gegensatz dazu wandte sich der Architekt jedoch in der flexiblen Behandlung des Grundrisses von der Tradition ab, denn aus den Zimmern der ersten Etage (Vorderseite) war durch die Einziehung mobiler Wände ein großes Zimmer zu machen – entsprechend den Bedürfnissen der Bewohner:innen (Abb. 36).[44] Für gesellschaftliche Anlässe, aber auch für Ausstellungen, die das Paar Goldfinger hier ausrichtete, konnte also aus einer Privatwohnung ein (halb-)öffentlicher Ort mit entsprechend repräsentativem Grundriss werden.

Goldfingers eigenes Haus in Hampstead wurde zwar durchaus in dem Bewusstsein lokaler Bautraditionen errichtet, brach jedoch mit tradierten Vorstellungen vom Wohnen in England, indem es in der äußeren kubischen

44 Vgl. Newton, M. 1992, S. 3.


ASSOCIATION OF ARCHITECTS SURVEYORS AND TECHNICAL ASSISTANTS

EXHIBITION OF MODERN PAINTING AND SCULPTURE
at 2 Willow Road HAMPSTEAD on behalf of the
" AID TO RUSSIA" FUND
of the National Council of Labour

Opening by
MME. MAISKY
on Thursday
4 June 1942

O P E N
to 21 June

Weekdays 3pm-9pm
Sundays 11pm-6pm

Admission 1s.

CATALOGUE 6d.

Abb. 37: Katalog der Ausstellung *Aid to Russia*, 1942 (Archive 2 Willow Road, National Trust Collections. With kind permission of the Goldfinger Family, © Ernő Goldfinger)

Gestalt, der breiten Fensterfront sowie den Piloti an der Straßenseite in Anlehnung an Le Corbusier einen Anschluss an die kontinentale Moderne postulierte.[45] Vor allem jedoch fiel der flexible Grundriss aus dem Rahmen, indem er eine variable Nutzung ermöglichte; auch die Einbauschränke und -regale, die schwere und voluminöse Möbel obsolet werden ließen, können als ein Novum gelten. Welche Bedeutung das Gebäude für Goldfingers Schaffen hatte, zeigt sich daran, dass er es in der Folge auch in seinen theoretischen und kuratorischen Beiträgen immer wieder abbildete. So waren Fotografien oder Zeichnungen seiner Wohnung, beispielsweise die Küche, in eigenen architekturtheoretischen Beiträgen, aber auch in Goldfingers didaktischen Ausstellungen wie *Planning Your Kitchen* (1944) zu sehen.[46] Seine Vorstellungen idealer Raumgestaltungen machte Goldfinger unter anderem an seinem eigenen Haus deutlich. Damit kann Goldfingers Reihenhaus als gebaute Programmatik gedeutet werden – frei nach dem Motto: Zeige mir, wie du baust, und ich sage dir, wie du denkst.

45 In der Literatur wird von einem »Machine Age House« gesprochen. Siehe Newton, M. 1992, S. 3.

46 Vgl. Benton, T. 2006, S. 92. Eine gezeichnete Ansicht seines Hauses publizierte Goldfinger beispielsweise in der April-Ausgabe 1940 der Zeitschrift *The Architectural Review*.



Abb. 38: Die Ausstellung *Aid to Russi*a in 2 Willow Road, 1942, Eröffnung (Archive 2 Willow Road, National Trust Collections. With kind permission of the Goldfinger Family, © Ernő Goldfinger)

1942 organisierten Ernő und Ursula Goldfinger die Verkaufsausstellung *Aid to Russia* mit 70 Arbeiten zeitgenössischer Künstler:innen, die täglich für mehrere Stunden der Öffentlichkeit zugänglich waren (Abb. 37). 1942, im Jahr der Unterzeichnung des Britisch-Sowjetischen Vertrags, der eine politische Allianz zwischen Großbritannien und der Sowjetunion gegen das nationalsozialistische Deutschland zementierte, wuchs unter Engländer:innen die Solidarität mit dem Verbündeten.[47] Auch die Berichte von den Kampfhandlungen an der Ostfront trugen zu Sympathiebekundungen bei. Für die Benefizausstellung in Goldfingers Haus 2 Willow Road wurden zeitgenössische Künstler:innen eingeladen und mit 50 Prozent am Verkaufserlös beteiligt. Der Rest ging als Spende an den Aid to Russia Fund.[48] Wie für eine Museumsausstellung wurde ein Eintritt von einem Schilling erhoben, um Werke von Jean Arp, Max Ernst, Barbara Hepworth, Kurt Schwitters, Henry Moore und anderen im Original sehen zu können. Auch eine Leihgabe des Sammlers Hugh Willoughby, *La Niçoise* von Pablo Picasso (heute bekannt als *Porträt Nusch Eluard*) von 1937, befand sich unter den Werken; nicht alle waren also für den Verkauf bestimmt.[49] Mehr als 1.700 Personen sahen die Ausstellung *Aid to Russia* während der Ausstellungsdauer vom 5. bis 21. Juni 1942 (Abb. 38), wobei die großzügigen Öffnungszeiten werktags von 15 bis 21 Uhr und sonntags von 11 bis 18 Uhr sicherlich zum Besuchererfolg beitrugen. Zudem wurde auf Plakaten in den U-Bahnhöfen für die Ausstellung geworben, und die Ausstellung wurde in der Presse besprochen.[50]

47 Vgl. Warburton 2003, S. 101. Zum Britisch-Sowjetischen Vertrag (Anglo-Soviet Treaty), der am 26. Mai 1942 unterzeichnet wurde, siehe Wheatley 2017, S. 97.

48 Warburton 2003, S. 101. Die Ausstellung wurde unterstützt von der Association of Architects, Surveyors and Technical Assistants (AASTA) und ihrem Präsidenten Colin Penn, Mitglied der Communist Party.

49 Siehe Parkin 1995, S. 48; Warburton 2003, S. 102.

50 Vgl. Warburton 2003, S. 102. Erwähnungen in der Presse: Gordon 1942; Anonym 1942b.

Goldfingers Haus in Hampstead war ein Ort, an dem Solidarität mit Russland bekundet und antifaschistisches Engagement gezeigt wurde. Zugleich wurde die künstlerische Moderne gefördert, und privater Raum und Öffentlichkeit entgrenzten sich. In dem Brief einer Besucherin der Ausstellung *Aid to Russia* heißt es dazu: »The clear light, the spaciousness and subtle simplicity of your delightful rooms gave an atmosphere more conducive to ›art appreciation‹ than the usual run of shows. I feel that we should aim more at this method of picture showing.«[51] In der Ausstellung wurden 18 Werke verkauft, und auch Goldfingers erwarben Stücke aus der Schau, darunter die Skulptur *Head* von Henry Moore (1938).

Ernő und Ursula Goldfinger sammelten bereits seit ihrer Zeit in Paris in den 1920er und 1930er Jahren Kunst, wobei sie viele Stücke aus ihrem Freundes- und Bekanntenkreis ankauften oder als Geschenk erhielten. Zu den privaten und beruflichen Netzwerken des Paares gehörten Künstler wie Man Ray, Max Ernst und Amédée Ozenfant; bei Letzterem studierte Ursula Goldfinger.[52] In der Sammlung Goldfinger finden sich Arbeiten aller drei genannten Künstler, aber auch die Lithografie *La tour* (1910) von Robert Delaunay.[53] Max Ernst war ein regelmäßiger Gast in der Willow Road. In der Sammlung befindet sich unter anderem Ernsts Gemälde *Jardin gobe-avions* (1935).[54] Auf Ernsts Einzelausstellung in der Mayor Gallery in London 1937 erwarben Goldfingers zudem Ernsts Diptychon *Le passé et le présent* (1934/35).[55] In der Sammlung der Goldfingers befindet sich auch ein Werk des britischen Surrealisten und Kunstmäzens Roland Penrose. Auch mit ihm und seiner Frau, der Künstlerin Lee Miller, pflegten die Goldfingers freundschaftlichen Kontakt.[56]

Die Sammlung wurde im Haus präsentiert und war Freund:innen und Bekannten bei Besuchen zugänglich; auch wurden Werke für Ausstellungen verliehen.[57] Mit der selbstverständlichen Präsenz moderner Kunst in ihrem Privathaus traten Goldfingers sichtbar als Förderer der Kunst ihrer Zeit ein. Dass Kunst als integraler Bestandteil der innenarchitektonischen Konzeption verstanden wurde, zeigt sich beispielsweise an einem im Wohnzimmer fest

51 Parkin 1995, S. 48.

52 Vgl. Pezzini 2001, S. 56.

53 Vgl. Parkin 1995, S. 46–47.

54 Vgl. Spies/Metken/Metken 1979, S. 321, Kat. 2181.

55 Ebd., S. 296, Kat. 2142. Pezzini schreibt, dass Ernsts *La Joie de vivre* (1936) von Goldfingers auf dessen Londoner Einzelausstellung 1937 erworben wurde. Pezzini 2001, S. 57, im Catalogue Raisonné zu Max Ernst wird das Gemälde allerdings der Sammlung von Roland Penrose zugeordnet.

56 Vgl. Parkin 1995, S. 46.

57 Zwei Werke von Max Ernst in der Samlung Goldfingers, *Loplop présente* (1931) und *Jardin gobe-avions* (1935), wurden 1961 in einer Ausstellung der Tate Gallery gezeigt. Siehe etwa Kat. London 1961, S. 48 und 51. Ernsts *Le passé et le présent* (1934/35) und *Jardin gobe-avions* (1935) waren 1959 Leihgaben der Sammlung Goldfinger an eine Ausstellung in Paris. Vgl. Kat. Paris 1959, Kat. 47 und 52.



Abb. 39: *Aid to Russia* in 2 Willow Road, 1942, mit Pablo Picassos *La Niçoise*, 1937 – heute bekannt als *Porträt Nusch Éluard*, rechts: Nancy Cunard (Archive 2 Willow Road, National Trust Collections. With kind permission of the Goldfinger Family, © Ernő Goldfinger)

installierten großen »display frame« (Abb. 39), dessen Inneres mit wechselnden Objekten, Bildern und Büchern bespielt werden konnte.[58] In der Ausstellung *Aid to Russia* von 1942 wurde das Porträt von Pablo Picasso in eben diesem »framed screen« ausgestellt. Eine ähnliche Geste des Ausstellens und Zeigens zeigt sich auch im Eingangsbereich von 2 Willow Road: Die Haustür war in eine gläserne Wand eingefasst, die zugleich ein Display für Objekte und Skulpturen bildete.[59] Diese Displays inszenierten die Sammlungsstücke des Hauses und hoben sie hervor. Damit wird deutlich, dass die Präsentation von Werken von Beginn an als Teil der Architektur verstanden wurde.

Abschließend lässt sich in Anbetracht der in diesem Kapitel untersuchten Bauten die These formulieren, dass mit den nach England emigrierten Architekt:innen auch innovative Konzepte und Ansätze »einwanderten«. Diese fanden vor allem Entfaltung in Gebäuden, die für andere Emigrant:innen oder für sich selbst entworfen wurden. Das heißt nicht, dass es in ihrem Exilland jenseits der Aktivitäten der Emigrierten keine Wertschätzung der Moderne gegeben habe. Englische Bauherren wie der Industrielle Sigmund Gestetner gaben avantgardistische Bauten in Auftrag.[60] Dennoch lässt sich

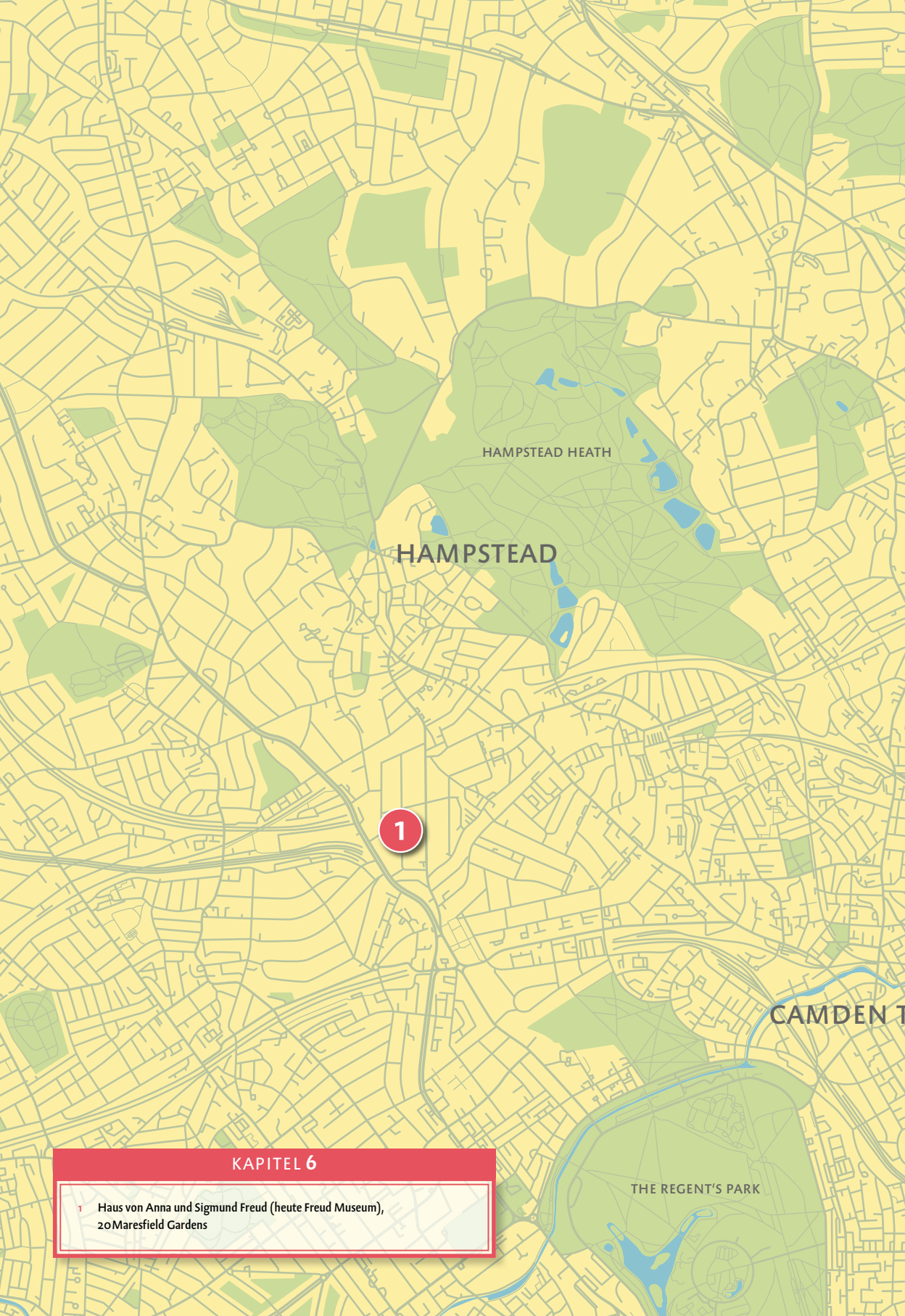
58 Vgl. Felus 1996, S. 49.

59 Fotografie der Eingangshalle in Felus 1996, S. 48. Diese Glasbausteine finden sich im Übrigen auch in Lubetkins Ferienhaus nahe Whipsnade Zoo.

60 Gestetner gab beispielsweise Lubetkins *Highpoint I* in Auftrag.

kaum behaupten, dass die architektonische Moderne bereits auf breite Akzeptanz gestoßen sei, als die große Emigrationswelle nach England in den 1930er Jahren begann. Somit lässt sich das Bauen emigrierter Architekt:innen in England, und hier vor allem in der Hauptstadt London, als Teil eines größeren Transferprozesses lesen, der jedoch keine Einbahnstraße war. Adaptionen von Materialien und Grundrissen verweisen auf eine Auseinandersetzung mit der lokalen Baukultur. Kontakte zu einheimischen Architekt:innen und zu Zusammenschlüssen wie der MARS Group,[61] der damit verbundene Austausch von Ideen und Überzeugungen boten den Emigrierten – neben ihrer Bautätigkeit – die Möglichkeit, sich beruflich in ihrem Exilland zu etablieren.

61 Die MARS Group (Modern Architectural Research Group) war ein avantgardistischer Zusammenschluss von Architekt:innen, zu dem lokale und emigrierte Mitglieder wie Serge Chermayeff oder Ernő Goldfinger gehörten. Mit der MARS Group kooperierten zudem emigrierte Architekt:innen wie Walter Gropius und László Moholy-Nagy.



KAPITEL 6

1 Haus von Anna und Sigmund Freud (heute Freud Museum), 20 Maresfield Gardens

6. Verpflanzte Objekte: Freuds Sammlung und Schreibtischstuhl

Nach dem »Anschluss« Österreichs wurden Wiener Jüdinnen und Juden aus ihren Wohnungen verdrängt. Progrome, »Wohnungsarisierungen« und die damit verbundene Verlegung in »Sammelwohnungen« gehörten zu den nationalsozialistischen Praktiken der Demütigung, Entrechtung und Verfolgung.[1] Viele der Enteigneten wurden später in Konzentrationslagern ermordet, einigen gelang die Emigration. In den meisten Fällen berichten Archivalien, zurückgelassene oder mitgeführte Gegenstände vom jüdischen Wohnen und Leben in der österreichischen Hauptstadt der Zwischenkriegszeit. Sehr selten dürfte der noch intakte Zustand der Wohnungen ausführlich dokumentiert oder fotografiert worden sein. So wurden den aus ihren Wohnräumen gedrängten Bewohner:innen nicht nur die persönlichen Besitztümer, Möbel, Hausrat, Kleidung geraubt und damit »auch ein Stück ihrer sozialen und kulturellen Identität«.[2] Vielmehr ging damit auch das Wissen um eine jüdische Wohnkultur in Wien verloren, die sich eben nicht nur über einzelne Objekte rekonstruieren lässt. So sind das Interieur als Ensemble und seine Dramaturgie, soziale und kulturelle Funktionen sowie im/am Interieur vollzogene Handlungen Bestandteil einer zu erforschenden materiellen Kultur.[3]

Eine der nahezu vollständig fotografisch erfassten Wiener Wohnungen, deren Bewohner:innen 1938 aus »rassischen Gründen« ausziehen mussten, war die des Psychoanalytikers Sigmund Freud in der Berggasse 19. Als die Diffamierungen zunahmen und die Tochter Anna Freud am 22. März 1938 von der Gestapo verhört wurde, muss der Entschluss zu emigrieren gereift sein.[4] Einher gingen die Emigrationsabsichten mit einem Bemühen, die Sammlung, Bibliothek und Möbel der Familie ebenfalls ins Ausland zu transferieren. Ausgehend von diesen komplexen Emigrationsbewegungen, die Objekte und Akteur:innen gleichermaßen umfassten, lässt sich die Wiener Wohnung Sigmund Freuds als Ausgangsort eines gewaltvollen Displacement verstehen, als Nukleus einer sich verwirbelnden Geschichte.

1930 entwarfen die Wiener Architekten Felix Augenfeld und Karl Hofmann einen Schreibtischstuhl für Sigmund Freud, dessen ungewöhnliche Formen den Eindruck eines lebendigen Objekts erwecken. Kreiert wurde das Möbelstück in Auseinandersetzung mit Freuds Lesegewohnheiten: »It was about 1930, perhaps earlier, that I was approached by Mrs. Mathilde Hollitscher, Freud's oldest daughter, with the request to make a special

1 Vgl. Kat. Wien 2003; Hecht/Lappin-Eppel/Raggam 2015.
2 Hecht/Lappin-Eppel/Raggam 2015, S. 43; siehe auch Hecht 2015.
3 Vgl. u. a. Dudley 2012, S. 4.
4 Vgl. Gay 1988, S. 625–626.

design for a desk chair that would fill her father's special requirements. She explained to me that S. F. had a habit of reading in a very peculiar and uncomfortable body position. He was leaning in this chair, in some sort of diagonal position, one of his legs slung over the arm of the chair, the book held high and his head unsupported. The rather bizarre form of the chair I designed is to be explained as an attempt to maintain this habitual posture and to make it more comfortable. The arms are upholstered in leather and the back rest, also upholstered is made high enough to furnish a support for the head, possibly for several alternative diagonal body positions.«[5] Auf Freuds Angewohnheiten antwortete das Stuhldesign (Abb. 40) entsprechend: Das Kopfteil ist ein Echo der Kopfform des Sitzenden und stützt diesen, während die gepolsterten, nach vorn ausgreifenden Lehnen Komfort für dessen Beine und Arme boten. Über den Stuhl gibt es in der Forschungsliteratur verschiedene Deutungsansätze. So heißt es, er sei ein Alter Ego für Freud selbst, ein intellektueller Begleiter, ein Rahmen für die therapeutische Auseinandersetzung mit den Patient:innen oder aber eine Referenz für die Fürsorgeleistung der Mutter beziehungsweise Freuds Mutter.[6]

Bislang wurden jedoch nicht die anderen Gegenstände im Raum als Referenzobjekte für den Stuhl zusätzlich in den Blick genommen. Freuds Sammlung von Abgüssen, Antiken, Skulpturen, Stichen und Gemälden umfasst auch Objekte, die Analogien zur besonderen Form des Schreibtischstuhls aufweisen. So finden sich Statuen mit ausgreifenden Armbewegungen – etwa eine weibliche zyprische Figur – oder solche, die sitzen (ein sitzender Imhotep oder eine ebenfalls ägyptische Thot-Figur als Pavian).[7] Vor allem eine bis 1934 in Freuds Besitz befindliche kleine Tonskulptur[8] zeigt formale Parallelen zum Schreibtischstuhl: Die Affenmutter sitzt aufrecht und hält ihr Kind umfasst, während der Kopf eine ovale Form hat. Die vom Naturvorbild abstrahierenden Körperformen finden einen Nachhall in den runden Modellierungen des Stuhls, wobei auch das Moment des Schutzsuchens und -gebens sowohl in der Skulptur als auch im Stuhl evident sind. Über den Stuhl schreibt die Architekturhistorikerin Ruth Hanisch: »Die braune Lederpolsterung und die gerundeten Formen fügten sich in die gediegene Einrichtung des Arbeitszimmers ein. Die Form des Stuhles ist ›anthropomorph‹, die gepolsterten Armlehnen umfaßten den Wissenschaftler mit einer mütterlichen Geste.«[9] Die beschriebene Schutzgeste lässt sich auch als Echo auf das gestische Repertoire der Antiken deuten.

5 Felix Augenfeld: Brief an Hans Lobner, 15. Oktober 1974, Leo Baeck Institute, New York, Trudy Jeremias Family Collection, AR 25354, Box 2, Folder 5. Siehe auch Molnar 1994, S. 252; Hanisch 2017, S. 159–161.

6 Vgl. Ward, I. 2006, S. 28–32.

7 Abb. in: Kat. Wien 1998, S. 110 und 10–11.

8 Abb. in: Bernhard-Walcher 1998, S. 154.

9 Hanisch 1995, S. 227. Ich danke Ruth Hanisch für ihre Hinweise zum Schreibtischstuhl und zu Felix Augenfeld. Auch dem Sigmund Freud Museum in Wien sei für seine Hilfsbereitschaft gedankt.

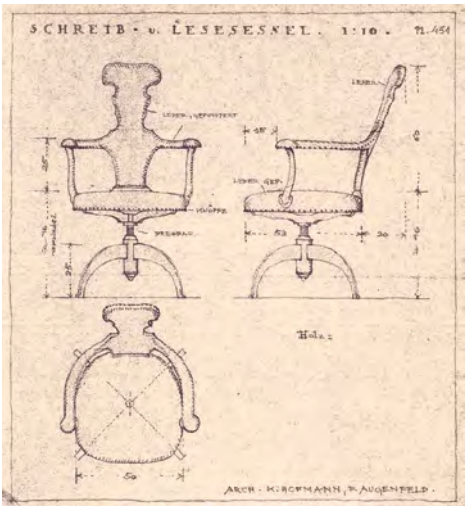


Abb. 40: Felix Augenfeld und Karl Hofmann, Stuhl für Sigmund Freud, ca. 1930, Zeichnung (Sigmund Freud Museum, Wien)

Es ist also denkbar, dass der Architekt seinen Entwurf ebenso im Dialog mit den Figuren wie mit ihrem Besitzer entwickelte, vor allem, da einige der Antiken auf dem Schreibtisch platziert waren. In seiner anthropomorphen Form bildet der Schreibtischstuhl auch ohne den sitzenden Freud ein lebendig wirkendes Gegenüber für die Statuen. Deutlich wird, dass die Antiken nicht nur für die praktische Arbeit und den Denkprozess eine wichtige Funktion hatten.[10] Auch die eigens für Freud erschaffenen Möbel wurden gestalterisch für diesen Ort, seinen Besitzer und die Umgebung seiner Sammlung entworfen. Der Urheber des Schreibtischstuhls arbeitete zeit seines Schaffens in engem Austausch mit seinen Auftraggeber:innen, ihren Lebens- und Arbeitsräumen. In Wien und später in den USA richtete Felix Augenfeld (in Österreich noch gemeinsam mit seinem Büropartner Karl Hofmann) flexible Räume für Alleinstehende ein, bei denen Möbel multiple Funktionen einnehmen konnten oder aber mehrere Funktionen – Wohnen, Schlafen, Essen, Arbeiten – auf engstem Raum vereinten.[11] Diese Anpassungsfähigkeit an die Bedürfnisse seiner Auftraggeber:innen sicherte ihm vermutlich auch nach der Emigration eine Kontinuität seiner Tätigkeit als Architekt.

Bemerkenswert ist, dass Augenfeld ebenso wie der von ihm mitentworfene Stuhl für Sigmund Freud ins Exil gezwungen wurden und sich beide zumindest zeitweise in derselben Exilmetropole aufhielten.[12] Im Juni 1938 wurden weite Teile des Haushalts der Familie Freud nach London transferiert. Und im selben Monat emigrierte auch Felix Augenfeld in die britische Hauptstadt. Dort lebte und arbeitete bereits sein ehemaliger Kommilitone und Sohn Sigmund Freuds, der Architekt Ernst L. Freud, über den Augenfeld vermutlich auch den Auftrag für den Schreibtischstuhl erhalten hatte.[13] Im Jahr 1939 reiste Augenfeld dann weiter nach New York.[14]

10 Die Interaktion von Freud mit seinen Skulpturen ist bereits mehrfach in der Forschungsliteratur behandelt worden. Siehe u. a. Rice 2007, S. 37–54.

11 Vgl. Hanisch 1995, S. 230 und 237; Kat. Wien 2009, S. 106–115.

12 Der zweite Urheber des Stuhls, Karl Hofmann, emigrierte ebenfalls, vermutlich nach Australien. Siehe http://www.architektenlexikon.at/de/235.htm [Abruf: 23. 12. 2023].

13 Vgl. Hanisch 2017, S. 159.

14 Vgl. Hanisch 1995, S. 239–247.

Mit Sigmund Freud kamen nicht nur Möbel und Bücher nach London, sondern auch die Sammlung der Antiquitäten konnte mithilfe eines Netzwerkes ins Exil transferiert werden.[15] Am 8. Oktober 1938 schreibt Freud an eine frühere Patientin: »Alle Ägypter, Chinesen und Griechinnen sind angekommen, haben den Transport mit geringen Schäden überstanden und nehmen sich hier imposanter aus als in der Berggasse.«[16] Freuds Bezeichnung seiner Skulpturen verweist indirekt darauf, dass die etwa 3.000 Objekte[17] bereits vor ihrer Emigration Standortwechsel erlebt hatten, indem sie ihren Entstehungskontexten entzogen wurden, mehrere Besitzer:innen gehabt haben und vermutlich unterschiedliche Formen der Wertschätzungen erfuhren. Freud erstand sie bei Wiener Antiquitätenhändlern, erwarb sie auf Reisen oder erhielt sie als Geschenke.[18]

Zwar war Freuds Sammlung kein Museum, da es sich um eine private Kollektion handelte, die neigungsorientiert entstanden war, keinem öffentlichen Auftrag zum Sammeln und Bewahren folgte und in der auch Stücke ihren Ort fanden, die vermutlich nicht unbedingt in die Bestände öffentlicher Institutionen aufgenommen worden wären.[19] Dennoch lassen sich in den Dislokations- und Transferbewegungen Parallelen zur Musealisierung von Objekten finden. Entfernt aus ihren Entstehungskontexten, erfuhren Freuds Antiken, ungeachtet ihrer Bestimmung als Kultobjekte, als religiöse Artefakte, als Kunst- oder Gebrauchsgegenstände, eine Umdeutung als Sammelstücke. Die Verwandlungsprozesse der (außereuropäischen) Dinge auf ihren Wegen in (europäische) Sammlungen hat James Clifford umfassend beschrieben und die dabei entstehenden Kategorien mit Culture/Art, Artifact/Masterpiece oder Inauthentic/Authentic benannt.[20]

Nachdem Freud die Antiken in seinen Besitz überführt hatte, waren sie nunmehr Dinge, die als Besitztümer, Anschauungs- und Ausstellungsobjekte dienten, die inspirieren, affizieren oder abschrecken konnten – je nachdem, wer sie erblickte. Die Versammlung der antiken Objekte in Freuds Behandlungs- und Arbeitszimmern (Abb. 41) ließ die Werke in (auch Raum-)Konstellationen eintreten, die ihnen neue Bedeutungen zuwiesen. Ab- und Zugänge von Antiken – Freud veräußerte regelmäßig Stücke aus seinem Besitz[21] – schufen stetig neue Ordnungen. Damit lässt sich für Freuds Kollektion Ähn-

15 Vgl. Forrester 1998, S. 21.

16 Sigmund Freud: Brief an Jeanne Lampl-de Groot, 8. Oktober 1938, in: Freud/Freud/Grubrich-Simitis 1989, S. 313.

17 In den Texten zur Sammlung Freuds variiert die Zahl der Antiquitäten zwischen 2.000 und 3.000 – vermutlich, weil das von Freud selbst angelegte Sammlungsinventar als verschollen gelten muss. Lydia Marinelli indes nennt die Zahl von etwa 3.000. Vgl. Marinelli 1998, S. 9.

18 Vgl. Davies 1998, S. 95–101; Gamwell 1989, S. 21–32.

19 Vgl. Marinelli 1998, S. 10.

20 Vgl. Clifford 1988, S. 224.

21 Vgl. Marinelli 1998, S. 10.



Abb. 41: Edmund Engelman, *Berggasse 19*, 1938, Fotografien (Engelman 1977a, Abb. 15 und 16, © Edmund Engelman)

liches formulieren, was Hilke Doering für das museale Sammeln festhält: »Die Durchführung spezifischer Tätigkeiten bringt Ausstellungsobjekte hervor, oder – aus der Perspektive der Dinge betrachtet – es werden Dinge durch Praktiken, die ihnen zustoßen, als museale Objekte konstruiert.«[22] Wie ein Kustos oder Kurator bestimmte Freud Zusammenstellungen und Orte seiner Sammelstücke.

Einige seiner Antiken platzierte er auf dem Schreibtisch mit ihm zugewandten Körpern und Gesichtern, sodass sie als Dialogpartner und Inspiration für seine Überlegungen in Erscheinung treten konnten. Der Schreibtisch hatte mehrere Funktionen: Hier schrieb Freud an seinen Manuskripten, führte erste Gespräche mit seinen Patient:innen. Zudem war der Schreibtisch auch ein Ausstellungsmöbel: So wie sich in den Vitrinen im Raum die bürgerliche und die museale Präsentationsform überlagerten, so war der Schreibtisch für die Antiken zugleich Sockel, Display oder/und ein Forum.[23] Auf dieser Fläche kamen Objekte zusammen, die in unterschiedlichen zeitlichen und geografischen Kontexten entstanden waren: römische, griechische, umbrische, ägyptische oder asiatische Skulpturen sowie beispielsweise ein jüdischer Chanukka-Leuchter, der nicht als rituelles Objekt, sondern als Teil der Sammlung betrachtet wurde. Im Kontext der Sammlung Freud standen diese diversen Gegenstände in neuen Sinnzusammenhängen, die sich

22 Doering 2000, S. 264.

23 Der Schreibtisch in den Maßen 80 × 180 × 80 cm wurde auch als Bühne und Kunstkammer gedeutet. Vgl. Wood 2006, S. 6–7.



Abb. 42 (links): Das Wohnhaus der Familie Freud in Maresfield Gardens, heute Sitz des Freud Museum London (Foto: Burcu Dogramaci, 2018)

sowohl auf das Nebeneinander von Skulpturen(-gruppen) als auch in Relation zu Freuds wissenschaftlichem und literarischem Schaffen beziehen lassen.[24]

Nach der Emigration und weiteren Displacements dieser Skulpturen blieb das Setting weitgehend unbeschädigt, da Freuds Familie auf eine weitgehende Rekonstruktion der Arbeitsräume auch im englischen Exil achtete. Freuds lebten nach ihrer Ankunft in London zunächst im Viertel Primrose Hill, 39 Elsworthy Road. Im Juli 1938 erwarb Freuds Familie das Haus 20 Maresfield Gardens (s. Karte S. 118, Nr. 1) in Hampstead für 6.500 Pfund. Kleine bauliche Veränderungen folgten, wie der Einbau eines Lifts sowie die Zusammenlegung zweier Räume zu einem Arbeits- und Behandlungszimmer. Ende September 1938 zogen Sigmund Freud und seine Familie dann in das Haus in Hampstead (Abb. 42).[25] Für die Konzeption beziehungsweise Rekonstruktion des Interieurs in den Arbeitsräumen (Abb. 43) waren Freuds Sohn Ernst L. Freud, die langjährige Haushälterin Paula Fichtl und der Freud-Schüler und Emigrant Ernst Kris zuständig.[26] Zwar wurden, anders als in Wien, nun Arbeits- und Behandlungsraum zusammengelegt, sodass die Sphären von Schreibtisch und Couch nicht mehr getrennt waren.[27] Dennoch hatten die Skulpturen wie auch die mitgenommenen Möbel ihren gewohnten Zusammenhang.

Eine relative Kontinuität des Arbeitens und Lebens konnte auch gewahrt werden, weil ein Zyklus des Fotografen Edmund Engelman vorlag, der Freuds

24 Vgl. Marinelli 1998, S. 10.
25 Vgl. Freud 1996, S. 437, 441, 443 und 444.
26 Siehe Gay 1988, S. 635; Morra 2018, S. 37; Welter 2012, S. 154–156.
27 Vgl. Ward, I. 2006, S. 32.



Abb. 43 (oben): Behandlungszimmer von Sigmund Freud, zeitgenössische Ausstellungsansicht, Freud Museum London (© Freud Museum London)

Wiener Heim kurz vor der Emigration fotografierte: Bevor Freud seine Wohnung in der Berggasse 19 und seine Heimatstadt Wien am 4. Juni 1938 verließ, erhielt Engelman den Auftrag für die Fotodokumentation.[28] Der studierte Ingenieur Engelman führte seit 1932 ein Fotostudio in Wien.[29] Für seinen Arbeitsauftrag verwendete Edmund Engelman eine Ausrüstung, die ihm das Fotografieren in den Innenräumen auch aus geringer Distanz erlaubte. So kam er mit einer Leica, einer Rolleiflex, einem 50-mm-Objektiv und einem 28-mm-Weitwinkelobjektiv in die Berggasse 19.[30] Engelman fertigte Außen- und Innenaufnahmen an. Seine Fotografien zeigen den Fußweg, bis er vor der Haustür mit dem Hakenkreuz zum Stehen kam. Über das Treppenhaus ging es bis zur Wohnungstür und dem Namensschild »Prof. Dr. Freud«. Nun wurden die zentralen Lebens- und Arbeitsräume fotografiert, wobei sich Fotografien, die einen Überblick über Raumsituationen verschaffen, mit Detailaufnahmen von Vitrinen, gerahmten Bildern und Möbeln abwechseln (Abb. 44). Engelman hielt die Lebens- und Arbeitsräume im Detail fest, darunter auch die Eingangstür von innen, das Arbeitszimmer mit der umfangreichen Sammlung von antiken Skulpturen, Bronzen, Terrakotten, die sich in Vitrinen, auf Tischen und Freuds Schreibtisch ausbreiteten.

28 Vgl. Engelman 2016, S. 90. Auf Engelmans Erinnerungen an seine Fotoarbeiten für die Familie Freud beziehen sich viele nachfolgende wissenschaftliche Texte zu Freuds Wohnung, so auch Fuss 2004, S. 71–105. Abb. des Zyklus in: Engelman 1977a.

29 Vgl. Werner 2002, S. 446.

30 Vgl. Engelman 2016, S. 91.



Abb. 44: Sigmund Freud in seinem Behandlungszimmer auf seinem aus Wien mitgebrachten Schreibtischstuhl, 20 Maresfield Gardens, London, ca. 1939, unbekannter Fotograf (Freud Museum London)

Das Interesse des Fotografen und seiner Auftraggeber lag nicht auf dem Alltag in der Wohnung, denn diese wurde zumeist menschenleer aufgenommen. Vielmehr entstand ein Porträt des Heims, das Konstellationen, Wohnkonzepte und persönliche Präferenzen Freuds, seine Lebens- und Arbeitswelt mit der »Überfülle der Dinge«[31] detailliert erfasst. Engelmans Fotografien konnte später keine weitere Aufnahme hinzugefügt werden, denn mit dem Auszug wurde dieser Ort unwiederbringlich verändert. Der fotografische Zyklus aus der Wiener Wohnung Sigmund Freuds mit insgesamt 106 Aufnahmen (76 mit der Leica und 30 mit der Rolleiflex)[32] ist also ein in sich abgeschlossener Rundgang, der zu einer Erinnerungsarbeit beiträgt – zum Gedenken an ein jüdisches Wien der Zwischenkriegszeit wie eben auch an

31 Gay 1977, S. 9.
32 Vgl. Werner 2002, S. 447.



Abb. 45: Edmund Engelman, *Berggasse 19*, 1938 (Engelman 1977a, Abb. 28 und 29, © Edmund Engelman)

die Geschichte der Psychoanalyse und einen ihrer wichtigsten Exponenten. Zugleich werden in den Fotografien unweigerlich Geschmacksfragen verhandelt wie auch Einsichten in die intellektuelle bürgerliche Wiener Wohnkultur und ihre Sammlungen gegeben.

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten und der »Anschluss« Österreichs 1938, Verfolgung und Vertreibung zogen die Auslöschung von historischem Bewusstsein und Wissen nach sich. Dies betraf auch die Wiener Berggasse 19 als Zentrum der Psychoanalyse. Engelmans Fotografien waren Erinnerungsbilder, die etwa eine Rekonstruktion als Museum ermöglichen konnten.[33] Gleichzeitig boten die Fotografien auch eine Erinnerungsstütze für die Wiederaufstellung der Sammlung, Möbel und Bücher in London. Rekonstruktion ist im Kontext des Exils eine vielschichtige Arbeit an der Erinnerung. So bezeichnet Lutz Winckler das »Gedächtnis des Exils« als rekonstruierende Erinnerung.[34] Ebenso können aber auch die Dinge selbst – die Möbel, Sammelstücke, Alltagsgegenstände – zu Akteurinnen einer Erinnerungs-, Gedächtnis- und Rekonstruktionsarbeit werden.

Nach Freuds Tod am 23. September 1939 wurden das Arbeits- und Behandlungszimmer des Londoner Hauses über Jahrzehnte in ihrem Zustand konserviert (Abb. 45). Sigmund Freuds Tochter Anna Freud lebte und arbeitete ebenfalls in Maresfield Gardens. Vor ihrem Tod verfügte sie die

33 Vgl. Pressler 2016, S. 15.

34 Winckler, L. 2010, S. IX.

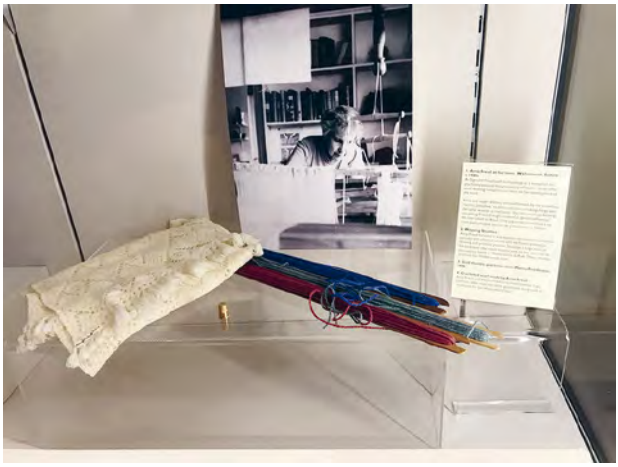


Abb. 46: Ausstellungsansicht, Freud Museum London: Anna Freud an ihrem Webstuhl, Walberswick, Suffolk, ca. 1960er Jahre, Webschiffchen von Anna Freud, Schal hergestellt von Anna Freud (Foto: Burcu Dogramaci, 2018, courtesy of the Freud Museum London)

Einrichtung eines Freud Museums, das 1986 eröffnete. In dem Londoner Freud Museum sind die materiellen Hinterlassenschaften des Psychoanalytikers zu sehen, auch persönliche Gegenstände wie sein Adressbuch (Abb. 3), Mantel und Schuhe in einer Vitrine. Aber auch das Kernstück seiner psychoanalytischen Praxis, die Couch, sowie sein Schreibtisch, Schreibtischstuhl und die Antiken gehören zu den Ausstellungsexponaten.

Im ersten Stock des Freud-Museums findet sich der Webstuhl von Anna Freud (Abb. 46). Im Jahr 1923 besuchte diese eine Schule für Teppich- und Gobelinweberei und setzte das Weben ihr Leben lang fort. Brigitte Spreitzer schreibt über die Verbindung von Weben und Schreiben in Anna Freuds Werk: »Für die Tochter ist es Befreiungs- und Entfaltungsraum für das Schreiben, Metapher einer Analogie zwischen dem mit Händen sinnlichen Tun und dem geistigen Schöpfungsakt. Wenn Sprache Erfahrung repräsentiert, erlebt Anna beim Weben etwas, was dem Schreiben so eigen ist, dass es zum Wort selbst dafür geworden ist: lat. *Texere* heißt ›weben/flechten‹ und steht etymologisch hinter dem Begriff ›Text‹.«[35] Im Freud-Museum weist ein Ausstellungstext auf den Zusammenhang zwischen Analyse und Textiltechnik hin: »Anna often used weaving metaphors to describe the development of the mind. Anna was taught knitting and needlework by her *kinderfrau* (nanny) […]. Anna Freud believed it was essential to balance intellectual pursuits with physical activity and she found weaving a relaxing and practical pastime. She kept a large loom in her bedroom […] and at her country home in Walberswick, Suffolk« [Zitat siehe Abb. 46]. Wie das Freud-Museum bewahrt auch das ehemalige Wohnhaus von Anna Freud die Geschichte des Exils und der psychoanalytischen Arbeit der Familie und erzählt die Geschichte ihrer Ankunft und Arbeit in London und dem Stadtteil Hampstead.

35 Spreitzer 2014, S. 66.

Das Sigmund Freud Museum in Wien wiederum richtete sich in den authentischen Räumen ein, doch fehlen hier diejenigen Objekte, die von Freud ins Exil mitgenommen wurden (Abb. 47 a, b). Zurück blieb, wie Marinelli und Traska schreiben, ein »materiell entkernter Ort«.[36] Über Jahrzehnte war die Wiener Wohnung nach Freuds Auszug von anderen bewohnt: Zunächst wurde hier eine »Sammelwohnung« eingerichtet, in der meist ältere jüdische Bewohner:innen lebten, die kaum Aussicht auf eine Ausreise hatten – 16 von ihnen wurden Opfer der Shoah.[37] Den jüdischen Bewohner:innen, die dort zwangsweise untergebracht waren, folgten »rassisch« unbedenkliche Mieter:innen. Freuds Praxis war bis 1968, seine Privatwohnung im selben Haus noch bis 1987 von Mieter:innen bewohnt, die dort seit 1942 lebten.[38] Erst im Jahr 1953 wurde eine Plakette an das Haus in der Bergstraße angebracht, die auf den bekannten ehemaligen Bewohner hinwies. 1968 wurde die Sigmund Freud Gesellschaft gegründet, deren erster Präsident Frederick J. Hacker mit öffentlichen Mitteln die ehemalige Wohnung Freuds erwerben konnte, in welcher der Psychoanalytiker praktiziert hatte.[39] Die Eröffnung des Museums am 15. Juni 1971 fiel mit dem ersten Kongress der Internationalen Psychoanalytischen Gesellschaft in Wien nach dem »Anschluss« Österreichs zusammen.[40] Als Museumsexponate wurden (und werden) die Fotografien Engelmans in Vergrößerung ausgestellt, die zeigen, wie es hier einmal war. Fotografien und schriftliche Dokumente wiederum informieren in einer Wandvitrine über das Leben Sigmund Freuds, die Theorie und Praxis der Psychoanalyse.[41] Anna Freud, die in die Planungen für das Museum einbezogen wurde, schenkte dem Wiener Museum das Mobiliar des ehemaligen Wartezimmers sowie eine kleine Auswahl an Antiken und Büchern aus der Bibliothek ihres Vaters. Zur Eröffnung des Wiener Museums kam sie das erste und letzte Mal nach der Emigration in die österreichische Hauptstadt.[42]

Bei dem Wiener und dem Londoner Freud-Museum handelt es sich also um zwei Personenmuseen, die eigentlich nur in der Zusammenschau tatsächlich das komplexe, von Zäsuren bestimmte Leben und Wirken Freuds in eine museale Ausstellung übersetzen.[43] In ihrer Analyse der beiden Freud-Museen betont Joanne Morra, dass das Londoner Freud-Museum mit seinen

36 Marinelli/Traska 2002.
37 Vgl. Raggam-Blesch 2015, S. 401.
38 Vgl. Marinelli 2003, S. 33.
39 Vgl. Morra 2018, S. 234.
40 Vgl. Uhl 2003, S. 98.
41 Vgl. Morra 2018, S. 236.
42 Vgl. Uhl 2003, S. 99.
43 Ähnlich formulierte es auch David Newlands, der erste Direktor des Londoner Freud-Museums: »The existence of two museums devoted to Freud, one in Vienna and one in London, is a physical reminder of the historical events which forced the Freud family to flee Austria for sanctuary in England. […] Freud in London should not be a copy of



Abb. 47 a, b: Sigmund Freud Museum in Wien. Aufnahmen der Eingangstür von innen und der Dauerausstellung (Foto: Burcu Dogramaci, 2023)

ins Exil verbrachten persönlichen Gegenständen einem hagiografischen Leitbild verpflichtet sei und damit der klassischen Logik eines Personenmuseums folge. Hingegen sei das »leere« Sigmund Freud Museum eher ein konzeptuelles Museum, das auf die Absenz von Objekten und die Leere der Wohnung verweise.[44] Beide Museen veranschaulichen dabei für sich die Unmöglichkeit, Vergangenes zu rekonstruieren, Zäsuren zu überbrücken, Wunden zu »heilen« und die unterschiedlichen Wege und Möglichkeiten der Erinnerungsarbeit. Das Londoner Haus war nur für ein Jahr an Freuds Lebensende eine private und intellektuelle Heimat und selbst bereits ein rekonstruiertes, übertragenes Einrichtungskonzept, das nur relational zum verlassenen Wiener Heim zu verstehen ist. Die Dramaturgie des Interieurs, die aufgestellten Objekte, der Schreibtischstuhl und Schreibtisch Freuds waren bereits damals als Erinnerungsarbeit zu verstehen, die sich aus der Differenz zum Zurückgelassenen konstituierte, beispielsweise durch die nunmehr zusammengelegten Räume, die nachbarschaftliche Bebauung Hampsteads aus dem späten 19. Jahrhundert, die sich von dem Wiener Wohnviertel unterschied. Die Überführung in ein Museum wiederum konservierte dieses erinnernde Interieur. Damit wurden nicht nur die persönlichen Gegenstände und die Sammlung Freuds, sondern auch Erinnerung selbst musealisiert. Das Wiener

Freud in Vienna; Freud's legacy is woven into the cloth of time and the history of the Western World.« Newlands 1988, S. 297–298.

44 Vgl. Morra 2018, S. 237; Forrester 1997, S. 132.

Museum bietet den stabilen Rahmen der Wohnung, die Zeugin der Vertreibung Freuds und des Lebens der ihm folgenden Bewohner:innen war. Hier verweisen die Leere der Wohnung und die Fotografien Edmund Engelmans auf das längst Vergangene und haben den Charakter einer Nacherzählung, die aber kaum ein Nacherleben ermöglichen.

Die »Rückkehr« der Geschichte der Familie Freud an den Wiener Ursprungsort als Sigmund Freud Museum war keine »Heimkehr«, da es Freuds Wohnung so nicht mehr gab oder gibt. Mit Rekonstruktionen und Erinnerungen, mit dem Aufrufen und den Heimsuchungen, die sich auch in zeitgenössischen zeichnerischen Auseinandersetzungen artikulieren, sind die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten einer Geschichtserzählung des Displacement benannt. Dabei ist bemerkenswert, dass Engelmans Fotografien in beiden Freud-Museen als Ausstellungsexponate zu sehen sind beziehungsweise waren.[45] Während sie in Wien als dem Ausgangsort der Emigration auf den Verlust verweisen, sind die Aufnahmen Engelmans in London Zeichen einer Emigration und eines zurückgelassenen Lebens.

Edmund Engelmans Fotografien waren Jahrzehnte nach ihrer Entstehung auch ein Bezugspunkt für zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung mit Freuds Wohnung, den Dingen, die ihn umgaben, und seinem/deren Exil.[46] Der amerikanische Künstler Robert Longo fertigte zwischen 2000 und 2002 eine Serie großformatiger Kohlezeichnungen vor allem nach den Wiener Fotografien an. Longo hob Details hervor, etwa wenn er die Hausnummer 19 isolierte und das Blatt in eine große Dunkelheit tauchte. Er folgte den Wegen Engelmans und nahm sich die Freiheit, Aspekte in den Aufnahmen hervorzuheben, anderes zu vernachlässigen. So riss Longo beispielsweise die innen verbarrikadierte Eingangstür aus dem Raumkontinuum. Er betonte das Schwarz der Gitterstäbe gegen das Weiß der Tür und schuf damit eine Metapher für ein – trotz größter Vorkehrungen – unabwendbares Unglück: die Verfolgung und Vertreibung aus dem Heim und der Heimat Wien. Die zumeist überlebensgroßen Maße der Zeichnungen, die jene der Fotografien bei Weitem übertreffen, monumentalisieren das Sujet, geben dem Gezeichneten Gewicht, verweigern Intimität zugunsten einer machtvollen Präsenz. Damit verweist Longo zugleich auf den Arbeitsauftrag Engelmans. Auch seine Fotografien gingen weit über die für die Familie bestimmten Erinnerungsbilder zurück, vielmehr waren und wurden sie Ausdruck einer kollektiven Gedächtnisarbeit.

45 Uhl 2003, S. 89.

46 An dieser Stelle werden Kunstwerke in den Blick genommen, die sich explizit auf Engelmans Fotografien beziehen. Zur reichen Auseinandersetzung zeitgenössischer Künstler:innen mit Freud, seinem Behandlungszimmer und seinen Schriften siehe u. a. Kat. Wien 1989. Siehe auch die neu eingerichtete Ausstellung der künstlerischen Arbeiten aus der Sammlung im Sigmund Freud Museum in Wien. Eine fotografische Hommage an das Londoner Freud-Museum findet sich in Leibovitz 2011, S. 54–56.



Abb. 48: Robert Longo, *Untitled (Freud's Desk and Chair, Study Room 1938)*, 2000, Kohle auf montiertem Papier, 172,7 × 236,2 cm (Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, London · Paris · Salzburg · Seoul, Foto: Robert Longo Studio, © Robert Longo/ARS, New York 2024/VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

Diese in den kleinformatigen Fotografien bereits angelegte epochale Zeugnisfunktion ist bei Longo in einen großen Maßstab übersetzt worden. Seine großformatigen Zeichnungen sind somit einerseits als doppelte Unterstreichungen lesbar, die alles, was in Engelmans Zyklus enthalten ist, betonen, exponieren, konzentrieren. Überdies sind sie durch die Technik der Zeichnung auch persönliche, subjekte Äußerungen des Künstlers Longo, der mit dem Kohlestift in die Tiefen des Freud'schen Universums beziehungsweise seiner von ihm unverwechselbar gestalteten Innenräume vordrang. Die Farbe Schwarz ist bei Longo ein Mittel zur Überschreibung und Überlagerung: »This blackness pervades rooms, furniture, and objects like a solar eclipse«,[47] schreibt Werner Spies in seinem Essay zu Longos Freud-Zyklus. Und Rainer Metzger erkennt in Longos Zeichnungen ein »aesthetic program of disappearance« oder die »presence of absence«.[48] Zugleich ist das Schwarz aber auch wie die Black Box des Kinos eine Grundvoraussetzung, um den Bildern zur Sichtbarkeit zu verhelfen. Nur vor dem Dunkel lassen sich schemenhaft die verlassenen Plätze, die vergessenen und verdrängten Dinge (bei Longo die gestapelten Kissen auf der Coach, der Schreibtischstuhl und

47 Spies 2002, S. 39.
48 Metzger 2002, S. 77.

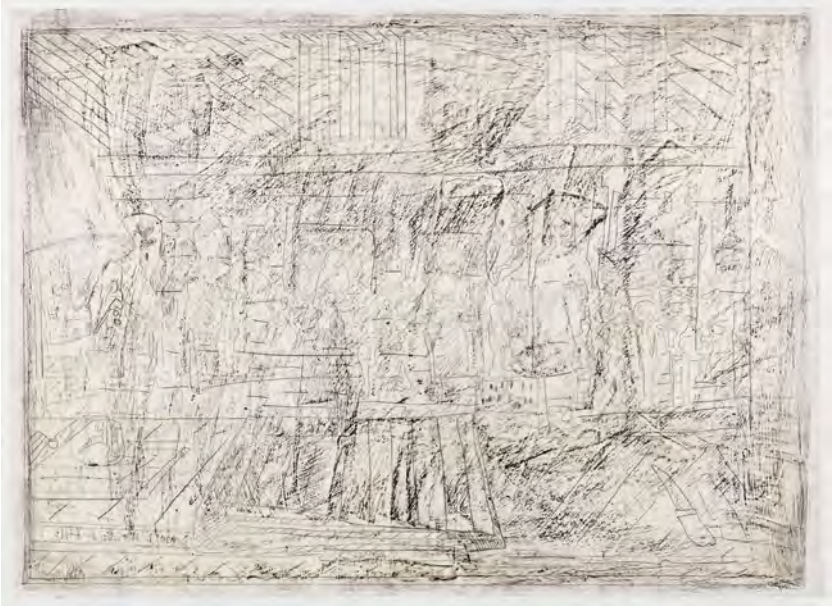


Abb. 49: Ania Soliman, *Freud's Desk*, 2013, Bleistift und Enkaustik auf Papier, 88 × 65,2 cm (© Ania Soliman)

Schreibtisch, Abb. 48), Menschen und Erzählungen formulieren. In dem Zyklus wiederholen sich die traumatischen Bilder einer gewalttätigen Epoche, die von Verfolgung und Emigration geprägt war.

Während Longo in seinen Zeichnungen Freuds Antikensammlung gleichwertig mit anderen Objekten aus dem Haushalt des Psychoanalytikers behandelt, konzentriert sich die Künstlerin Ania Soliman auf das Arrangement der Skulpturen auf dem Schreibtisch (Abb. 49). Auch für sie sind die Fotografien Edmund Engelmans Ausgangspunkt für ihre zeichnerische Auseinandersetzung. Solimans künstlerische Forschung umkreist die Translokation nichtwestlicher Artefakte in europäische Sammlungen, darunter die Kollektion des Surrealisten André Breton und eben auch die Antiken von Sigmund Freud. Ihre Zeichnungen nach Engelmans Fotografie aus dem Jahr 1938 folgen den Formen und Konstellationen der Skulpturen auf dem Schreibtisch Freuds. Dabei arbeitet sie mit Umrisslinien. In einigen Blättern legt sie Schraffuren darüber, sodass die Objekte nur noch undeutlich hervortreten und sich gegen die Strukturen auf dem Blatt behaupten müssen. Dennoch bleibt die Komposition mit Schreibtisch, Lampe, Brieföffner und Antiken erkennbar. Soliman wiederholt diese Zeichnungen – von Freuds Schreibtisch existieren drei Fassungen in unterschiedlichen Formaten –, um sich dem Gegenstand immer wieder aufs Neue zu nähern, ihn zu verstehen und

ihn zeichnerisch in die Gegenwart zu transportieren.[49] Zeichnen ist dabei eine körperliche Annäherung an das Vergangene, eine dialogische Interaktion sowohl mit der Sammlung (und ihrer Geschichte) als auch mit den gesammelten Skulpturen. Aspekte der Repräsentation werden aufgegriffen wie auch Theoriebildungen in Freuds Œuvre thematisiert – etwa seine Auseinandersetzung mit dem Unbewussten und dem Verdrängten. In diesem Sinne sind Solimans Arbeiten keine zeichnerischen Kopien von vorgefundenen Fotografien, vielmehr fügt sie dem Erblickten Schichtungen hinzu, die verkomplizieren und viele sichtbaren und unsichtbaren Erzählungen hinter der Fotografie und/oder Freuds Sammlung hervortreten lassen. Solimans Zeichnungen erinnern dabei formal an Palimpseste, auf denen Spuren der Vergangenheit nur noch in »Überresten« in Erscheinung treten und erst in mühevoller Rekonstruktion entziffert werden können.

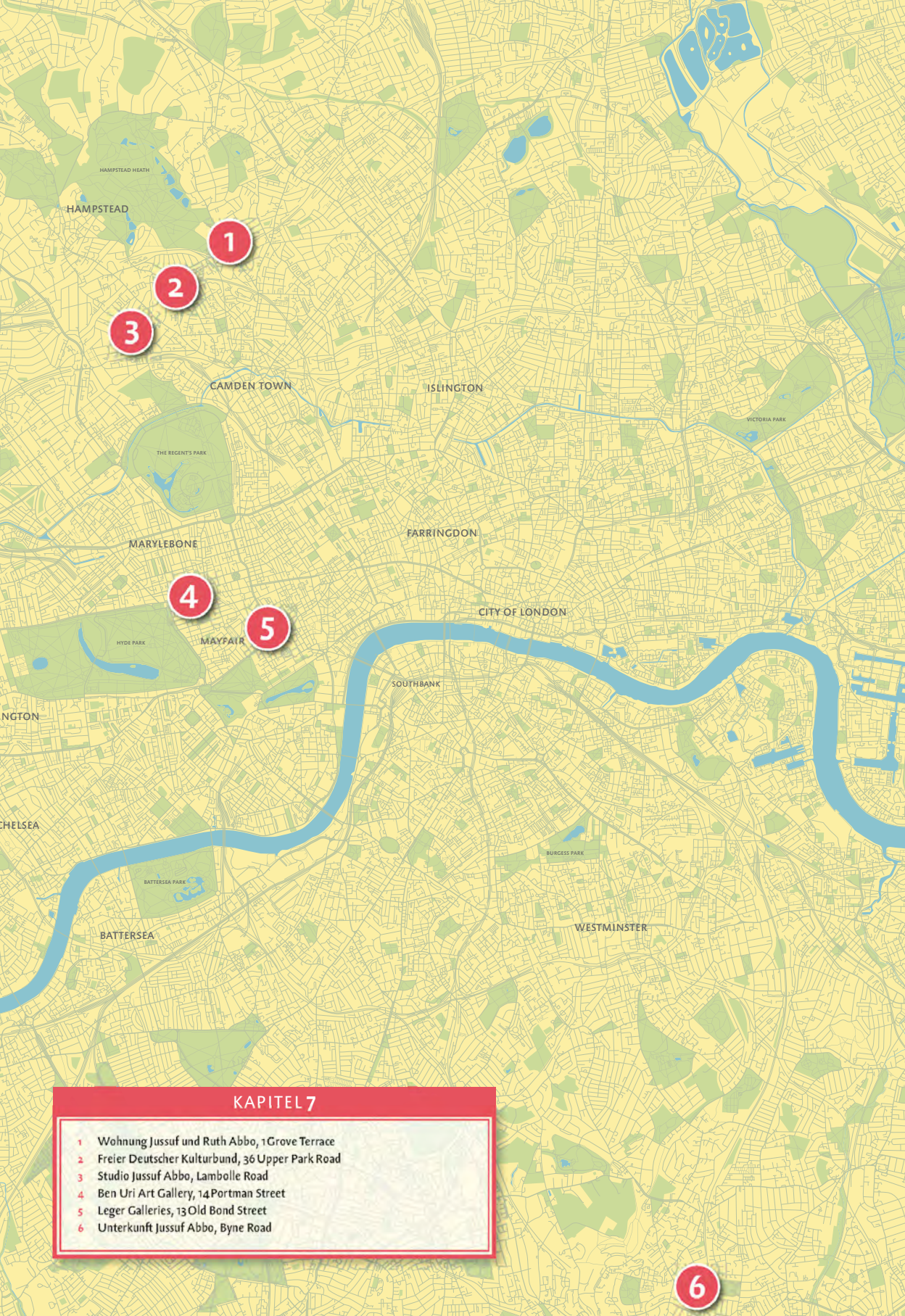
In Freuds Wohnstätten und ihren Einrichtungen formulieren sich bestimmende Parameter einer europäischen Emigrationsgeschichte, die vom Wohnen ebenso wie vom Verstreuen und Vergessen handelt. Nicht alle persönlichen Dinge Freuds fanden ihren Weg ins englische Exil. Da Freud nur einen Teil seiner Bücher ausführen konnte, musste er aussortieren und übergab mehr als 1.000 Bände an ein Wiener Antiquariat. Viele dieser Bücher wurden vom New York State Psychiatric Institute erworben, wo sie Ende 1939 eintrafen.[50]

Während die Wiener Wohnung ausgeräumt wurde und die erzwungene Ausreise folgte, bezog Freud in der Exilstadt London einen neuen Lebensort. Dieser Transfer war mehr als ein Umzug. Objekte, die schon zuvor ihre Herkunftsorte verlassen hatten, wechselten erneut ihren Standort – und blieben Fremde im neuen fremden Umfeld. Aus der privaten Sammlung und »Wunderkammer«[51] Freuds wurde dann viel später tatsächlich ein Museum. In der Emigrationsgeschichte der Familie boten Freuds Möbel, wie im Theater das Bühnenbild, ein Setting, das Kontinuität vermittelte. In der Nachgestaltung des Interieurs drückte sich der Wunsch aus, die Auswirkung des erzwungenen Wohnortwechsels möglichst abzumildern. Und an die Emigrationsgeschichte der Freud'schen Dinge und der Hausbewohner:innen waren die Exilerfahrungen anderer geknüpft: die Emigration eines der Urheber des Schreibtischstuhles, Felix Augenfeld, und des Fotografen Edmund Engelman, die ihn nach den Novemberprogromen in Wien über verworrene Wege in Frankreich und Italien nach New York führte.[52] Die Negative der Fotografien aus der Wiener Wohnung wiederum kamen ebenfalls über Umwege in Freuds Londoner Haus, wo sie Engelman nach dem Krieg von Anna

49 Ania Soliman: E-Mail an Burcu Dogramaci, 31. Mai 2018.
50 Vgl. Timms 1988, S. 65.
51 Pelz 2011, S. 66–68.
52 Vgl. Werner 2002, S. 450.

Freud übergeben wurden.[53] Diese Fotografien haben ihre Wiederkehr in künstlerischen Zeichnungen der Gegenwart, für die sie eine Referenz bilden. Über Engelmans Fotografien nähern sich zeitgenössische Künstler:innen dem Freud'schen Haushalt und Interieurs aus dem Jahr 1938 an. Und in Arbeiten von Robert Longo und Ania Soliman blicken wie Heimsuchungen die Einrichtungsgegenstände, Sammlungen und persönlichen Dinge Freuds auf ihre Betrachter:innen der Gegenwart und Zukunft. Formen der Migration – Diaspora, Exil, Emigration, Displacement – überlagern sich mit der Migration der Formen, die bei Soliman in den undeutlichen und zugleich nachdrücklichen Umrisslinien Gestalt finden.

53 Vgl. Engelman 1977b, S. 62–63.



KAPITEL 7

1. Wohnung Jussuf und Ruth Abbo, 1 Grove Terrace
2. Freier Deutscher Kulturbund, 36 Upper Park Road
3. Studio Jussuf Abbo, Lambolle Road
4. Ben Uri Art Gallery, 14 Portman Street
5. Leger Galleries, 13 Old Bond Street
6. Unterkunft Jussuf Abbo, Byne Road

7. Skulptur, Moderne und Exil: Jussuf Abbo in London

Die migrierten Objekte aus Freuds Sammlung führen zu Überlegungen, die Skulpturen und ihre Verbringung an neue Orte betreffen. Es geht um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit emigrierter Bildhauer:innen, die eigenen Werke ins Exil zu transportieren und damit eine Grundlage für die Präsentation oder Repräsentation nach der Ankunft in der neuen Umgebung zu haben. Aufgrund der besonderen logistischen und ökonomischen Herausforderungen, diese Objekte ins Ausland zu transportieren, könnte es schwierig gewesen sein, eigene Arbeitsproben ins Exil mitzunehmen. Ein Beispiel für die komplizierten und künstlerisch schwierigen Exilerfahrungen speziell von Bildhauer:innen gibt der Künstler Jussuf Abbo, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mehrfach grenzübergreifende Ortswechsel erlebte, die ihn von Safed/Palästina über Berlin schließlich nach London führten. Die erzwungene Ausreise aus Deutschland im Jahr 1935 bedeutete den Verlust von Vertrautem, beruflichen und freundschaftlichen Beziehungen und der Sicherheit einer anerkannten künstlerischen Produktion. In London erfuhr sein Wirken nur zurückhaltende Beachtung. Der in seinen Augen fehlende Erfolg und die Mühen eines prekären Lebens führten schließlich zum Abbruch der künstlerischen Arbeit.

Da der Bildhauer viele seiner in England entstandenen Werke zerstörte, lassen sich Anzahl, ästhetische Prinzipien und verwendete Materialien dieser Schaffensperiode nicht präzise benennen. Damit bleiben viele Leerstellen und unbeantwortete Fragen, was für ein im Exil geschaffenes Werk nicht untypisch ist. Absenz, Zerstörtes, Verlorenes sind damit Teil einer Kunstgeschichtsschreibung, die Displacements nicht als Ausnahme versteht, sondern als konstitutives Element einer Historiografie der Moderne definiert.

Abbo kam 1888 oder 1889 im palästinensischen Safed[1] in Obergaliläa, das damals zum Osmanischen Reich gehörte, als Sohn jüdischer Eltern zur Welt. Ab 1911 lebte er in Berlin und studierte dort an der Königlichen Akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Charlottenburg. Der Zusammenbruch des Osmanischen Reiches ließ ihn zum Staatenlosen werden,

1 Über das Geburtsjahr und den Geburtsort des Künstlers gibt es verschiedene Informationen. In den Erinnerungen Ruth Abbos heißt es, Jussuf Abbo sei am 14. Oktober (oder Februar) 1888 (oder 1889) in Safed/Palästina geboren. Vgl. Ruth Abbo: Handschriftliches Manuskript, 26. September 1957, unpubliziert, S. 1, Estate of Jussuf Abbo. In Abbos ägyptischem Pass von 1935 heißt es indes, er sei am 14. Februar 1890 im ägyptischen Mansourah zur Welt gekommen. Jussuf Abbos Reisepass in der Wiedergutmachungsakte des Künstlers, in: Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten, Berlin. Vermutlich gab Abbo einen ägyptischen Geburtsort an, um als zwischenzeitlich Staatenloser die ägyptische Staatsangehörigkeit zu erhalten.

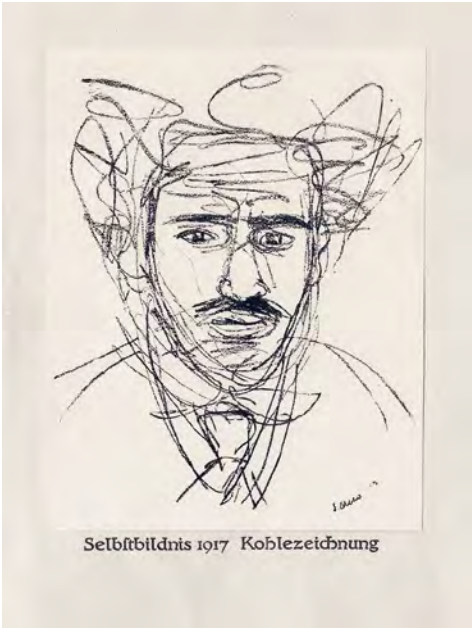


Abb. 50: Jussuf Abbo, *Selbstbildnis*, 1917, Kohlezeichnung, reproduziert im Katalog Jussuf Abbo, Graphisches Kabinett Georg Maulhardt, Hamburg 1923, Estate of Jussuf Abbo (Foto: Archiv der Verf., © Estate of Jussuf Abbo). Das Selbstporträt wurde 1924 auch in der von Alfred Flechtheim gegründeten Zeitschrift *Der Querschnitt* (H. 1, S. 71) abgedruckt

zumal er sich zunächst auch nicht darum bemühte, eine andere Staatsangehörigkeit anzunehmen.[2] Seit Ende der 1910er Jahre etablierte sich Abbo als Bildhauer und Grafiker (Abb. 50). Die intellektuellen Kreise, in denen er ausstellte und agierte, lassen vermuten, dass Abbo in Berlin und in Deutschland angekommen war (Abb. 51).

Seine Ausstellungsbeteiligungen in Galerien wie Flechtheim und Nierendorf, Einzelausstellungen in den Galerien Cassirer in Berlin und Garvens in Hannover, aber auch internationale Schauen wie *Seven Celebrated Europeans* 1929 in Oakland, Kalifornien, in der er neben Emil Nolde, Max Pechstein und Oskar Kokoschka als Repräsentant europäischer zeitgenössischer Kunst präsentiert wurde, brachten ihm Beachtung ein.[3] Seine Werke fanden ihre Wege in Museen und Privatsammlungen in Berlin, Chemnitz und Hannover. Der Bildhauer hielt über Jahre erfolgreich Ateliers in Berlin-Tiergarten

2 Ruth Abbo schreibt dazu: »Inzwischen stellte sich heraus, dass mein Mann während seines langen Aufenthaltes in Deutschland staatenlos geworden war. Er war ursprünglich mit einem türkischen Pass nach Deutschland gekommen, da der Levant in jener Zeit unter türkischer Herrschaft war. Er hatte sich bedauerlicherweise als Künstler wenig um diese Formalitäten gekümmert und war unter dem Eindruck, dass sein langer Aufenthalt in Deutschland und seine Tätigkeit (ihm) genügten ihm das Recht eines deutschen Bürgers zu sichern.« Ruth Abbo: Handschriftliches Manuskript, 26. September 1957, S. 3, unpubliziert, Estate of Jussuf Abbo.

3 Siehe die Übersicht der Gruppen- und Einzelausstellungen in: Kat. Berlin 2019, S. 199–202.

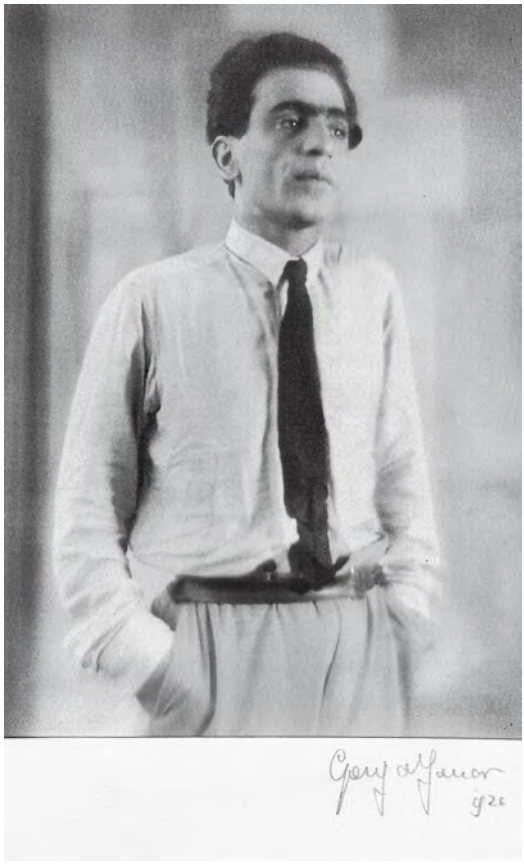


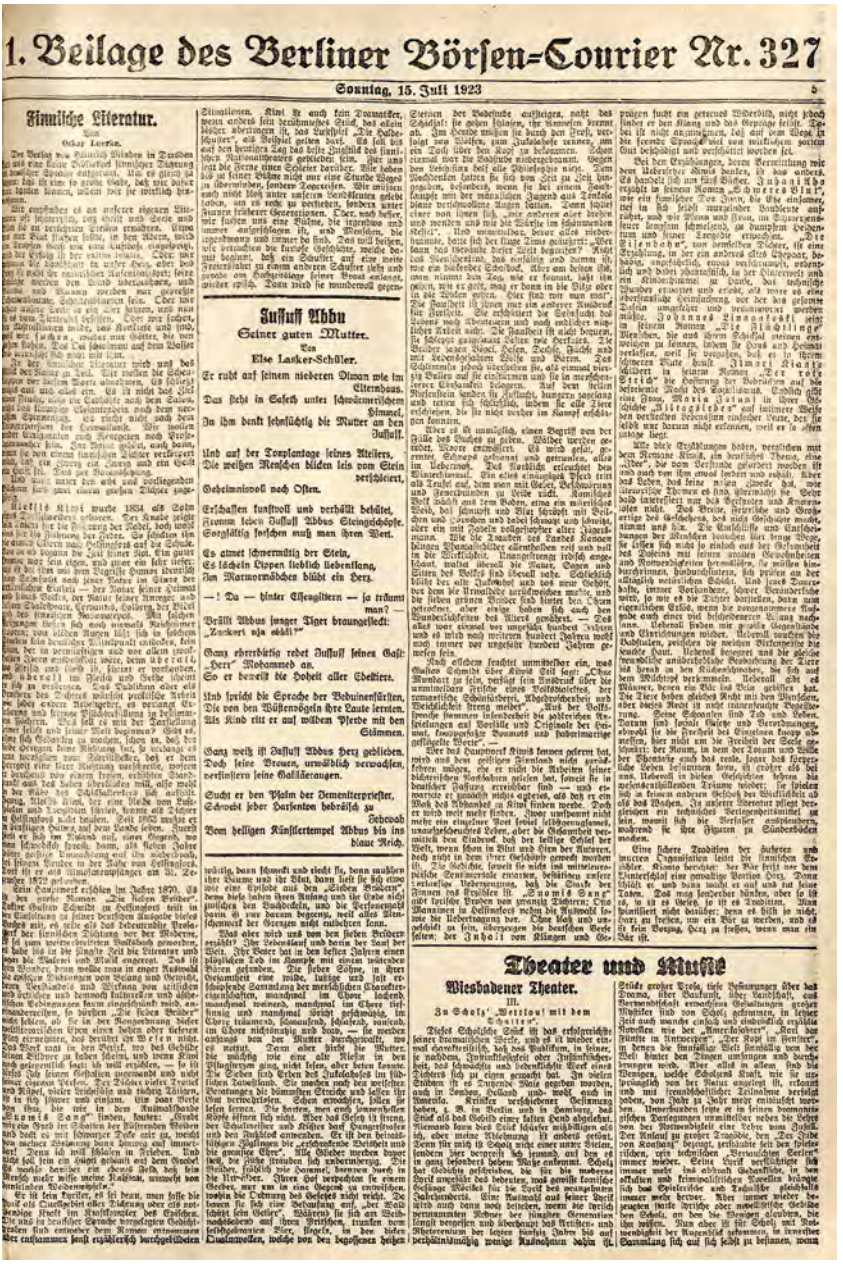
Abb. 51: Genja Jonas, *Jussuf Abbo*, 1926, Fotografie, Estate of Jussuf Abbo

(Königin-Augusta-Straße 51) und in Grunewald (Herbertstraße 1). Seine Untermieterin auf Zeit war die Lyrikerin Else Lasker-Schüler.[4]

Beide teilten die Erfahrung, von ihrem Umfeld als Fremde wahrgenommen zu werden beziehungsweise gerade wegen ihrer als »exotisch« empfundenen Erscheinung Aufmerksamkeit zu erregen. Dabei spielten sie auch mit Formen der Selbst-Exotisierung.[5] Oft wurden im Falle von Else Lasker-Schüler jedoch Exzentrik und phantastische Rollenwechsel fehlgedeutet, und

4 »Er [Abbo] war der erste Jussuff, Prinz zu Theben, der ihre [Else Lasker-Schülers] Träume und Gedichte durchgeisterte, obwohl sie ihn späterhin mit anderen verwechselte, die sie in Briefen und im Gespräch auf gleiche Weise ansprach.« Edouard Roditi, in: Kat. Berlin 1965, o. S. Zum Verhältnis von Bildhauer und Dichterin siehe Dogramaci 2015b.

5 Dazu Abbos Sohn Hussein: »He apparently walked about Berlin in arabic clothes, and a sort of Beduin myth evolved about him […]. He probably did nothing to discourage this, as it provided him with suitable enigmatic posture in the rather over dramatic surrounding of the Berlin artistic circles.« Hussein Abbo: Brief an Lea [?], 29. Dezember 1971, Estate of Jussuf Abbo.



1. Beilage des Berliner Börsen-Courier Nr. 327

Sonntag, 15. Juli 1923 5

Finnische Literatur.

Von

Oskar Loerke.

Der Verlag von Friedrich Vieweg in Dresden hat eine feine Übersetzung finnischer Dichtung in zweifacher Sprache herausgebracht. Man ist genötigt zu sagen: daß ist eine so große Gabe, daß jede Zeile, die darüber hinaus schreibt, nur die unnötige Zeile sein kann.

Ein Europäer ist an sorgfältige eigenen Eindrücken oft ratlos, wie sich Stoffe und Geste mit den für sie zuständigen Farben verbinden. Wenn sie auf Blatt stehen sollen, in den Adern, wenn sie in Strophen noch nicht eine Harmonie eingefangen, die der Erfolg ist der reifen Kunst. Aber man darf Verbindungen in jeder Art, aber doch so, daß sie nicht die natürlichen Assoziationsbezirke; feine Gemüte werden den Wald überdauern, und Felder, und Wasser werden nur gewisse Assoziationen, Schattenspielereien sein. Aber eine solche Geste ist ein Akt heiligen, und man darf sie nicht verstümmeln. Aber wir suchen, wenn wir dichten, die nun ganz Bahnen. Und das Fremdartige und das Vertraute ist notwendig und gut.

In der finnischen Literatur tritt uns das Volk und Natur in Fest. Tritt suchen die Schaffenden Worte aus einem Reichtum, der schlicht und edel ist. Es ist nicht das Gut einer Stadt, sondern das Landvolk nach dem Sonntagsgang, wie es sprich nicht auch heute noch Gemeingut der Heimatlosen. Wir wollen unter Umständen auch Fremgeben nach Professorenart sein. Das Volk gehört, auch heute noch in den einzelnen finnischen Dichter verkörpert sich, ist ein Ganzes und ein Gott in Gott ist. Das ist Voraussetzung.

Aleksis Kivi wurde 1834 als Sohn eines Dorfschreibers geboren. Der Knabe zeigte sich schon bei der Prüfung der Bibel, doch wird von der Jugend der Dichter. Es scheinen ihn Verhältnisse früh auf die Schule, die er so sogenannt der Jugend seiner Zeit. Ein ganzes Jahr war ein, und unser ein sehr lieber, ist in den von den Tragödie dunkel dramatischen Stil jener Jahre in Stücke der finnischen Literatur. Der Natur seiner Heimat, ich kann Dichter, der Natur seiner Umwelt, auch Dichterhaus, Gewandte, Holdern, der Dichter des finnischen Nationalepos. Mit solchen Umgang darfen sich noch niemals Knaben messen; von alten Augen läßt sich in solchen Jahren ein deutscher Kindergruß entdecken, kein Ton, der in vermischten und vor allem unvollendeten Formen empfindlich wäre, denn überall, wo Größe und Tiefe ist, stürzt er vorbereitet, und überall ist im Herbst und Gothe ihnen ist so verschieden. Das Dichtum aber eine Tragödie des Schmerz wirklich praktischen Anfängen, so bedeutet einen Anfangsgrad, es verlangt Einsicht und strenge Pflichterfüllung zu bestimmen. Das soll es mit der Tragödie, einer Welt beginnen? Gibt es, wie sich Gegensätze zu machen, schon so, daß die Liebe geringen kleine Bildung hat, so verlangt es nun heranwachsenden Schriftsteller, daß er dem Verzicht eine kleine Richt



Abb. 53: Jussuf Abbo, Ohne Titel [Else Lasker-Schüler], n. d. [1920er Jahre], Lithografie, 52 × 41 cm, Estate of Jussuf Abbo (Foto: Burcu Dogramaci, 2010, © Estate of Jussuf Abbo)

eine Porträtfotografie der Dichterin im Gewand des von ihr imaginierten Jussuf von Theben führte dann zu stereotypen Urteilen, wie es etwa Gottfried Benn artikuliert: »Man konnte weder damals noch später mit ihr [Lasker-Schüler] über die Straße gehen, ohne dass alle Welt stillstand und ihr nachsah: extravagante weite Röcke oder Hosen, unmögliche Obergewänder, Hals und Arme behängt mit auffallendem unechtem Schmuck, Ketten, Ohrringen, Talmiringen an den Fingern«.[6] Als ähnlich fremd oder »orientalisch« wurde Jussuf Abbo in der Öffentlichkeit wahrgenommen, von dem es 1921 hieß, er sei »ein Sohn des Orients. Das gedämpfte Temperament des Orientalen leuchtet wie ein fernes Echo aus all den stillen frauenhaften Büsten«.[7] Else Lasker-Schüler selbst trug zu der Exotisierung Abbos bei, indem sie ihm ein Gedicht widmete, das 1923 über den *Berliner Börsen-Courier* Verbreitung fand (Abb. 52) und in dem der Bildhauer auf seinem Divan die Sprache der Beduinenfürsten spricht, auf einem wildem Pferd reitet und mit »urwäldlich verwachsenen« Brauen ausgestattet ist.[8] Diese Projektionen und Selbstinszenierungen negieren, dass Abbo eine traditionelle akademische Ausbildung an der Berliner Kunsthochschule erhalten hatte und seine Skulpturen in den europäischen, westlichen Kontext der figurativen Moderne einzuordnen sind.[9] Abbos Skulpturen, seine Akte, Porträtbüsten, aber auch seine Lithografien und Radierungen zeigen Formen, Techniken und Motive, die sich in die Kunstproduktion seiner Zeit verorten lassen: von der expressiven Oberflächenbehandlung einer Plastik über die strenge Typisierung eines Frauenkopfes bis zum lithografischen Porträt Else Lasker-Schülers, das in nur wenigen Strichen die Gestalt der Dichterin empathisch erfasst (Abb. 53). Seine in Gips wie Bronze erhaltene Büste einer jungen Frau von 1928 (Abb. 54) zeigt in ihrem modischen Erscheinungsbild Korrespondenzen

6 Benn 1968, S. 1102. Abb. von Lasker-Schüler als Jussuf von Theben in: Dogramaci 2015c, S. 279–280.

7 Kulback 1921, S. 3.

8 Das Gedicht erschien zunächst in der »1. Beilage«, in: Berliner Börsen-Courier, Bd. 55, 15. Juli 1923, Nr. 327 (Morgenausgabe), dort indes leicht variiert; so wird der Bildhauer als »Jussuff Abbu« bezeichnet. Ich beziehe mich hier jedoch auf den Zweitabdruck in: Kat. Hamburg 1923, n. p. Reprint des Gedichts in: Lasker-Schüler 1996, S. 224.

9 Siehe dazu u. a. Hartog 2019.



Abb. 54: Jussuf Abbo, Ohne Titel, n. d. [vermutlich 1920er Jahre], Ton koloriert, 37,5 × 18 cm, Estate of Jussuf Abbo (Foto: Burcu Dogramaci, 2010, © Estate of Jussuf Abbo)



Abb. 55: Jussuf Abbo, Ohne Titel, 1928, Gips, 36 × 29 × 22 cm, Estate of Jussuf Abbo (Foto: Burcu Dogramaci, 2010, © Estate of Jussuf Abbo)

zu Christian Schads Porträt *Sonja* (1928) oder der *Rundfunksekretärin* (1930) von August Sander. Die kolorierte Tonbüste einer Frau mit strengem Mittelscheitel (Abb. 55), bei der das Gesicht durch Kolorierung der Wangenknochen wie geschminkt erscheint, lässt sich im Kontext anderer Skulpturen der 1920er und 1930er Jahre sehen, etwa dem mit Farbe behandelten Terrakotta-Porträt von Marlene Dietrich (1931) aus der Hand des Bildhauers Ernesto de Fiori.[10]

Der Aufbruch in ein neues Leben war für Abbo ab 1933 mit dem notdürftigen Abschluss des vorangegangenen verbunden: Abbo löste sein Atelier auf und versuchte, Werke, Werkzeug, Drehscheiben zusammenzutragen, musste jedoch vieles, was noch in Gießereien, Galerien und bei Kunsthändlern verwahrt wurde, zurücklassen.[11] Abbo deponierte einen Teil seiner Arbeiten und seines Werkzeugs zur späteren Ausschiffung in einem Container im Hamburger Hafen. 1935 gelang es Abbo, einen neuen ägyptischen Reisepass zu erhalten (Abb. 56), mit dem ihm die Einreise nach England,

10 Abb. in: Dogramaci 2015a, S. 39.

11 Ruth Abbo: Handschriftliches Manuskript, 26. September 1957, S. 4, unpubliziert, Estate of Jussuf Abbo.

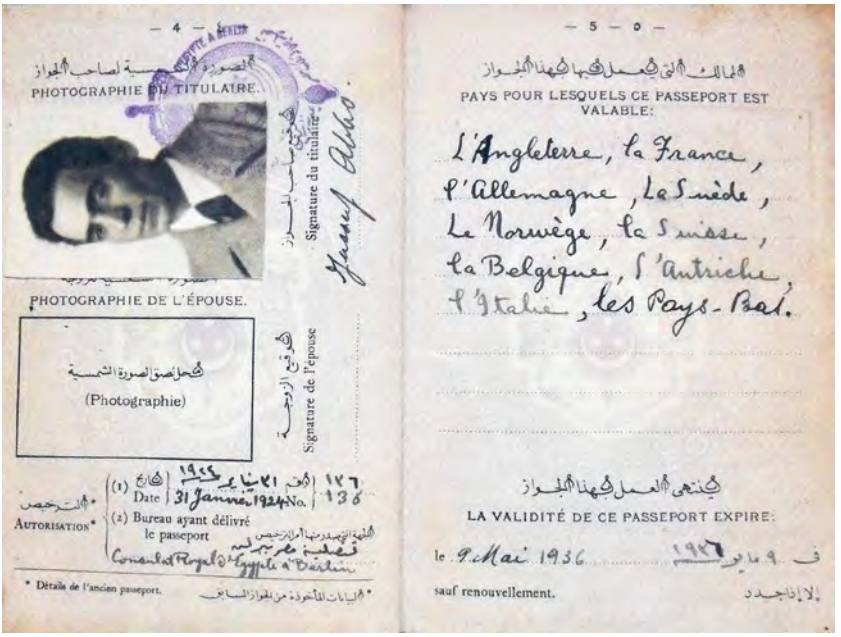


Abb. 56: Ägyptischer Pass von Jussuf Abbo, 1935, Wiedergutmachungsakte, Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Berlin (Foto: Archiv der Verf., © Estate of Jussuf Abbo)

Frankreich, Schweden und auch in die Niederlande möglich war.[12] Der Künstler verbrachte einige Tage auf Schloss Eichholz bei der Familie von Joest, deren Kinder er porträtierte, während seine Frau Ruth Schulz zeitweise in der Künstlerkolonie Worpswede Unterschlupf fand.[13] Eine Emigration in die Niederlande war gescheitert. Mit einem Touristenvisum konnten Abbo, seine Frau und sein Sohn Hussein am 20. September 1935 Deutschland verlassen; sie erreichten England sechs Tage später. Die Ankunft erfolgte in angespannter finanzieller Situation, und die Familie nahm Logis in einer möblierten Dachwohnung (1 Grove Terrace, Parliament Hill, s. Karte S. 136,

12 Abbos Reisepass findet sich in der Wiedergutmachtungsakte, Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Berlin. Im Pass ist vermerkt, dass der alte Reisepass Abbos, ausgestellt vom ägyptischen Konsulat in Berlin, auf den 31. Januar 1924 datiert. Daraus ergeben sich Widersprüche oder zumindest Spannungen zur Biografie Abbos, wie sie Ruth Abbo handschriftlich festhielt. Dort wird darauf hingewiesen, dass Abbo erst 1935 einen ägyptischen Reisepass erhalten habe. Siehe Ruth Abbo: Handschriftliches Manuskript, 26. September 1957, S. 8, unpubliziert, Estate of Jussuf Abbo. Zudem gab der Künstler bereits 1931 auf einem Bogen zur polizeilichen Anmeldung in Berlin als Staatsangehörigkeit »Egypten« an. Polizeiliche Anmeldung (Großer Meldeschein) Jussuf Abbo, Berlin 10. Oktober 1931, Estate of Jussuf Abbo.

13 Ruth Abbo: Handschriftliches Manuskript, 26. September 1957, S. 9, unpubliziert, Estate of Jussuf Abbo.

Nr. 1). Dass die Wahl auf London fiel, schien auch mit dem Angebot der Leicester Galleries und der Wildenstein Gallery für eine Retrospektive zusammenzuhängen.[14] Sicherlich hoffte Abbo auf ein erfolgreiches Entree in seinem zukünftigen Exilland.

Die Anfangsjahre Abbos in London waren von seinen Versuchen geprägt, neue Netzwerke zu Sammler:innen, Museen und Galerien aufzubauen, Ausstellungen zu organisieren, Porträtaufträge zu erhalten. So lässt sich an den Briefwechseln im Nachlass des Künstlers nachvollziehen, dass er kurz nach seiner Ankunft in London im Victoria and Albert Museum mit Arbeiten vorstellig wurde – vermutlich handelte es sich um Reproduktionen oder kleine Skulpturen, die er bei der Ausreise mit sich führen konnte.[15] Die Tate Gallery bescheinigte Abbo großes Talent – »You have a sensibility which is quite rare. I think you will have a great success among connoisseurs, artists, and collectors of taste«.[16] Eine erfolgreiche Netzwerkbildung war elementar für den beruflichen Erfolg. Berufliche und private soziale Kontakte oder ihre Absenz entschieden beträchtlich über Erfolg oder Misserfolg. Als »Patronage, Netzwerk, Verflechtung« bezeichnen Arne Karsten und Hillard von Thiessen »nur eine Auswahl aus der vielfältigen Palette von Bezeichnungen für informelle Strukturen personaler Beziehungen«.[17] Angesichts der verdichteten Kunstlandschaft der Weimarer Republik, in denen Künstler:innen, Museen und Galerien, Verlage und Kunstkritik nicht selten innerhalb eines großen, weit gespannten Netzwerkes agierten, war das Weiterleben dieser Kontakte nach der Emigration nicht unbedeutend – etwa wenn Kunstschaffende und Mäzene im Exil aufeinandertrafen und erneut produktiv zusammenarbeiteten. Zu nennen ist auch das kreative Netz, das der Journalist Stefan Lorant aus München nach London mitbrachte; zu dessen neuen Zeitschriften wie *Picture Post* und *Lilliput* trug ein ganzer Kreis an emigrierten Fotograf:innen und Zeichner:innen bei.[18]

Für Jussuf Abbo lässt sich also fragen, was aus seinen starken und schwachen Bindungen (»strong and weak ties«)[19] aus der Zeit vor seiner Emigration wurde: Verfolgung, Verstreuung und Verdrängung hatten Auswirkungen auf die meisten Personen aus den heute bekannten Netzwerken Abbos in der Weimarer Republik. Der Hannoveraner Galerist Herbert von Garvens-Garvensburg etwa, der Abbo in den 1920er Jahren eine Einzelausstellung gewidmet und dazu einen Katalog herausgegeben hatte, emigrierte selbst auf

14 Ebd., S. 4 und 10.

15 Eric Maclagan, Victoria and Albert Museum: Brief an Jussuf Abbo, 31. Oktober 1935, Estate of Jussuf Abbo.

16 J. B. Manson, Tate Modern: Brief an Jussuf Abbo, 12. November 1935, Estate of Jussuf Abbo.

17 Karsten/Thiessen 2006, S. 7.

18 Siehe Kapitel 12 in diesem Buch.

19 Zu starken und schwachen Bindungen in Netzwerken siehe Granovetter 1974.

die dänische Insel Bornholm.[20] Garvens-Garvensburg hatte in 26 Ausstellungen die zeitgenössische Moderne in seiner Heimatstadt Hannover und darüber hinaus popularisiert.[21] Mit sich ins dänische Exil führte Garvens-Garvensburg seine Porträtbüste von der Hand Abbos.[22] Der Galerist erhält als Förderer moderner Kunst zwar seit einiger Zeit wieder mehr Beachtung,[23] doch lässt sich wie bei Abbo auch bei ihm von einer jahrzehntelangen Verdrängung aus dem öffentlichen Gedächtnis sprechen.

Die kreative Nähe zwischen Else Lasker-Schüler und Jussuf Abbo zerbrach bereits in den 1920er Jahren über Geldfragen.[24] Beide jedoch teilten als jüdische Literatin und jüdischer Künstler nach 1933 die Erfahrung des Exils als Karriereende und Zäsur. Während die Dichterin nach Palästina emigrierte, konnte der Bildhauer nach England ausreisen. Der Galerist Alfred Flechtheim war 1933 nach London emigriert und also bereits dort, als Abbo eintraf. Flechtheim kämpfte mit finanziellen Schwierigkeiten und führte in London keine eigene Kunsthandlung, sondern war für die Mayor Gallery tätig, wo er sich vor allem für die Akzeptanz der kontinentalen Moderne in England einsetzte.[25] Vermutlich war Flechtheims eigene schwierige Situation, vor allem aber sein früher Tod 1937 ursächlich dafür, dass der Galerist und der Bildhauer an ihrem Exilort nicht mehr zusammenarbeiten konnten. Der Verleger Ernest Rathenau, dessen Euphorion-Verlag 1923 die Mappe *Zehn Lithographien* von Jussuf Abbo veröffentlichte, emigrierte nach New York, und der Grafiker Paul Gangolf, der mit Rathenau und mit Abbo bekannt war, wurde 1936 im Konzentrationslager Esterwegen bei einem Zwangsarbeitseinsatz ermordet.[26]

20 Der Katalog zur Ausstellung im August 1921 wurde von Garvens-Garvensburg zusätzlich in einer hochwertigen Sonderedition von 50 Exemplaren mit Originalradierung publiziert. Siehe die Anzeige in: Kat. Hannover 1922, n. p.

21 Vgl. Vester 1992, S. 93–102.

22 Jacob Bjerring-Hansen, Direktor des Bornholms Museum: E-Mail an Burcu Dogramaci, 2. Februar 2015. Zu Garvens-Garvensburg im dänischen Exil siehe Nielsen 1993, S. 363–366. Porträtbüste Herbert von Garvens-Garvensburg, 1921, Abb. in: Kat. Berlin 2019, S. 63.

23 Unter anderem fand sein Wirken in der Ausstellung *Revonnah. Kunst der Avantgarde in Hannover 1912–1933* (23. September 2017–7. Januar 2018, Sprengel Museum Hannover) Würdigung.

24 Lasker-Schüler war zeitweise Untermieterin in Abbos Atelier; darüber muss es zum Streit gekommen sein: Else Lasker-Schüler: Brief an Paul Goldschneider, 27. Dezember 1927: »Ich hatte ein Atelier einem Bildhauer über Nacht abgemietet, der uns immer störte. Ihm ist alles Schwere zuzutrauen. Er verfolgte uns, er prozessierte, dabei konnte er nicht genug Geld bekommen.« Lasker-Schüler 2004, S. 170.

25 Vgl. Dascher 2011, S. 329–331. Siehe auch Kapitel 10 in diesem Buch.

26 Zu Paul Gangolf und seinem lange Zeit vergessenen Werk siehe Kat. Esterwegen 2021. Von Gangolf ist ein Brief im Nachlass Abbo enthalten, der Ausdruck der freundschaftlichen und kollegialen Verbundenheit zwischen ihm und Abbo ist. Gangolf spielt auf Geschäftspraktiken von Kunsthändler:innen und die Bedeutung medialer Präsenz von Künstler:innen an. Paul Gangolf: Brief an Jussuf Abbo, 15. Juli 1930, Estate of Jussuf Abbo.

Dennoch konnten vergangene Beziehungen auch in der Emigration eine zumindest schwache Wirkung entfalten, was sich an Kontaktaufnahmen von alten Bekannten zeigt: Im Dezember 1941 schrieb der Künstler Kurt Schwitters einen Brief an Abbo, da er dessen Arbeit in einer Ausstellung des Freien Deutschen Kulturbundes gesehen hatte.[27] Dass alte Netzwerke die Emigration überdauern konnten, belegt auch die Präsenz einer Skulptur von Abbo auf der *Opening Exhibition* 1944 der Londoner Ben Uri Art Gallery (14 Portman Street, s. Karte S. 136, Nr. 4).[28] Abbo ist hier mit einer Torsofigur unter der Katalognummer 1 aufgeführt (Abb. 57 a, b). Als Leihgeber wird »A. Panofsky« genannt. Dabei dürfte es sich um den Berliner Bankier Alfred Max Panofsky handeln, der 1938 nach London emigriert war.[29] Es ist zu vermuten, dass dieser die Statuette bereits in Deutschland erworben hatte und sie mit sich ins Exil brachte.

Um neue berufliche Netzwerke in London auszubilden und künstlerisch im Exil anzukommen, wäre es elementar gewesen, Werke in genügender Zahl und Qualität zeigen zu können. Seine eigenen Werkzeuge und viele Werke waren zunächst in Deutschland geblieben, sodass Abbo weder arbeiten noch seine bisherige Produktion zeigen konnte. Er wartete fast zwei Jahre auf seine im Hamburger Hafen deponierten Skulpturen und Arbeitsgeräte. Mit sich hatte er nur kleine Steinplastiken und Terrakotten geführt.[30] Somit war es kaum möglich, Ausstellungen ausreichend zu bestücken. Dennoch gelang es Abbo, wenige Skulpturen zu veräußern, beispielsweise an James Bolivar Manson, den Direktor der Tate Gallery (1930–1938).[31] Doch auch diese Anerkennung seines Schaffens fand kaum Widerhall in Form weiterer Ankäufe. Abbos künstlerischer Einstieg in England bedeutete zunächst das Arbeiten für andere Künstler, bei denen er sich als Gießer verdingte. Abbo hatte 1938 ein kleines Atelier im Künstler-Stadtteil Hampstead (Lambolle Road, s. Karte S. 136, Nr. 3) bezogen, und seine Familie fand ganz in der Nähe Unterkunft (zunächst Parkhill Road, später Strathray Gardens). 1937 trafen endlich die Arbeiten aus Deutschland ein, und dennoch gelang es Abbo nicht, mit einer Einzelausstellung öffentlich wahrgenommen zu werden.[32] Diese

27 Siehe dazu auch Kapitel 17 in diesem Buch.

28 Ich danke Rachel Dickson und Sarah MacDougall für diesen Hinweis. Die Ben Uri Art Gallery hatte 1944 neue Räume in 14 Portman Street im Londoner West End bezogen, die mit der genannten Ausstellung eingeweiht wurden. Vgl. Dickson 2009, S. 86–90; S. 96: Selbstporträt Abbos aus einer Privatsammlung in Birmingham.

29 Einige biografische Informationen zu Alfred Panofsky finden sich in: Kat. Berlin 2013, S. 14–15.

30 Ruth Abbo: Handschriftliches Manuskript, 26. September 1957, S. 12, unpubliziert, Estate of Jussuf Abbo.

31 Ebd. Zu Manson siehe https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/james-bolivar-manson-r1105350 [Abruf 26. 12. 2023].

32 Ruth Abbo schreibt, dass viele der Werke auf den Reisewegen beschädigt worden seien und Abbo keine finanziellen Möglichkeiten habe, die Schäden – vor allem an den repräsentativen Bronzen – auszubessern. Zudem fehlte ihm die Zeit, da er gezwungen



BEN URI ART GALLERY

14, PORTMAN STREET, LONDON, W.1

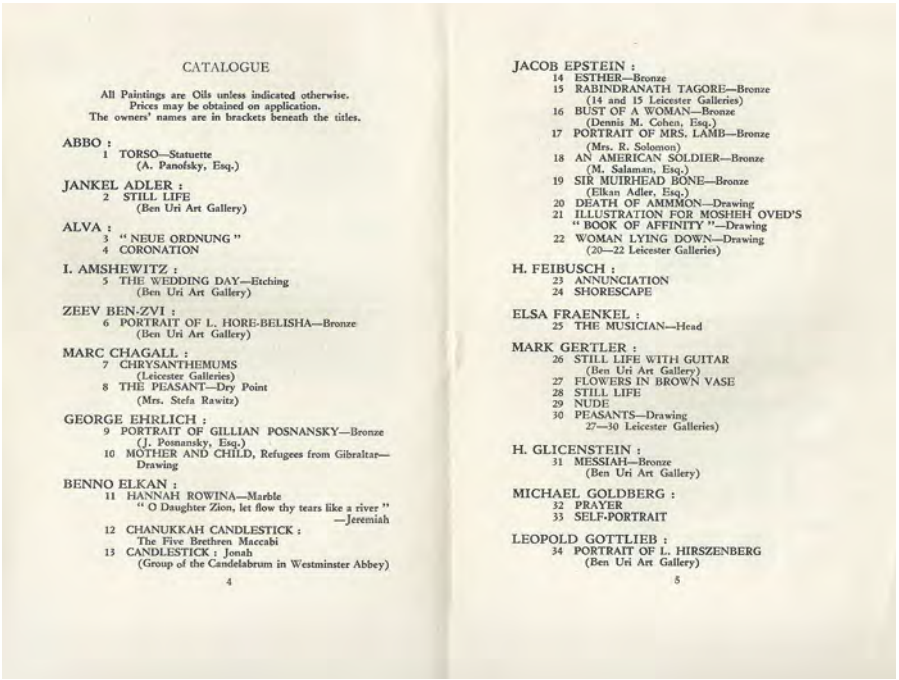
OPENING EXHIBITION

JANUARY 9th TO FEBRUARY 15th 1944

THE EXHIBITION WILL BE OPEN
DAILY from 10a.m. to 5p.m. SUNDAY from 10a.m. to 3p.m.

PRICE 6d.

Abb. 57 a, b: Jussuf Abbo beteiligte sich 1944 an der Eröffnungsausstellung der Ben Uri Art Gallery zur Einweihung der neuen Räume in der Portman Street: Cover des Katalogs der *Opening Exhibition,* London 1944. Auf Seite 4 ist Abbos *Torso* als erster Eintrag aufgeführt (© Ben Uri Archive)



CATALOGUE

All Paintings are Oils unless indicated otherwise.
Prices may be obtained on application.
The owners' names are in brackets beneath the titles.

ABBO :
1 TORSO—Statuette
(A. Panofsky, Esq.)

JANKEL ADLER :
2 STILL LIFE
(Ben Uri Art Gallery)

ALVA :
3 " NEUE ORDNUNG "
4 CORONATION

I. AMSHEWITZ :
5 THE WEDDING DAY—Etching
(Ben Uri Art Gallery)

ZEEV BEN-ZVI :
6 PORTRAIT OF L. HORE-BELISHA—Bronze
(Ben Uri Art Gallery)

MARC CHAGALL :
7 CHRYSANTHEMUMS
(Leicester Galleries)
8 THE PEASANT—Dry Point
(Mrs. Stefa Rawitz)

GEORGE EHRLICH :
9 PORTRAIT OF GILLIAN POSNANSKY—Bronze
(J. Posnansky, Esq.)
10 MOTHER AND CHILD, Refugees from Gibraltar—Drawing

BENNO ELKAN :
11 HANNAH ROWINA—Marble
" O Daughter Zion, let flow thy tears like a river "
—Jeremiah
12 CHANUKKAH CANDLESTICK :
The Five Brethren Maccabi
13 CANDLESTICK : Jonah
(Group of the Candelabrum in Westminster Abbey)

4

JACOB EPSTEIN :
14 ESTHER—Bronze
15 RABINDRANATH TAGORE—Bronze
(14 and 15 Leicester Galleries)
16 BUST OF A WOMAN—Bronze
(Dennis M. Cohen, Esq.)
17 PORTRAIT OF MRS. LAMB—Bronze
(Mrs. R. Solomon)
18 AN AMERICAN SOLDIER—Bronze
(M. Salaman, Esq.)
19 SIR MUIRHEAD BONE—Bronze
(Elkan Adler, Esq.)
20 DEATH OF AMMMON—Drawing
21 ILLUSTRATION FOR MOSHEH OVED'S
" BOOK OF AFFINITY "—Drawing
22 WOMAN LYING DOWN—Drawing
(20—22 Leicester Galleries)

H. FEIBUSCH :
23 ANNUNCIATION
24 SHORESCAPE

ELSA FRAENKEL :
25 THE MUSICIAN—Head

MARK GERTLER :
26 STILL LIFE WITH GUITAR
(Ben Uri Art Gallery)
27 FLOWERS IN BROWN VASE
28 STILL LIFE
29 NUDE
30 PEASANTS—Drawing
27—30 Leicester Galleries)

H. GLICENSTEIN :
31 MESSIAH—Bronze
(Ben Uri Art Gallery)

MICHAEL GOLDBERG :
32 PRAYER
33 SELF-PORTRAIT

LEOPOLD GOTTLIEB :
34 PORTRAIT OF L. HIRSZENBERG
(Ben Uri Art Gallery)

5



Abb. 58: Jussuf Abbo, *George Lansbury*, 1939, Bronzebüste, People's History Museum, Manchester, Inv. Nr. NMLH.1995.36 (© Estate of Jussuf Abbo, by permission of the People's History Museum)

Erfahrungen des Bildhauers in der Fremde können als beispielhaft für die vielfältigen Probleme plastisch arbeitender Künstler:innen in der Emigration angesehen werden, denn vielen von ihnen war es unmöglich, größere Werke auszuschiffen. Somit mussten sie erst einmal neue produzieren, um künstlerisch sichtbar zu werden, was schwierig war, da es ihnen an Werkzeug und Material wie auch an den notwendigen Atelierräumen mangelte. Umsetzungen in Bronze waren aufgrund hoher Kosten zumeist nicht möglich. Dennoch wurden im Sommer 1938 Werke Abbos in der Ausstellung *Contemporary Art in Osterley Park* gezeigt; seine Arbeiten wurden von zeitgenössischen Kritiker:innen gelobt.[33]

Als größere Auftragsarbeit ist eine im Sommer 1938 entstandene Porträtbüste von George Lansbury zu nennen (Abb. 58). Lansbury war Politiker, Pazifist und ehemaliger Vorsitzender der Labour Party. Zudem war er bis 1940 Präsident der Peace Pledge Union, einer nichtstaatlichen Organisation zur Förderung des Pazifismus. Vermutlich auf Vorschlag von James Bolivar Manson von der Tate Gallery wurde Abbo vom Committee der Peace Pledge Union als Künstler ausgewählt, und die Finanzierung der Bronzebüste erfolgte über einen Spendenaufruf an die Mitglieder. Darin heißt es: »We think that the fee which we should offer Mr. Abbo should be at least one hundred and fifty guineas. We are sure that it will be easy to find friends and admirers of George Lansbury in the Peace movement who would like to subscribe one guinea each, in thankfulness for the clear and courageous lead he has given us during the eventful last two years.«[34]

Die Büste Lansburys wurde im Februar 1939 bei Susse Frères in Paris gegossen, und Abbo begleitete das Verfahren vor Ort. Dieser Aufenthalt ver-

war, für den Lebensunterhalt Gießereiarbeiten für andere Bildhauer zu übernehmen. Vgl. Abbo 1986, S. 182.

33 Vgl. Ruth Abbo: Handschriftliches Manuskript, 26. September 1957, S. 15, unpubliziert, Estate of Jussuf Abbo; Ruth Abbo nennt den *Manchester Guardian* und *New Statesman and Nation*.

34 Spendenaufruf des Committees vom Oktober 1937, Estate of Jussuf Abbo, Abb. in: Dogramaci 2019a, S. 105. Von der Sitzung existiert eine Fotografie aus der Hand Bill Brandts, auch er wie Abbo Emigrant, der aber als Fotograf und Repräsentant eines neuen Bildjournalismus großen Erfolg in England feierte, Abb. in: ebd., S. 106.

schaffte ihm noch einmal neue Kontakte zur Pariser Kunstszene; so stand er in Kontakt mit Charles Despiau und stellte 1939 im Salon des Tuileries aus.[35] Die offizielle Präsentation der Büste Lansburys in England führte am 6. Juli 1939 zu einer positiven Reaktion in der Presse; die *Times* lobte Ausdruck und Wiedererkennbarkeit, die ohne zu großen Naturalismus auskomme: »The bust, which is about one-third over lifesize and in bronze is likely to give permanent satisfaction. It is unmistakably the head of a thinker, with wisdom rather than cleverness as the distinguishing character. Mr. Abbo, who is Egyptian by birth, has the comparatively rare capacity to combine compact modelling of the general form with full subtlety of expression. He avoids alike the extremes of naturalistic imitation and of empty abstraction, and his work really is a translation of the subject into terms of enduring bronze.«[36] Zu andauerndem Erfolg und Nachfolgeaufträgen führte dieses Echo allerdings nicht.



Abb. 59: Jussuf Abbo, *Max J. Friedländer*, vor 1925, Bronze, Kunsthütte, Chemnitz, reproduziert in *Der Querschnit*t, Bd. 6, 1925, H. 9, n. p. (Foto: Archiv der Verf., © Estate of Jussuf Abbo). Die Skulptur wurde 1940 in der Beschlagnahmeaktion »Entartete Kunst« aus der Chemnitzer Sammlung entfernt und eingeschmolzen

Die große Porträtähnlichkeit zum Modell der Büste George Lansburys zeigt, dass Abbo, anders als in seinen Arbeiten aus den 1920er Jahren, naturalistisch arbeitete, um die physiognomischen Eigenarten seines Modells möglichst treffsicher herauszuarbeiten. Identifizierung und Repräsentation scheinen für das Auftragswerk elementar gewesen zu sein. Dieser Unterschied ist beispielsweise besonders deutlich, wenn zwei Arbeiten namentlich identifizierbarer Modelle – die Büste des Museumsdirektors Max J. Friedländer (Abb. 59) und jene des britischen Politikers Lansbury – einander gegenübergestellt werden. Auch wenn Abbo in seinem Porträt Friedländers dessen hagere Physis und den weit zurückliegenden Haaransatz treffsicher erfasste, ist die Büste in ihrer Gesamtheit markant reduziert und in gewissem Grad auch dem Modell gegenüber

35 Ruth Abbo: Handschriftliches Manuskript, 26. September 1957, S. 16, unpubliziert, Estate of Jussuf Abbo. Im Nachlass finden sich diverse Schreiben aus Paris, die auf eine Teilnahme am Salon des Tuileries hinweisen.

36 Anonym: Bust of Mr. Lansbury, in: The Times, 6. Juli 1939, Zeitungsausschnitt im Estate of Jussuf Abbo.

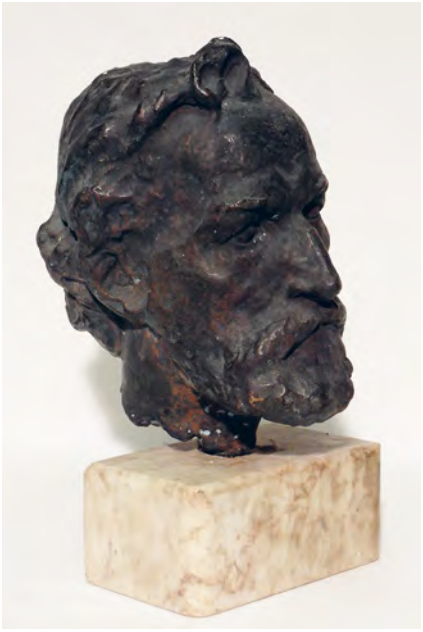


Abb. 60: Jussuf Abbo, Ohne Titel [Thomas Sturge Moore?], n. d. [1940], Bronzebüste, H. 27 cm, Estate of Jussuf Abbo (© Estate of Jussuf Abbo)

abstrahiert. Das Bildnis Lansburys bleibt hingegen der Physiognomie und dem Ausdruck des Porträtierten verpflichtet.

Bislang unbekannt war, dass die Bildhauerin Ethel Pye einen weiteren Porträtauftrag an Abbo vermittelte. In einem Briefwechsel wird 1940 eine Porträtbüste des Dichters Thomas Sturge Moore erwähnt.[37] Tatsächlich findet sich im Nachlass eine Bronzebüste, die große Ähnlichkeit zu Sturge Moore aufweist (Abb. 60): Auffällig sind das hagere Gesicht, die ausdrucksvollen Wangenknochen und die eingesunkenen Augen. Der Bart ist etwas kürzer, als ihn Sturge Moore zur selben Zeit trug, doch kann diese Vereinfachung auch der Bronzegusstechnik geschuldet sein. Wichtig blieb bei den wenigen englischen Auftragswerken wohl aber die Identifizierbarkeit des Porträtierten.

Unabhängig von der Verpflichtung zur Porträtähnlichkeit konnte Abbo in seinen Arbeiten aus Ton, die seit 1939 in Sussex entstanden, wesentlich freier arbeiten. In ein Haus nach Sussex war Ruth Abbo mit den drei Kindern gezogen, um dort als Selbstversorgerin kostengünstiger als in London zu leben. Die Familie hoffte, durch eine günstige Miete Abbos Atelierräume in London halten zu können. In Sussex entstanden ein Akt (Abb. 61) und ein Mädchenporträt (Abb. 62), beide nur 15 bis 16 Zentimeter hoch. Vor allem der Mädchenkopf zeigt die für Abbo charakteristische grobe Behandlung der Oberfläche, die das Tastende der modellierenden Hände materialisiert. Das formbare Material Ton ließ eine unmittelbare und emotionale Arbeitsweise zu. Die Porträtierte hat den Kopf zur Seite geneigt, die Schulter ist hochgezogen, die Lider sind geschlossen. Obgleich die Büste aus Terrakotta-Ton unvollendet wirkt, gelang es Abbo, den Ausdruck des Schlafens mit Einfühlungsvermögen sensibel zu übersetzen. Ob diese Arbeiten ausgestellt wurden oder eher als Skizzen für später in anderen Materialien auszuführende Skulpturen entstanden, ist nicht bekannt.

In den 1940er Jahren war Abbo in einigen Ausstellungen präsent. Diese Ausstellungsbeteiligungen in Kriegszeiten, also unter erschwerten Bedingungen,

37 Ethel Pye: Brief an Marie Sturge Moore, 17. Juni [1940], Senat House Library, University of London. Ich danke Dorothea Schöne für den wertvollen Hinweis auf diesen Briefwechsel.



Abb. 61: Jussuf Abbo, Ohne Titel, n. d. [um 1939/40], Ton, 15 × 36 cm, Estate of Jussuf Abbo (Foto: Burcu Dogramaci, 2010, © Estate of Jussuf Abbo)



Abb. 62: Jussuf Abbo, Ohne Titel, n. d. [um 1939/40], Ton, 16 × 9 cm, Estate of Jussuf Abbo (Foto: Burcu Dogramaci, 2010, © Estate of Jussuf Abbo)

korrigieren das lange Zeit prägende Bild des künstlerisch und sozial isolierten Exil-Künstlers, wie es sich in einigen Publikationen zu dem Bildhauer vermittelt.[38] Besonders interessant ist der Kontakt zum Freien Deutschen Kulturbund.[39] Ende 1941 (8.–29. November, Clubhaus des Kulturbundes, 36 Upper Park Road, s. Karte S. 136, Nr. 2) nahm Abbo an der Ausstellung *Exhibition of Sculpture, Pottery and Sculptors' Drawings* teil, die der Freie Deutsche Kulturbund gemeinsam mit der Artists' International Association ausrichtete.[40] Hintergrund war die Beobachtung, dass zeitgenössische Skulpturen und künstlerische Töpferei in der englischen Kunstszene unterrepräsentiert waren: »We have all been feeling for some time that as far as the public exhibition of work was concerned, English sculptors and potters had a very thin time in comparison with painters.«[41] Die Ausstellung sollte emigrierten und lokalen Bildhauer:innen die Möglichkeit der öffentlichen Repräsentation in einer Verkaufsausstellung geben. Im Bulletin des Freien Deutschen Kulturbundes wird im Dezember 1941 auf die erfolgreiche Ausstellung zurückgeblickt (Abb. 63), »die von der englischen Kritik ebenso wie von der Kritik der Emigrations-Presse gewürdigt wurde«. Besonders hervorgehoben wird in dem Text eine Büste von Abbo als »herrliche Arbeit[en]« und hingewiesen wird auf Beifall und Absatz der ausgestellten Töpferarbeiten Abbos.[42] Heinz Worner, der die Sektion Bildende Kunst des Kulturbundes leitete, unterrichtete Abbo über den geplanten Verkauf einer Büste an einen Kritiker des *Jewish Chronicle*.[43] Der Käufer äußerte sich in seiner Rezension zur Ausstellung geradezu euphorisch zu Jussuf Abbo. Im *Jewish Chronicle* vom 28. November 1941 heißt es: »[…] but of all the works here I would give the palm to the Bronze ›Bust‹ by J. Abbo. It has an Eastern depth of being and simplicity of execution, so that it was not surprising to learn that Mr. Abbo

38 Siehe u. a. Abbo 1986.

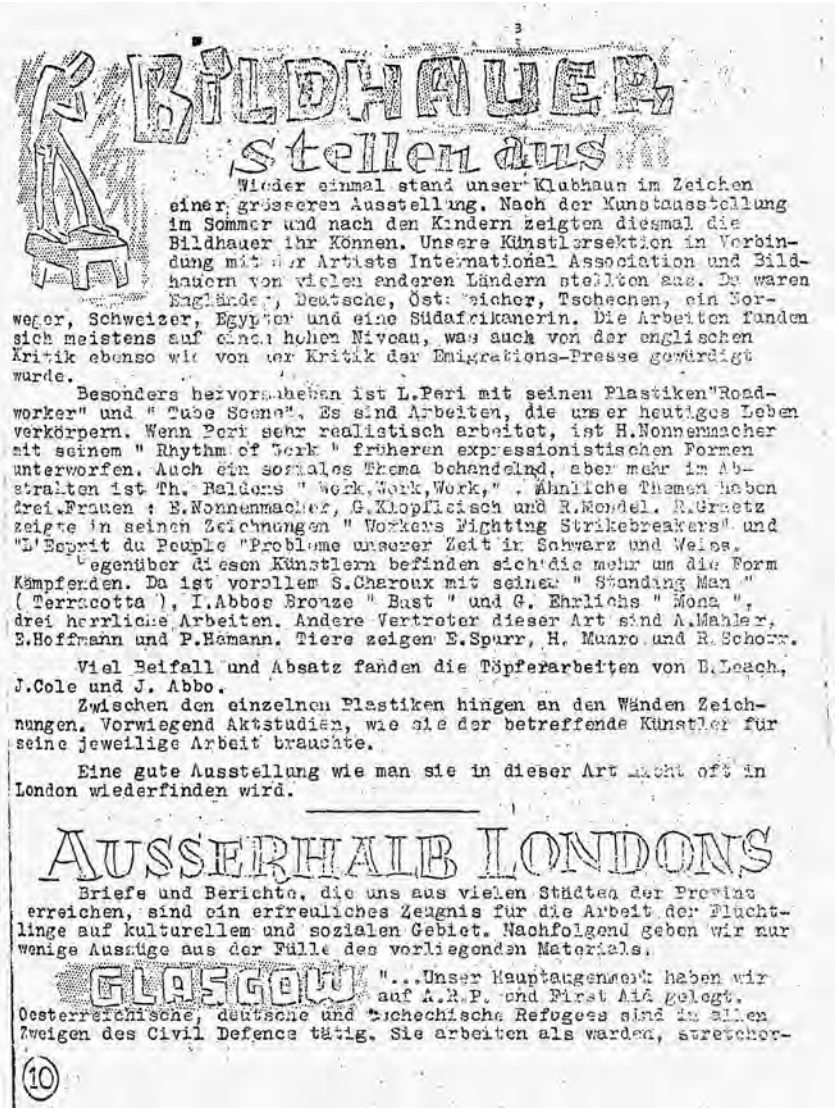
39 Jutta Vinzent schreibt, dass Abbo an Treffen des Freien Deutschen Kulturbundes teilgenommen habe. Vinzent 2006, S. 281.

40 Siehe Freie Deutsche Kultur, Oktober 1941, H. 10, S. 7, https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1026558468#page/1/mode/2up [Abruf 26. 12. 2023]. Siehe auch Müller-Härlin 2008, S. 45; Müller-Härlin 2010, S. 66.

41 Artists' International Association: Exhibition of Sculpture, Pottery and Sculptors' Drawings, n. d., Akademie der Künste, Berlin, Heinz-Worner-Archiv, 133.

42 Freie Deutsche Kultur, Dezember 1941, H. 12, S. 10, https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1026558484#page/10/mode/2up [Abruf 26. 12. 2022].

43 »Lieber Herr Abbo, heute Nachmittag war der Kritiker vom ›Jewish Chronicle‹ da. Ihm gefiel die Ausstellung sehr gut und besonders Ihre Arbeiten. Er möchte sehr gern diesen kleinen Kopf von Ihnen kaufen. Aber da er nicht über allzu viele Mittel verfügt, war ihm der Preis von Gui. 7 zu hoch. Ich fragte ihn daraufhin, wieviel er denn ausgeben könnte, und er sagte, 5 Guineas könnte er zahlen. […] Seien Sie bitte so freundlich und schreiben mir Ihre Meinung darüber. Ich habe den Eindruck, dass er sehr aufrichtig war. Am liebsten hätte er Ihren Bronzekopf gekauft, wenn er eben 50 Guineas zur Verfügung hätte.« Heinz Worner: Brief an Jussuf Abbo, 17. November 1941, Akademie der Künste, Berlin, Heinz-Worner-Archiv, 72.



BILDHAUER stellen aus

Wieder einmal stand unser Klubhaus im Zeichen einer grösseren Ausstellung. Nach der Kunstausstellung im Sommer und nach den Kindern zeigten diesmal die Bildhauer ihr Können. Unsere Künstlersektion in Verbindung mit der Artists International Association und Bildhauern von vielen anderen Ländern stellten aus. Da waren Engländer, Deutsche, Österreicher, Tschechen, ein Norweger, Schweizer, Egypter und eine Südafrikanerin. Die Arbeiten fanden sich meistens auf einem hohen Niveau, was auch von der englischen Kritik ebenso wie von der Kritik der Emigrations-Presse gewürdigt wurde.

Besonders hervorzuheben ist L.Peri mit seinen Plastiken"Roadworker" und " Tube Scene". Es sind Arbeiten, die unser heutiges Leben verkörpern. Wenn Peri sehr realistisch arbeitet, ist H.Nonnenmacher mit seinem " Rhythm of Work " früheren expressionistischen Formen unterworfen. Auch ein soziales Thema behandelnd, aber mehr im Abstrakten ist Th. Baldens " Work,Work,Work," . Ähnliche Themen haben drei Frauen : E.Nonnenmacher, G.Klopfleisch und R.Mendel. R.Graetz zeigte in seinen Zeichnungen " Workers Fighting Strikebreakers" und "L'Esprit du Peuple "Probleme unserer Zeit in Schwarz und Weiss.

Gegenüber diesen Künstlern befinden sich die mehr um die Form Kämpfenden. Da ist vorallem S.Charoux mit seinem " Standing Man " (Terracotta), I.Abbos Bronze " Bust " und G. Ehrlichs " Mona ", drei herrliche Arbeiten. Andere Vertreter dieser Art sind A.Mahler, E.Hoffmann und P.Hamann. Tiere zeigen E.Spurr, H. Munro und R. Schorr.

Viel Beifall und Absatz fanden die Töpferarbeiten von B.Leach, J.Cole und J. Abbo.

Zwischen den einzelnen Plastiken hingen an den Wänden Zeichnungen. Vorwiegend Aktstudien, wie sie der betreffende Künstler für seine jeweilige Arbeit brauchte.

Eine gute Ausstellung wie man sie in dieser Art nicht oft in London wiederfinden wird.

AUSSERHALB LONDONS

Briefe und Berichte, die uns aus vielen Städten der Provinz erreichen, sind ein erfreuliches Zeugnis für die Arbeit der Flüchtlinge auf kulturellem und sozialen Gebiet. Nachfolgend geben wir nur wenige Auszüge aus der Fülle des vorliegenden Materials.

GLASGOW

"...Unser Hauptaugenmerk haben wir auf A.R.P. und First Aid gelegt. Oesterreichische, deutsche und tschechische Refugees sind in allen Zweigen des Civil Defence tätig. Sie arbeiten als warden, stretcher-

Abb. 63: Rezension der *Exhibition of Sculpture, Pottery and Sculptors' Drawings* in: Freie Deutsche Kultur, Dezember 1941, H. 12, S. 10. Abbo wird zweimal mit seiner Bronzebüste und »Töpferarbeiten« erwähnt (Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main)

is an Egyptian. He worked in Berlin for some time, but his Semitic origin compelled his departure.«[44]

Die Ausstellungsbeteiligung und die positive Resonanz von Kritik und Publikum auf Abbos Werke zeigt aufschlussreich, dass der Bildhauer durchaus kleine Erfolge erzielen konnte. Er war in den 1940er Jahren in unterschiedlichen Institutionen präsent: In den Leger Galleries (13 Old Bond Street, s. Karte S. 136, Nr. 5) nahm er an folgenden Schauen teil: *Contemporary Continental Art*[45] (1941), *Nudes*[46] (1942 und 1943), *Modern Paintings and Sculpture*[47] (1945). Werke von Abbo waren auf der Gruppenausstellung *Artists of Fame and of Promise* von 1943, in den Leicester Galleries, London, und 1944 in der Eröffnungsausstellung der Ben Uri Art Gallery (14 Portman Street, s. Karte S. 136, Nr. 4) zu sehen. Dennoch konnten diese kleinen Erfolge den Künstler nicht finanziell absichern.[48] So schreibt die Bildhauerin Ethel Pye, die gemeinsam mit ihrer Schwester Sybil regelmäßig mittellose Künstler:innen finanziell unterstützte, in einem Brief: »The problem of the Abbo family is severe, as though he may get a few thing on show, no one is buying. I write to people – but who has the time + thought for a portrait?«[49]

In England schien, wie die Artists' International Association schrieb, die Bildhauerei eine wenig gewürdigte Kunst: »[…] there are now few galleries in London where sculpture can conveniently be shown, and the high cost of its transport makes it difficult for sculptors to pay a large exhibition fee. […] the public interest in sculpture in this country seems almost in danger of dying out.«[50] Einerseits negiert diese Einschätzung den Zuspruch, den ein Bildhauer wie Jacob Epstein bereits in den 1910er Jahren in England hatte. Zudem formierte sich im London der 1930er Jahre mit Barbara Hepworth, Naum Gabo und László Moholy-Nagy ein Verbund abstrakt arbeitender Bildhauer, die in der Veröffentlichung *Circle* (1937) einen gemeinsamen, manifesthaften Band publizierten. Im selben Jahr wurde die englische Über-

44 Jewish Chronicle, 28. November 1941, S. 21, Zeitungsartikel, Akademie der Künste, Berlin, Heinz-Worner-Archiv, 209.

45 https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-20052-2-11-6/j-leger-son-leger-galleries-private-view-card-for-exhibition-of-contemporary-continental/1 [Abruf: 26. 12. 2023].

46 https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-20052-2-15-2/j-leger-son-exhibition-catalogue-titled-exhibition-of-nudes-by-contemporary-artists/1; https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-20052-2-11-8/j-leger-son-exhibition-catalogue-titled-exhibition-of-paintings-drawings-sculptures-nudes [Abruf: 26. 12. 2023].

47 14. August–4. September 1945 mit Arbeiten von Paul Nash, Oskar Kokoschka, Fred Uhlman, Theo Balden. Abbo zeigte *Head of a Woman*, Faltblatt, Akademie der Künste, Berlin, Heinz-Worner-Archiv, 172.

48 Vgl. Abbo 1986, S. 182–183.

49 Ethel Pye: Brief an Thomas Sturge Moore, 19. Oktober [1940], University of London, Senat House Library. Zu Ethel Pye siehe https://sculpture.gla.ac.uk/view/person.php?id=msib2_1204137762 [Abruf: 26. 12. 2023].

50 Artists' International Association: Exhibition of Sculpture, Pottery and Sculptors' Drawings, n. d., Akademie der Künste, Berlin, Heinz-Worner-Archiv, 133.

setzung von Carola Giedion-Welckers Buch *Moderne Plastik* veröffentlicht, in dem sie Barbara Hepworth und Henry Moore mit kontinentalen Künstlern wie Jean Arp und Constantin Brancusi in Relation setzte.[51] Damit schuf sie ein europäisches Narrativ abstrakter Skulptur. Abbos Werk jedoch war der expressiven Figuration verpflichtet und stand einem Hermann Haller[52] oder Moissey Kogan viel näher als den radikalen Plastiken des Kreises um den *Circle*. Damit konnte Abbo auch nicht von der zunehmenden Beachtung moderner und abstrakter britischer Skulptur profitieren.

Jussuf Abbo verdingte sich mit dem notdürftigen Handel mit Antiken, als Landarbeiter und Bauarbeiter und gehörte zu einer Kolonne, die in Kriegszeiten und dem »Blitz« notdürftige Reparaturen nach Bombenschäden durchführte. Da er über einen ägyptischen Pass verfügte, war Abbo nicht als »enemy alien« interniert worden. In dieser Zeit mietete Abbo sich ein möbliertes Zimmer in der Byne Road im Stadtteil Sydenham (s. Karte S. 136, Nr. 6). Abbos letzte Wohnadresse in London lässt Rückschlüsse auf seine prekäre Lebenssituation zu. Sydenham war im Südosten Londons weitab von der Innenstadt und seinem Atelier gelegen. Der Stadtteil war zudem 1940/41 im »Blitz« schwer von deutschen Bomben getroffen worden,[53] muss also reichlich zerstörte Bausubstanz besessen haben, als Abbo dorthin zog. 1945 wurde Abbos Atelier gekündigt, und er zerschlug in der Folge die meisten dort entstandenen Arbeiten, da er weder finanzielle Kapazitäten für einen Umzug noch den notwendigen Platz für seine Werke hatte. Auch seine Werkzeuge verkaufte er.[54] Am 29. August 1953 starb Abbo.[55]

In den Jahrzehnten nach Abbos Tod wurde sein Werk in Deutschland von Zeit zu Zeit wieder beachtet, fiel dennoch erneut dem Vergessen anheim. In England war der Bildhauer über viele Jahre in keiner Ausstellung präsent. Die erste umfangreiche monografische Ausstellung in Deutschland hatte der Künstler im Jahr 1965, also zwölf Jahre nach seinem Tod, in der Berliner Galerie S Ben Wargin, die von einem schmalen Katalog begleitet wurde. Obgleich mit Leopold Reidemeister ein prominenter Kunsthistoriker und Gründungsdirektor des Brücke-Museums die Einführungsrede hielt, blieb

51 Giedion-Welcker 1937. Siehe dazu auch Hartog 2011, S. 154.

52 Gerade zu den Skulpturen von Haller gibt es m. E. viele Parallelen. Zu nennen ist z. B. Hallers *Kopf* (1907/08) aus Terrakotta (Abb. in: Kat. Nimwegen 1992, S. 101), der sich an etruskischen Skulpturen orientiert. Dieser Kopf lässt einen Vergleich mit einem steinernen Mädchenkopf Abbos aus den 1920er Jahren zu, bei dem ein Zopf im 90-Grad-Winkel vom Hinterkopf absteht. Haller wurde von Cassirer und Flechtheim vertreten, Galeristen, zu denen auch Abbo engen beruflichen Kontakt pflegte.

53 Siehe die Kartierung der Bombenangriffe auf London, http://bombsight.org/explore/greater-london/lewisham/sydenham/ [Abruf 26. 12. 2023].

54 Vgl. Abbo 1986, S. 184. Wenige Arbeiten und Zeichnungen überlebten diesen Akt der Zerstörung und befinden sich heute im Estate of Jussuf Abbo.

55 Die Amputation eines Fingers im Jahr 1947 machte die Hoffnung auf eine Weiterführung der künstlerischen Arbeit zunichte.

auch nach der Ausstellung die Resonanz zurückhaltend.[56] Mit Ben Wargin kam es in der Folge zu finanziellen Streitigkeiten, da die von der Stadt Berlin unterstützte Retrospektive Verluste eingefahren hatte.[57]

Die fehlende Resonanz auf Abbos Schaffen in Deutschland dürfte auch damit zusammenhängen, dass bei der Beschlagnahmeaktion »Entartete Kunst« zahlreiche Werke des Künstlers aus Museumssammlungen entfernt worden waren: So waren 1937 aus der Hamburger Kunsthalle, der Kunsthalle Mannheim, dem Schlesischen Museum für bildende Künste in Breslau, dem Museum für Kunst und Heimatgeschichte in Erfurt sowie der Kunsthütte Chemnitz Arbeiten des Künstlers beschlagnahmt und damit aus dem öffentlichen Bewusstsein getilgt worden.[58] Überdies hatte Abbo als früh verstorbener Künstler ohne unterstützendes Umfeld keine Chancen auf Rehabilitierung nach 1945. Frühere Sammler:innen und Galerist:innen gehörten ebenfalls zu den Verfolgten und Vertriebenen des NS-Regimes oder waren bereits vor 1933 verstorben.[59] Hanns Krenz, Mitarbeiter in der Galerie von Garvens, versuchte wohl nach dem Zweiten Weltkrieg vergeblich, Abbo in London ausfindig zu machen.[60] Einzig Wilhelm Grosshennig, der 1930 die Galerie Gerstenberger in Chemnitz übernommen hatte, wo Abbo in den 1920er Jahren zwei Einzelausstellungen hatte, konnte sich nach dessen Tod für das Werk des Bildhauers einsetzen. In den 1970er Jahren wurden Arbeiten Abbos in der Galerie Wilhelm Grosshennig in Düsseldorf gezeigt. Neben Grosshennig setzte sich auch die Galerie Wolfgang Ketterer für die Wiederentdeckung Abbos ein, und tatsächlich brachten die 1960er und 1970er Jahre neue Aufmerksamkeit. Hussein Abbo schreibt dazu: »He [Abbo] left behind a small quantity of sculptures, mainly portraits and about 1500 drawings, etchings and lithographs. These I have deposited with the Galerie Wolfgang Ketterer in Munich where I hope they will gradually regain some sort of status in the context of the history of modern European Art history.«[61]

56 Verkauft wurde aber unter anderem die Porträtbüste der Schauspielerin Brigitte Helm an die Porträtierte selbst. Vgl. Ben Wargin: Brief an Ruth Abbo, 29. April 1966, Estate of Jussuf Abbo. Heute befindet sich die Büste in der Deutschen Kinemathek, Berlin.

57 Siehe den Briefwechsel zwischen Ruth und Hussein Abbo und Ben Wargin aus den Jahren 1965–1967, Estate of Jussuf Abbo.

58 »Entartete Kunst«: Digitale Reproduktion eines maschinenschriftlichen Inventars des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, ca. 1941/42 (V&A NAL MSL/1996/7), London: Victoria and Albert Museum, January 2014, http://www.vam.ac.uk/entartetekunst [Abruf: 28.12.2023]. Abbildungen einiger Werke finden sich in der Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion »Entartete Kunst« nach Eingabe des Namens Jussuf Abbo, in: FU Berlin, Forschungsstelle »Entartete Kunst«, http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus [Abruf: 15. 12. 2023].

59 Paul Cassirer hatte bereits 1926 Suizid begangen, Garvens-Garvensburg war – wie erwähnt – nach Dänemark emigriert, Karl Nierendorf ins US-amerikanische Exil gegangen.

60 Vgl. Heinz Vahlbruch: Brief an Ruth Abbo, 5. Oktober 1956, Estate of Jussuf Abbo.

61 Hussein Abbo: Brief an Lea, 29. Dezember 1971, Estate of Jussuf Abbo.

Die Kommunikation mit der Galerie Wolfgang Ketterer zeigt aufschlussreich, dass die familiären Wünsche nach Würdigung des Œuvres Jussuf Abbos nicht immer konform mit den marktwirtschaftlichen Interessen der Kunsthändler gingen. So setzte Ketterer durch, dass die unsignierten Arbeiten auf der Vorderseite mit einem Nachlassstempel versehen wurden, und auch beim materiellen und immateriellen Wert vor allem der Skulpturen lagen die Einschätzungen bisweilen weit auseinander.[62] Für die Nachfahren eines aus der Kunstgeschichte ausgeschlossenen Künstlers stellten sich grundlegende Fragen, wie etwa der Einschluss durch Verkauf und Distribution oder die Bewahrung von Erinnerung und der Schutz vor Verstreuung eines ohnehin nur noch rudimentär existierenden Werkes. In den folgenden Jahren versuchten sich verschiedene deutsche Galeristen und Kunsthändler wie Michael Hasenclever (zunächst Galerie Wolfgang Ketterer, später Galerie Michael Hasenclever, beide München) und Ralph Jentsch (Kunstgalerie Esslingen) an Ausstellungen und Verkäufen.[63]

Die Ausstellung *Kunst im Exil in Großbritannien* in Berlin (1986) sorgte noch einmal für neue Aufmerksamkeit, denn hier wurde Abbo in den Kontext anderer England-Emigrant:innen gestellt und eine biografische Skizze von Ruth Abbo publiziert.[64] Erst in den 2000er Jahren wurde Abbo wieder zum Gegenstand kunsthistorischer Abhandlungen und Ausstellungen, und spätestens mit mehreren Publikationen und Ausstellungen, die vom Kunsthaus Dahlem in Berlin und dessen Leitung Dorothea Schöne initiiert waren, wurde Abbo in Deutschland erneut wahrgenommen.[65] Mit einer Gedenktafel an seiner ehemaligen Berliner Wohn- und Arbeitsstätte in der Königin-

62 Siehe den Briefwechsel zwischen der Galerie Wolfgang Ketterer und Hussein Abbo aus den Jahren 1966 bis 1972, Estate of Jussuf Abbo. Hussein Abbo entwarf den gewünschten Nachlassstempel und stempelte alle Grafiken im Jahr 1970.

63 Im Jahr 1976 erwarb Jentsch 230 Grafiken Abbos zum Preis von 15.000 D-Mark. Siehe Ralph Jentsch: Brief an Hussein Abbo, 26. April 1976, Estate of Jussuf Abbo. Im Jahr 1977 fand eine Ausstellung in der Kunstgalerie Esslingen statt.

64 Vgl. Abbo 1986.

65 Abbo findet Erwähnung u. a. in: Vinzent 2006; Kat. London 2009. Zu nennen wären außerdem Ausstellungen wie *Der vergessene Prinz von Theben – Jussuf Abbo (1888–1953)* im Schaafstall in Bad Münder (2004), organisiert u. a. von Ernst J. Kirchertz. Die Ausstellung *Neue/Alte Heimat. Emigration von Künstlerinnen und Künstlern nach 1945* im Kunsthaus Dahlem von 2017 zeigte erstmals nach längerer Zeit wieder einige Werke des Künstlers in Berlin. Vorausgegangen waren diese Publikationen: Dogramaci 2015a; Dogramaci 2015b. Siehe vor allem die erste umfangreiche Monografie zu Abbo: Kat. Berlin 2019 und die dazugehörige Einzelausstellung Jussuf Abbo im Kunsthaus Dahlem (8. November 2019–20. Januar 2020). 2018 richtete der Künstler und Sammler Said Baalbaki eine Ausstellung für Abbo in der Agial Art Gallery in Beirut aus, http://www.agial-art.com/Content/uploads/Exhibition/2468_Agial%20Said%20Baalbaki%20Leaflet%20low%20res.pdf [Abruf: 26. 12. 2023]. 2023 zeigte Baalbaki eigene Arbeiten gemeinsam mit Werken Jussuf Abbos in seiner Ausstellung *Said Baalbaki. Gestern wie heute* in der Galerie Nord | Kunstverein Tiergarten in Berlin (17. Februar 2023–8. April 2023), https://kunstverein-tiergarten.de/archiv/ausstellung/gestern-wie-heute/ [Abruf: 26. 12. 2023].

Augusta-Straße 51 wurde 2018 an Abbos Wirken in Deutschland erinnert.[66] Im selben Jahr schenkte die Familie Jussuf Abbos drei Berliner Museen ein Konvolut an Grafiken.[67] Ähnlich hatte bereits die emigrierte Kunsthistorikerin Rosa Schapire großzügig Werke ihrer Schmidt-Rottluff-Sammlung nicht nur internationalen Museen, sondern auch deutschen Ausstellungshäusern überlassen.

In Texten und biografischen Zeugnissen zu Abbo überwiegt bislang die Deutung seiner Arbeit nach 1933 als gescheitert und bestimmt die Wahrnehmung seines Exilwerks. Zwar muss dieser Einschätzung Geltung zugesprochen werden, etwa, wenn der Londoner Kunsthändler Gustav Delbanco schreibt: »Die Entwurzelung aus Deutschland warf Jussuf Abbo so sehr aus seiner Bahn, daß er als Künstler in seiner weiteren Entwicklung stark behindert wurde, und sein Zusammenbruch ist sicherlich zum grossen Teil aus dieser Schicksalswendung zu erklären.«[68] Dennoch würde es dem poetischen, expressiven und vielfältigen Werk nicht gerecht werden, in ihm nur ein Beispiel für ein Scheitern durch Exilierung zu sehen. Bei einer Rekapitulation seines Wirkens wird deutlich, dass Abbo schon einmal ein Neuanfang in einem fremden Sprach- und Kulturraum (Deutschland) gelang und er in Großbritannien zahlreiche, teils erfolgreiche Versuche startete, sich erneut Gehör und Beachtung zu verschaffen. So sind mehr Ausstellungsbeteiligungen in England nachzuweisen, als zunächst angenommen. Doch unvorhersehbare Katastrophen wie der Jahre zu spät eintreffende Lift mit den Skulpturen Abbos und der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges mit der Bombardierung Londons und der Einschränkung des Kunstbetriebs verhinderten, dass der Künstler in seinem Londoner Exil Tritt fassen konnte. Die ständigen Geldnöte, die Versorgung einer in dieser Krisenzeit auf drei Kinder anwachsenden Familie und die psychischen und physischen Strapazen führten letztlich zum Versiegen künstlerischer Kreativität. In Deutschland wiederum verhinderten die von Verfolgung und Krieg zersprengten sozialen Verbindungen, die Beschlagnahmung des Werkes in der Aktion »Entartete Kunst« und die Abwesenheit des Künstlers aus dem öffentlichen Diskurs seit 1935 seine Rezeption.[69] Dabei ist erstaunlich, dass Abbo etwa in dem Katalog *Deutsche*

66 https://www.gedenktafeln-in-berlin.de/gedenktafeln/detail/jussuf-abbo/3232 [Abruf: 26. 5. 2023]. Die Gedenktafel wurde initiiert von Dorothea Schöne.

67 Die Berlinische Galerie, das Jüdische Museum in Berlin und das Sprengel Museum Hannover erhielten Grafiken von Abbo, https://www.tagesspiegel.de/kultur/juedischer-bildhauer-wiederentdeckt-jussuf-abbo-unverdorben-in-der-hast/22953518.html [Abruf: 26. 12. 2023].

68 Zit. in: Heinrich Zucker und R. S. Zuriel, Anwälte: Brief an das Entschädigungsamt Berlin, 11. Mai 1959, Estate of Jussuf Abbo.

69 Dazu auch der damalige Generaldirektor der »ehemals Staatlichen Museen« in West-Berlin, Leopold Reidemeister, im Jahr 1959: »Hierdurch bestätige ich Ihnen, daß ich in Kenntnis der Person und des Schaffens Jussuf Abbos fest davon überzeugt bin, daß diesem Künstler in Deutschland ein großer Erfolg beschieden gewesen wäre, wenn ihn die

Bildhauer 1900-1945. Entartet (1992) keine Erwähnung findet.[70] Damit lässt sich konstatieren, dass ihn auch die Forschung zur Aktion »Entartete Kunst« lange Zeit übersehen hat und er damit zu den Vergessenen der Verdrängten gehört.

Doch lässt sich Jussuf Abbos Werk als wesentlicher Beitrag zu einer sich globalisierenden Kunstgeschichte verstehenden, denn Abbos Schaffen zeigt, dass eine Kunst in Deutschland bereits in den 1910er und 1920er Jahren durch Migration konstituiert wurde – die Kunstszene der Weimarer Republik war viel diverser als lange Zeit angenommen und wurde durch migrierte Kunstschaffende wesentlich mitgestaltet.[71]

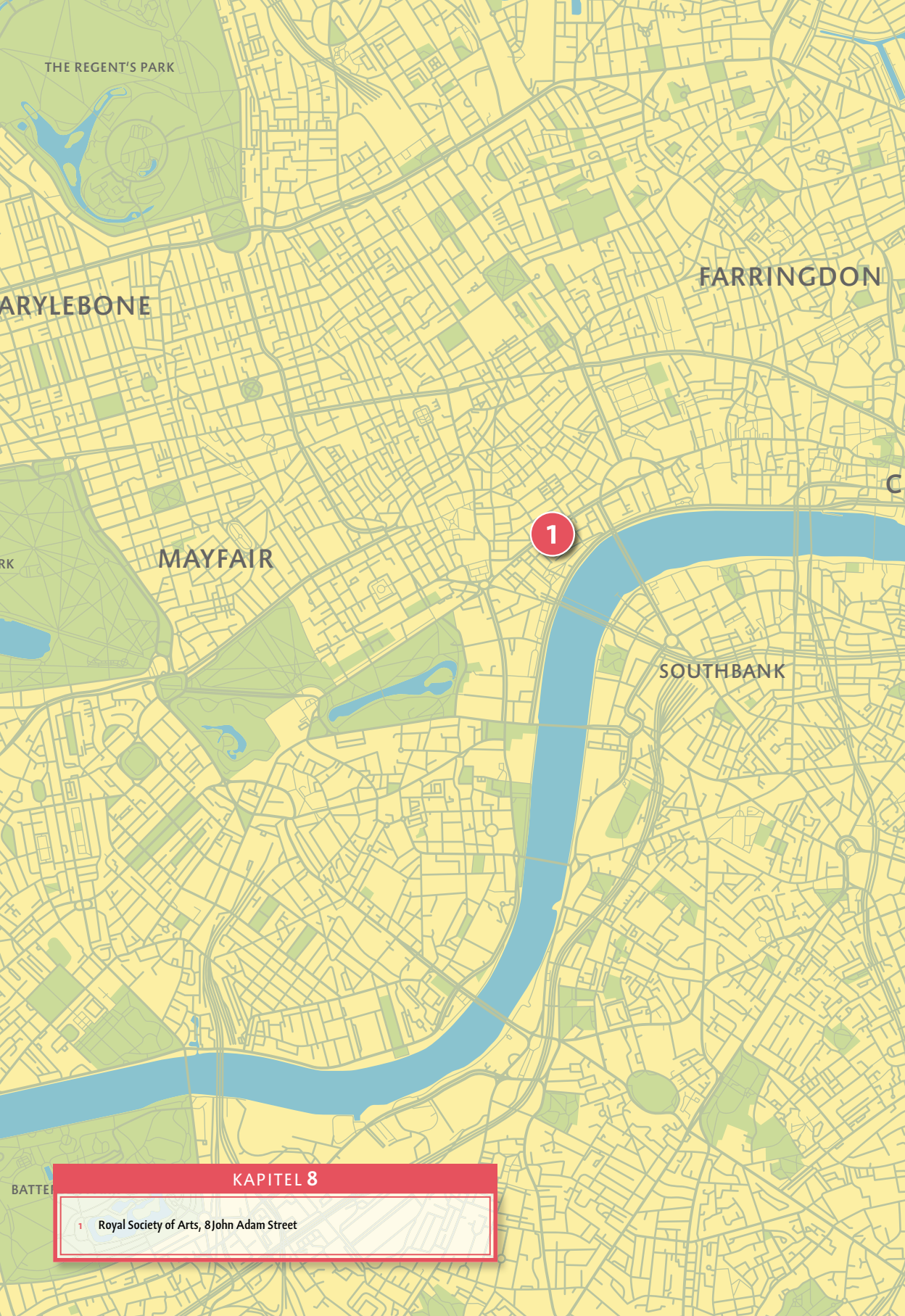
Für das Fach Kunstgeschichte kann gerade die Werkgenese des Künstlers mit ihren Brüchen zu einer Infragestellung etablierter Parameter führen. Angesichts eines Werkes, das eher die kleine Form suchte, von Porträtbüsten und zarten Aktstudien geprägt ist, das von provisorisch wirkenden, expressiven Grafiken und Zeichnungen flankiert wurde, bleibt zu hoffen, dass Abbo in einer Kunstgeschichte der großen Namen und Meisterwerke seinen Platz beansprucht. Abbos von Unterbrechungen und Zäsuren geprägtes Schaffen und Leben darf nicht in eine klassische Ordnung der Kunsthistoriografie eingepasst werden, das dem Exilwerk von Künstler:innen allzu oft Nachrangigkeit und »Verspätung« unterstellt.

Vielmehr kann es geradezu sinnbildlich verstanden werden für eine Kunstgeschichte, in der nicht der Status und die *stasis* ein Grundprinzip ist, sondern die Dialektik und der Widerspruch, Unordnung und Migration eine Kunstgeschichte in Bewegung konstituieren.

Verhältnisse nicht zur Auswanderung gezwungen hätten.« Leopold Reidemeister: Brief an Dr. Goldstein, 1. Juli 1959, Estate of Jussuf Abbo.

70 Kat. Nimwegen 1992.

71 Zum Berlin der 1920er Jahre als migrantisch geprägter Kunstszene siehe Dogramaci 2018b.



KAPITEL 8

1 Royal Society of Arts, 8 John Adam Street

8. Vom Bauhaus an die Themse: Textildesigns von Margaret Leischner

Anders als Jussuf Abbo konnte die Textildesignerin Margaret Leischner in ihrem Exil sichtbare künstlerische Akzente setzen, wobei sie von ihrer Ausbildung am Bauhaus profitierte und – vice versa – wesentlich zur Erinnerung an diese Kunstschule in Großbritannien beitrug.[1] Die Ausbildung am Bauhaus Dessau prägte Leischners künstlerische Haltung nachhaltig und half ihr wesentlich dabei, die schwierige Situation der Exilierung zu bewältigen. Leischner gehörte zu den begabten Schülerinnen der Webklasse und konnte in der Emigration in England ihren künstlerischen Weg weitergehen, erhielt Auszeichnungen und kann heute als wichtige Protagonistin des britischen Textildesigns bezeichnet werden. Obgleich sie nicht nur in der Hauptstadt wirkte, ist ihr Schaffen doch eng mit Londoner Institutionen verbunden. Von 1948 bis 1963 war Leischner Professorin und Leiterin der Webklasse am Royal College of Art in London. Sie wirkte als Sachverständige und wurde 1952 Mitglied der ehrenwerten Society of Industrial Artists. Seit 1955 war Leischner als Beraterin auch in Indien tätig, wo sie die Regierung beim Aufbau der nationalen Handweberei-Industrie speziell in Kaschmir beriet. Eine besondere Anerkennung erhielt Leischner im Jahr 1969, kurz vor ihrem Tod, mit dem Titel Royal Designer for Industry (RDI) und als Mitglied der Royal Society of Arts (8 John Adam Street, s. Karte S. 160, Nr. 1).

Trotz dieses erstaunlichen Lebens- und Schaffensweges muss darauf hingewiesen werden, dass Leischner lange Zeit zu den in Deutschland weitgehend vergessenen Bauhäusler:innen gehört. Dies mag daran liegen, dass sie nicht remigrierte. Zudem rückte die Geschichte des Bauhauses erst ab den 1960er und 1970er Jahren, also erst nach Leischners Tod, publizistisch und in Ausstellungen in Ost- und Westdeutschland wieder ins Blickfeld.[2] Im Mittelpunkt standen dabei die prägnanten männlichen Protagonisten und Bauhaus-Meister. Gunta Stölzl als einzige weibliche Bauhaus-Meisterin und die von ihr geleitete Webwerkstatt wurden erst spät von der Forschung gewürdigt.[3] Erst nach und nach kamen auch die Schüler:innen des Bauhauses, wie eben Margaret Leischner, wieder ins Bewusstsein. Auf der Basis erhaltener

1 Margaret Leischner, 1907 in der Nähe von Dresden unter dem Namen Frida Margarete Leischner geboren, anglizierte diesen nach ihrer Exilierung zu »Margaret« und behielt ihn fortan, auch in privaten Briefen an deutsche Freunde, bis zu ihrem frühen Tod im Jahr 1970 bei. Deshalb wird auch im Folgenden von »Margaret« Leischner gesprochen werden.

2 Vgl. Wingler 1962; Kat. Stuttgart 1968; Wissenschaftliche Zeitschrift 1976.

3 Vgl. u. a. Wortmann Weltge 1993. Siehe auch Kat. Dessau 1997; Kat. Berlin 1998a; Baumhoff 1999.



Abb. 64: Bauhaus-Ausweis von Margaret Leischner, 1927/28, Bauhaus-Archiv Berlin, Nachlass Margaret Leischner, Mappe 10, Inv. Nr. 8675

Archivalien und Werke in der Royal Society of Arts in London und dem Bauhaus-Archiv Berlin sowie von Gesprächen mit ehemaligen Student:innen und Kolleg:innen kann Leischners künstlerische Laufbahn am Bauhaus und im britischen Exil rekonstruiert werden.

Margaret Leischner begann ihren künstlerischen Weg im Wintersemester 1927/28 in der Weberei am Bauhaus Dessau (Abb. 64). Die Grundlehre, den wichtigen Vorkurs am Bauhaus, absolvierte sie bei Josef Albers, der seine Schüler:innen frei mit Materialien und ihrer Bearbeitung umgehen ließ. Die Einführung in die künstlerische Gestaltung belegte Leischner bei Wassily Kandinsky und trat dann rasch der Weberei bei, wo sie in Material und Bindungslehre ebenso wie in Handwebetechniken ausgebildet wurde. Besoders dem von Albers geleiteten Vorkurs maß Leischner große Bedeutung für die künstlerische Ausbildung bei. So schreibt sie um 1953: »The aim of this preliminary course was, in the words of Joseph [sic!] Albers: to increase the independence of traditional use of materials, to construct inventively without practical application, to learn through observation by uninfluenced and unprejudiced experiments to inherent characteristics of diverse materials. Don't take anything for granted until you yourself have thought about it and tried it out.«[4] Der Vorkurs legte das allgemeine künstlerische Fundament, bevor die Schüler:innen ihre Ausbildung für drei Jahre an den Werkstätten, beispielsweise für Weberei, Metall- oder Keramikkunst, fortsetzten. Für Leischners Ausbildung war die von Albers praktizierte freie Annäherung an Materialien und Formen sehr wichtig, da ihre künstlerische Arbeit zeitlebens auf innovativen Materialexperimenten beruhte. Nach ihrer Gesellenprüfung 1930 war Leischner als Assistentin der Bauhaus-Meisterin Gunta Stölzl tätig. Im Abschlusszeugnis wird Leischners Geschicklichkeit in der Bewältigung technischer Herausforderungen, ihr künstlerisches Empfinden für Struktur und Farbe gelobt; als Assistentin leitete sie die Färberei.[5]

Stölzl verantwortete einen Paradigmenwechsel in der Webwerkstatt; das kunsthandwerkliche Einzelobjekt trat zugunsten einer Hinwendung zur in-

4 Margaret Leischner: A new College of Industrial Design is being built, maschinenschriftliches Manuskript, verm. 1953, S. 1, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.

5 Vgl. das auf »Margarete« Leischner ausgestellte Zeugnis im Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner, Inv. Nr. 10519/3-5.

dustriellen Produktion in den Hintergrund. Das zeigt sich beispielsweise auch an einem Vorhangstoff (Abb. 65), den Margaret Leischner als Schülerin der Weberei herstellte. Der aus Wolle, Baumwolle und Chenille gefertigte Stoff hat ein grafisches Muster aus sich durchkreuzenden schwarzen und weißen Linien. Dabei verweist das abstrakte Muster auf die ästhetischen Parameter des Bauhauses, wobei Leischner zugleich auf die Herausforderungen der technisch optimierten Innenraumgestaltung reagierte, indem sie einen schalldämmenden Wendestoff herstellte.[6] Materialkenntnis, Stoffberechnung und Bindungslehre waren die technischen Grundlagen und Sachkenntnisse, die jede Schülerin und jeder Schüler erlernen mussten. Stölzl ließ zudem mit ungewöhnlichen Stoffen wie Cellophan experimentieren: Der künstlerische Entwurf sollte in Auseinandersetzung mit der Materialeigenschaft entstehen. Diese Grundforderung artikuliert sich in einem Leinenstoff von Margaret Leischner (Abb. 66), der im Juli 1931 in Großaufnahme auf dem Titelblatt der Zeitschrift *bauhaus* abgebildet wurde. Über die Materialgerechtigkeit dieser Arbeit heißt es: »Das Garn ist abwechselnd dick und dünn, eine Folge der Spinntechnik, aber auch weich und haptisch, Eigenschaften, die durch das Schimmernde und die strenge Regelmäßigkeit des miteingewobenen Fadens, einer Uniformlitze, noch gesteigert werden. Der Kettfaden, in einer einzigen Dreherbindung zusammengeführt – eine Verzwirnung des Fadens, um die Verschiebung des Gewebes zu verhindern –, erhöht die Festigkeit des Gebildes.«[7] In Dessau lernte sie, auf die Bedürfnisse der Industrie zu reagieren, gestalterische Probleme forschend zu bewältigen.



Abb. 65: Margaret Leischner, *Schalldämmender Wendevorhangstoff*, 1927, 307 × 163 cm, Wolle, Baumwolle, Chenillegarn, Stiftung Bauhaus Dessau, Inv. Nr.: I 1283 T

Nach Stölzls Weggang vom Bauhaus 1931 verließ auch Leischner die Kunstschule und war freiberuflich für die Deutschen Werkstätten als Designerin für Heimtextilien – Möbelstoffe, Gardinen und Tischdecken – tätig. Die Deutschen Werkstätten in Hellerau stellten Möbel, Stoffe und Accessoires maschinell her. Leischner schrieb 1969 über ihre Tätigkeit: »At that time it was the most modern directed firm. […] it was most fortunate for me to start work in Industry on such high level of Taste and

6 Vgl. Wortmann Weltge 1993, S. 77.

7 Zit. n. ebd., S. 102.

Quality.«[8] Daraus lässt sich ableiten, dass Leischner in diesem Unternehmen, dem sie bis zu ihrer Emigration angehörte, viel über die Vereinbarkeit von guter Gestaltung und rationaler, industrieller Produktion unter Berücksichtigung der Verkäuflichkeit von Produkten lernte. Zudem leitete Leischner, die Mitglied des Deutschen Werkbunds war, von 1932 bis 1936 die Webabteilung der Textil- und Modeschule der Stadt Berlin. Beide Tätigkeiten in Praxis und Lehre mögen ihr wichtige Perspektiven für ihren Neubeginn im englischen Exil eröffnet haben.

Zwar war Margaret Leischner nicht von den nationalsozialistischen rassistischen Gesetzen betroffen, sodass sie ihre Arbeit weiterführen konnte. Doch wurden zahlreiche ihrer Kolleg:innen und Freund:innen nach 1933 verfolgt, was Leischner vermutlich nicht unberührt ließ. Zudem hatte sie ihre künstlerische Sozialisation am Bauhaus erfahren, das den Nationalsozialisten als »kulturbolschewistische« avantgardistische Kunstschule galt: »the ›Bauhaus‹ closed by Hitler in 1933, with the contention that Art Bolshevism was taught«,[9] heißt es in einem Artikel von Margaret Leischner aus den 1950er Jahren. Leischner war also bereits wegen ihrer künstlerischen Herkunft zumindest vorbelastet. Man kann vermuten, dass Leischner aus politischen und/oder beruflichen Gründen das Land verließ, zumal sie rückblickend über ihren Weggang von der Berliner Textil- und Modeschule schreibt: »In 1936 I was dismissed because of my undisguised dislike of the Nazis.«[10] Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass Leischner ihre entwerferische Tätigkeit nach 1933 nur aufrecht erhalten konnte, weil sie Mitglied in der Reichskammer der Künste war.[11] Wie bei anderen Emigrant:innen, die nicht eindeutig als »rassisch« oder politisch Verfolgte identifiziert werden können, bleiben Fragen hinsichtlich des Lebens im nationalsozialistischen Deutschland ungeklärt, bewegt sich vieles in den Grauzonen zwischen Anpassung und (innerem) Widerstand.[12]

8 Margaret Leischner: Brief summary of my professional career up to date, 12. Februar 1969, n. p., Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner, Mappe 10.

9 Margaret Leischner: A new College of Industrial Design is being built, maschinenschriftliches Manuskript, verm. 1953, S. 1, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.

10 Margaret Leischner: Brief summary of my professional career up to date, 12. Februar 1969, n. p., Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner, Mappe 10. In seiner Grabrede verwies Tomlinson auf ein angebliches Ultimatum der Nationalsozialisten, »either to teach in such a way that was complete anathema to anyone with her liberal ideals, or else to have no job«. Donald Tomlinson: Rede bei der Einäscherung von Margaret Leischner, 1970, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner. Siehe auch Tomlinson 1970.

11 Vgl. Personenakte Margaret Leischner, Reichskulturkammer im Landesarchiv Berlin, A Rep. 243-04, Nr. 5168.

12 Diese Bipolarität des Daseins im NS scheint auch in einem Brief des Bauhäuslers Waldemar Alder auf: »Grete Leischner war 1933 längere Zeit mit einem SS-Mann befreundet,

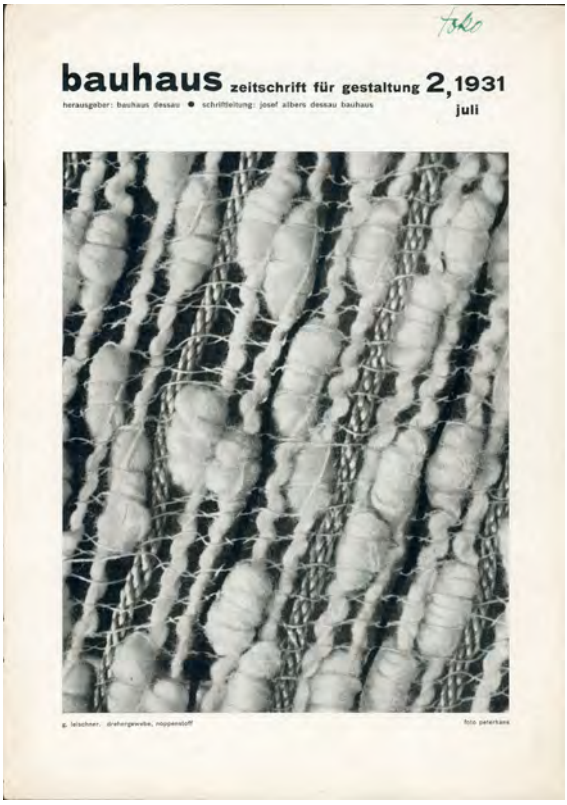


Abb. 66: Margaret Leischner, *Dreher-gewebe, Noppenstoff*, Titelblatt in: Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung, 1931, H. 2, Bauhaus-Archiv Berlin

Gleich nach ihrer Ankunft arbeitete Leischner zunächst für die Team Valley Weaving Industries in Gateshead, eine neue Firma, deren Aufbau sie begleitete.[13] Zudem fand sie später Arbeitsmöglichkeiten in und um Manchester, einem kreativen Zentrum der britischen Textilindustrie. Dort wurde 1942, inmitten des Zweiten Weltkrieges, von Sir Raymond Streat, dem Vorsitzenden der Vereinigten Baumwollindustrie, das Colour, Design and Style Centre gegründet. Dieses innovative Designzentrum vergab Stipendien, praktizierte internationale Marktforschung; Ausstellungen und Modenschauen sollten die nationale Textilindustrie stärken. Viele Emigrant:innen nahmen

ist aber dann aus beruflichen Gründen nach England gegangen und wie ich hörte, soll sie vor einem Jahr als engl. Majorin hier aufgekreuzt sein. Ich habe keinerlei Verbindung zu ihr und auch keinerlei Interesse, eine Verbindung herzustellen.« Waldemar Alder: Brief an Hannes Meyer, 16. Juni 1947, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Nachlass Hannes Meyer, Inv. Nr. 164-103-001. Ich danke Astrid Volpert herzlich für diesen Hinweis.

13 Vgl. Kat. Berlin 1986, S. 140. Obgleich die Vermutung naheliegt, dass Leischner bereits vor der Emigration ein berufliches Angebot aus England erhalten hatte und deshalb dorthin emigrierte, liegt bislang kein Nachweis darüber vor.

die beruflichen Möglichkeiten in Manchester wahr, darunter Felix Löwenstein, der ehemalige Direktor der Firma Pausa in Stuttgart, der nun ebenso wie die Bauhaus-Weberin Otti Berger für Helios in Bolton arbeitete.[14]

Im Krieg wurde Leischner als »enemy alien« interniert.[15] Es ist aufschlussreich, dass Leischner diese Zeit mit keinem Wort erwähnte, sodass auch in Texten über Leischner lange keine Informationen über Hintergrund und Internierungsort zu erfahren waren. Erst im Kontext dieses Beitrags konnten mit Unterstützung der britischen Exilforscherin Marian Malet erste Erkenntnisse zusammengetragen werden: Leischner war wohl zunächst im Oktober 1939 in Durham für »exempt internment« erklärt worden, kam jedoch im April 1940 in ein Internierungslager auf der Isle of Man (Rushen Camp, Port Erin). Am 5. August 1942 wurde sie freigelassen und ging nach Salmesbury bei Blackburn/Lancashire. Ob sie auch auf dem nordenglischen Festland interniert war, lässt sich noch nicht rekonstruieren.[16]

Sehr wichtig waren für Leischner nach ihrer Entlassung aus der Internierung die Kontakte zu einflussreichen britischen Industriellen und Kulturschaffenden, darunter Herbert Read, der viele Kontakte zu deutschen Künstler:innen pflegte, sie mit englischen Designer:innen bekannt machte und ihr Wirken in England mit Interesse verfolgte.[17] Für die Baumwollspinnerei R. Greg & Co. in Stockport, aber auch für andere Kunden wie Chemstrand Ltd.[18] oder Fothergill & Harvey entwickelte Leischner als Beraterin und Designerin neue Garne und Stoffe.

Es lässt sich behaupten, dass die Unvoreingenommenheit, mit der Margaret Leischner industriellen Produktionsprozessen und deren Anspruch auf Rentabilität begegnete, ihren Weg als Künstlerin auf der britischen Insel erleichtert haben dürfte.[19] Die Bandbreite ihres Schaffens, aber auch die entwerferischen Aufgaben zeigen Leischners Aufgeschlossenheit für neue Produkte und Technologien. Sie beschäftigte sich im Auftrag der British Overseas Airways Corporation (BOAC) mit Geweben für die Innenausstattung von Flugzeugen (Abb. 67). Auch für Fothergill & Harvey Ltd. war Leischner Beraterin und begleitete 1954/55 die Entwicklung von Tygan, einem Garn aus

14 Vgl. Wortmann Weltge 1993, S. 127.

15 Donald Tomlinson, Rede bei der Einäscherung von Margaret Leischner, 1970, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.

16 Ich danke Marian Malet, Yvonne Cresswell und Alan Franklin für diese wertvollen Informationen. Vgl. Internierungsunterlagen, Courtesy of Manx National Heritage MNH MS 09310 records of the IOM Constabulary.

17 So schreibt Read an Leischner: »I am very pleased indeed to hear that the work you have taken up with R. Gray & Co., is so interesting and I look forward to seeing some of the results of your experiments when you come to London after Christmas.« Herbert Read: Brief an Margaret Leischner, 5. Dezember 1944, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.

18 Vertrag mit Chemstrand Ltd. von 31. März 1967, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.

19 Vgl. Kat. Berlin 1987, S. 158.

Kunststoff, das zur Herstellung von Sonnensegeln, Liegen und Liegestühlen eingesetzt wurde und aus dem Leischner auch Kunststoffbezüge für Autositze fertigen ließ. Der Möbelfirma Guy Rogers riet Leischner, den für Kleidung benutzten Harris Tweed (Abb. 68), einen in Schottland produzierten Stoff aus reiner Schurwolle, für ihre Polstermöbel einzusetzen – ein Vorschlag, der zunächst auf große Skepsis stieß, letztlich aber von Guy Rogers Furniture umgesetzt und zum Erfolg wurde. Diese Einführung eines ungewöhnlichen Materials, die Umwidmung eines für andere textile Bereiche genutzten Stoffes, hatte weitreichende Wirkung auf die Herstellung gepolsterter Möbel in England.[20] In ganz ähnlicher Weise konnte sie auch die Produktion der Garnspinnerei R. Greg & Co. Ltd. in Stockport prägen, die sie aufgrund ihrer eigenen praktischen Erfahrung in der Stoffweberei bei der Herstellung von Garnen und der Entwicklung von Garnkombinationen mit gemischten Fasern beraten konnte. Leischners Ruf hatte sich auf der britischen Insel so weit gefestigt, dass man auch in Broschüren (Abb. 69) mit ihr warb. So heißt es bei R. Greg: »It is, therefore, no exaggeration to say that design in textiles begins at the yarn, not at the fabric, and not in »the finish«. In order to prove the truth of the statement we have engaged the exclusive services of Margaret Leischner, one of the country's leading fabric designers. We believe that this is the first time that a firm of spinners and doublers has employed a fabric designer to demonstrate how yarns can be used in the production of quality fabrics. Our own specialists in collaboration with Margaret Leischner design their yarns for the particular fabric she may have in mind.«[21]

Seit 1959 war Margaret Leischner für das 1933 gegründete irische Unternehmen Irish Ropes Ltd. tätig, das in Newbridge im County Kildare ansässig war. Irish Ropes stellte unter anderem Sisalteppiche her und hatte in den Jahren vor Leischners Eintritt in die Firma bereits mit Techniken der Sisalweberei experimentiert und die Marke Tintawn Carpets ins Leben gerufen. Leischner knüpfte über den Künstler Louis le Brocquy, mit dem sie gemeinsam am Royal College of Art lehrte, Kontakt zu Irish Ropes.[22] Die Herausforderungen der Tätigkeit für Irish Ropes lag darin, das sperrige Naturmaterial Sisal, das sich aufgrund seiner Widerstandsfähigkeit besonders gut als strapazierfähiger Bodenbelag eignete, aber nach bestimmten Maßgaben verarbeitet werden musste, kreativ zu gestalten (Abb. 70). Dazu Joe McCabe, der in den frühen 1960er Jahren Managing Director von Irish Rope war und eng mit Leischner zusammenarbeitete: »Sisal is a difficult fiber to manage into a marketable material. Sisal is grown in East Africa and Yucatan Peninsula

20 Dazu E. J. McCarthy: Brief an Heinz [?], 26. Juli 1971, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.

21 Broschüre R. Greg & Co. Ltd., Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.

22 Vgl. Conlan 2009, S. 106.



Abb. 67: Margaret Leischner, Stoffe für Sitze der British Overseas Airways Corporation (BOAC), Inserat 1955, Bauhaus-Archiv Berlin, Nachlass Margaret Leischner, Mappe 12, Inv. Nr. 75693



Abb. 68: Broschüre *Choose comfort with Guy Rogers for 1963*, darin Leischners Stoff für die Polstermöbel-Serie New Yorker, Bauhaus-Archiv Berlin, Nachlass Margaret Leischner, Mappe 6, Inv. Nr. 10523



Abb. 69: Firmenprospekt *Design in Yarn*, R. Greg & Co. Ltd. South Reddish, Stockport, Bauhaus-Archiv Berlin, Nachlass Margaret Leischner, Mappe 6, Inv. Nr. 10522



Abb. 70: Margaret Leischner, Sisalprobe Tintawn Carpets, 1960er Jahre, Privatbesitz Eileen Ellis (Foto: Burcu Dogramaci, 2011)

and after decortication using a lot of water, the fiber is dried in the hot sun. The fiber colour is therefore variable from white to yellow. The designer needs to be very knowledgeable on the chemistry of dyeing fiber in order to re-produce the same final colours from different coloured raw sisal. This Margaret learned to do with our Chemists. Having developed the new vibrant colours she then developed new designs and textures which were highly successful in the markets. I think her ability to do all this so successfully came from her widespread intense training in the Bauhaus, about which she often spoke with me.«[23] Zu ihrer Arbeit gehörten, wie McCabe erwähnte, auch die Farbkonzepte – »colour plays a major part in deciding what is bought«.[24] Leischner konnte durch ihr bereits vorhandenes wie neu angeeignetes Wissen dafür Sorge tragen, dass eine in Farbe und Muster neue Kollektion auf den Markt kam. Ein Firmenprospekt (Abb. 71) trägt eine Porträtfotografie Margaret Leischners und beschreibt sie als »Tutor in Textile Design at the Royal College of Art, London, who has achieved international repute as a designer, is at her brilliant best in the colourways illustrated below«. Irish Rope, die ihre Produkte in großzügigen Werbebroschüren anpriesen (Abb. 72), warben für die Sisalteppiche in verschiedenen Farben.

Leischners praktische Arbeiten in Großbritannien kennzeichnete eine experimentelle, für Innovation und technischen Fortschritt aufgeschlossene Haltung. In Zusammenarbeit mit Laboratorien ließ sie neue Materialien herstellen (Fasern und Garne) und neue Verarbeitungstechniken erproben, sie setzte sich zudem intensiv mit der marktgerechten Produktion von Formen und Farben auseinander. Beispielhaft ist die Verwendung von Rayon für R. Greg & Co. Ltd., ein Zwitter zwischen synthetischem und natürlichem Material und seit 1946 von der British Rayon Research Association beforscht.

23 Joe McCabe: E-Mail an Burcu Dogramaci, 14. Oktober 2011.
24 Vgl. Leischner 1966.

1948 wurde Rayon von Margaret Leischner für R. Greg & Co. Ltd. als Vorhangstoff lanciert.[25] Leischner versuchte in ihrer Arbeit, das Potenzial von Material zu erforschen und auszuschöpfen. In ihrer Rezeption in englischen Publikationen zur Designgeschichte, speziell auch zur Geschichte der Weberei in England, wurde Leischners Wirken in Praxis und Lehre in den Zusammenhang ihrer Erziehung am Bauhaus gestellt: »Her fabrics were always true to Bauhaus tenets, using fibre, yarn and textile constructions in a truthful and absolutely contemporary way; she showed a total sensitivity to, and an understanding and mastery of the textile potential.«[26]

Von 1948 bis 1963 lehrte Margaret Leischner als Senior Lecturer am Royal College of Art in London, wo sie das Department of Weaving leitete. Das 1837 gegründete Royal College of Art erlebte 1948 unter Sir Robin Darwin eine Neuorientierung hin zu einer professionalisierten Ausbildung in Gestaltung und Design, innerhalb derer neue Abteilungen geschaffen wurden, wie Graphic Design, Industrial Design und Mode. In diesem Kontext wurde auch Leischner zum Aufbau des Departments Textile an das Royal College berufen. Sie ließ Gerätschaften anschaffen, schrieb das Curriculum und knüpfte viele Kontakte zur Industrie, da sie die Studierenden schon früh an die Zusammenarbeit mit ihren potenziellen Auftraggeber:innen heranführen wollte. Vermutlich lässt sich in den pädagogischen Ansätzen, die Leischner in England vertrat, am deutlichsten ihre Prägung durch die Ausbildung am Bauhaus herausarbeiten. Zunächst einmal sei das grundsätzliche Bekenntnis zur Professionalisierung des Webereistudiums genannt. In einem Vortrag kritisierte Leischner »the attitude of Art Schools to the teaching of woven design. Woven design is still, very largely regarded as ›craft‹ for its own sake. It is still regarded, like embroidery, as something which provides an opportunity for personal expression – as a woman's craft. In fact, the design of woven fabrics requires a very high degree of professionalism.«[27] Weben war aus Sicht Leischners eben keine Handarbeit als Freizeitbeschäftigung von Frauen, sondern eine künstlerisch ausgerichtete, professionelle Tätigkeit in unmittelbarer Zusammenarbeit mit der Industrie. Damit artikulierte Leischner recht deutlich jene Haltung, die vor allem das Dessauer Bauhaus geprägt hatte.

Was aber vermittelte Leischner ihren Student:innen? Das Studium unter Margaret Leischner war auf drei Jahre ausgerichtet, wobei das erste Jahr der Vermittlung von Grundlagen in Farbe und Webtechnik diente – die Studierenden lernten verschiedene wichtige Webtechniken, in späteren Semestern auch anspruchsvolle wie das Jacquard-Weben und das Färben, erstellten

25 Vgl. Aufnahme eines Vorhangstoffes aus Rayon, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.

26 Vgl. Waller 1979, S. 12.

27 Margaret Leischner: Vortrag über das Thema »Beruflicher Spezialist« bei der S. I. A., n. d., maschinenschriftliches Manuskript, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner, Inv. Nr. 10515/12, S. 2.



Abb. 71: Broschüre für Tintawn Carpets mit Entwürfen von Margaret Leischner, Bauhaus-Archiv Berlin, Nachlass Margaret Leischner, Mappe 6, Inv. Nr. 7568

eigene Sammlungsbücher.[28] Im dritten Jahr wurden dann von den Studierenden in Vorbereitung auf das Diplom eigene Stoffe gewebt.[29] Alle Studierenden mussten zunächst auf einem Handwebstuhl lernen und konnten erst danach auf einen industriellen Webstuhl wechseln. Es wurde regelmäßig nach der Natur gezeichnet. In den ersten großen Ferien mussten alle Studierenden ein sechswöchiges Praktikum in einer Spinnerei ableisten. Leischner führte Patenschaften älterer Studierender für jüngere ein; Jenny Hoon, die in den 1950er Jahren bei ihr studierte, vermutet in diesem Konzept der studentischen Für-

28 Vgl. Jenny Hoon: E-Mail an Burcu Dogramaci, 19. Februar 2011. Hoon studierte 1955 bis 1958 bei Leischner.

29 Vgl. Liverpool Daily Post, 15. Oktober 1953.



Abb. 72: Werbebroschüre für Tintawn Carpets, n. d., Privatbesitz Eileen Ellis (Foto: Burcu Dogramaci, 2011)

sorge ein Relikt aus der Bauhaus-Zeit: »I wonder if this emphasis on pasteral [sic!] care was something inherited from her days at the Bauhaus.«[30]

Leischner schuf mit der Ausbildung der jungen Designer:innen künstlerische wie handwerkliche Grundlagen, zudem führte sie diese auch an die Bedürfnisse der Industrie heran: »Her great contribution to the College was that she changed the whole attitude of the department towards a realistic understanding of industrial requirements – so successfully that her students were always in great demand by the textile industry.«[31] Diese Orientierung an den Bedürfnissen der Industrie ist auch daran erkennbar, dass die von Leischner für das Royal College angeschafften Webstühle technisch an jenen Maschinen orientiert waren, die in den Manufakturen verwendet wurden.[32] Die Studierenden sollten von Beginn an zielorientiert arbeiten, dabei aber auch künstlerisch experimentieren.

Leischners Lehre baute auf der Einbeziehung ihrer Studenten in eigene Aufträge auf; Eileen Ellis, eine ihrer Studentinnen, erinnert sich: »As students we were sometimes brought in to work with her on a freelance basis. I remember doing some work for Monsanto as well as the Cotton Board.«[33]

30 Jenny Hoon: E-Mail an Burcu Dogramaci, 19. Februar 2011.
31 Donald Tomlinson: Rede bei der Einäscherung von Margaret Leischner, 1970, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.
32 Vgl. Liverpool Daily Post, 15. Oktober 1953.
33 Vgl. Eileen Ellis: E-Mail an Burcu Dogramaci, 24. Januar 2011.

Leischners Absolvent:innen waren in der Textilindustrie begehrt, vermutlich gerade deshalb, weil sie von Beginn an auf diese Zusammenarbeit vorbereitet wurden. Die Schüler:innen-Lehrerin-Bindung formulierte sich in Kontinuitäten: So übernahm Eileen Ellis, die von 1954 bis 1957 bei Leischner am Royal College of Art studiert hatte, bereits während Leischners Krebserkrankung 1967/68 die Tätigkeit als Designerin bei Tintawn Carpets (Irish Rope).[34]

Bereits kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs hatte Margaret Leischner Kontakt mit ehemaligen Bauhäuslern aufgenommen. Neben Georg Muche, den sie im September 1946 in Krefeld traf und der im Juni des folgenden Jahres eine von ihr kuratierte Ausstellung im Cotton Board Colour, Design and Style Centre besichtigte,[35] begann Leischner einen Briefwechsel mit Walter Gropius, der inzwischen am MIT in Cambridge (Mass.) lehrte und mit zahlreichen Bauhäuslern rege korrespondierte. Leischner und Gropius schrieben sich in englischer Sprache, Zeichen der jeweiligen sprachlichen Assimilation an ihre Exilländer. Leischner war Bindeglied zwischen Gropius und dem in Berlin lebenden ehemaligen Bauhausmeister Joost Schmidt, dem Gropius über Leischner Mal- und Lebensmittel, Bücher, Medikamente und Zigaretten zukommen ließ.[36] Joost Schmidt äußerte sich bewundernd über Leischners künstlerischen Werdegang im Exil. So schreibt er 1946 aus Berlin: »[…] aber wenn ich sage ›Liebe Leischner‹ so will ich damit meine hochachtung zum ausdruck bringen, wie du dich als bauhäuslerin mit deinen webereien durchgesetzt hast. deine arbeiten, die du schicktest waren sehr erfreulich. mag für dich nicht einfach gewesen sein, dich dorten [sic!] durchzusetzen – aber das gehört ja nun zum sogenannten leben – die hauptsache ist, dass du eine arbeit hast, die dir befriedigung gewährt.«[37] Diese Verbindungslinien zeigen, dass die Netzwerke zwischen ehemaligen Bauhäusler:innen stabil waren und auch die Kriegs- wie Nachkriegszeit überdauerten. So werden in den Briefen auch andere Bauhaus-Lehrende und -Studierende wie László Moholy-Nagy, Xanti Schawinsky, Lucia Moholy und Heinz Loew erwähnt, wobei Leischner zu den beiden Letzteren, die ebenfalls in England exiliert waren, engeren Kontakt pflegte.

Die Zeit am Bauhaus hatte weitreichende Nachwirkung und bildete eine ideelle, virtuelle Heimat, die auch im Exil überdauerte, ja sogar noch verstärkt wurde. So schreibt Leischner 1946 in einem Brief an Walter Gropius:

34 Ebd.

35 Siehe die Tagebucheinträge Georg Muches vom 9. Juni 1947 (Hinweis auf die Ausstellung) und vom September 1946, als vermutlich Leischner Muche besuchte: »Der erste Besuch aus London. Gespräch über Bauhausweberei und meine Meisterklasse hier in Krefeld. […] Ob ich nach England kommen würde? Erfahrungen austauschen.« Muche 1961, S. 77–81.

36 Walter Gropius: Brief an Margaret Leischner, 2. Mai 1946, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.

37 Joost Schmidt: Brief an Margaret Leischner, 5. Juli 1946, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.

»One day your book greeted me from a shop window. It was like meeting home abroad. The time at the Bauhaus not only trained us for our profession but gave us something much more valuable, thanks to you.«[38] Nicht selten griff Leischner in ihren schriftlichen Beiträgen auf Erfahrungen am Bauhaus zurück, pries die Kunstschule als außerordentlich und wegweisend, um sodann Designempfehlungen für die Gegenwart und Zukunft zu formulieren. Somit können auch ihre Aufsätze, Vorträge und Rezensionen als indirekte Kontaktaufnahme zu ehemaligen Bauhäusler:innen und dem Bauhaus als Institution interpretiert werden. In Fachkreisen war ihre Herkunft vom Bauhaus bekannt, sodass Leischner in den 1960er Jahren gebeten wurde, Rezensionen zu Neuerscheinungen über das Bauhaus wie Hans M. Winglers Bücher *Das Bauhaus 1919-1933* oder *Graphic Works from the Bauhaus* und Reeditionen von Bauhaus-Büchern zu schreiben.[39]

Besonders wichtig war für sie die Bauhaus-Ausstellung an der Royal Academy of Arts in London im Jahr 1968, die zahlreiche ehemalige Kolleg:innen in die Stadt brachte, darunter auch Walter Gropius, den Leischner zu diesem Anlass traf. Es ist interessant, dass die Designerin zwar sehr dafür eintrat, die Erinnerung an das Bauhaus zu erhalten, dennoch nicht zu Verklärungen neigte. So schreibt sie an Gropius: »This country has in recent years become very much more interested in the Bauhaus in particular the young. I just hope they will not start imitating what they have seen but have got the message.«[40] Noch in dem Nachruf auf Margaret Leischner wurde sie als Mediatorin der »principles of the Bauhaus« bezeichnet (Abb. 73).

Leischners Wirken lässt sich zwar auf das historische Bauhaus rückbeziehen, doch wurde ihr Schaffen in England von den Erfahrungen mit Materialien, Techniken und Traditionen vor Ort geprägt. Darüber hinaus nahm sie auch Anteil an den neueren Entwicklungen in Deutschland. So ist in ihrem Nachlass ein Vortrag von 1953 über die Bauhaus-Nachfolgerin, die Ulmer Hochschule für Gestaltung, überliefert. Leischner wollte die Verbindung zu ihrer alten Heimat Deutschland offensichtlich nicht gänzlich durchtrennen, wobei ihr die durch Emigration und historischen Zeitläufte bewirkte Zäsur durchaus bewusst war.

Erst vor einigen Jahren wurde bekannt, dass Leischner kurz nach Kriegsende Teil einer geheimdienstlich organisierten Mission war. Nicht unwichtig für diese Entscheidung dürfte die Einschätzung gewesen sein, dass sie als anerkannte Künstlerin des britischen Designs deutscher Herkunft war. Dass

38 Margaret Leischner: Brief an Walter Gropius, n. d. [1946], Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.

39 Leischner 1963; Leischner 1969. Siehe auch Leischners Text »The Bauhaus a legend?« (Leischner 1968) sowie Leischner 1965 und Leischner 1967 mit weiteren Buchrezensionen zum Thema Design und Designmanagement. Zur zeitgenössischen Wahrnehmung Leischners als ehemalige Studentin am Bauhaus siehe Hurle 1971.

40 Margaret Leischner: Brief an Walter Gropius, 11. Oktober 1968, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.



Obituary

Margaret Leischner

In 1947, at 10 o'clock one Saturday morning, John Gay the photographer and I visited Margaret Leischner in her tiny, ordered flat in Redcliffe Gardens. I was writing a series on distinguished designers, and Gay was to take her photograph. She talked of her unique job at R Greg's – as a textile designer working within a yarn spinners – which had been the subject of an exhibition at the Cotton Board, Manchester; of the Bauhaus, where she trained; and of pre-war Berlin. John Gay snapped her in the sun among her plants, at her loom, and curled up on the floor drinking coffee. Gay knew Germany well, and appreciated the political reasons which had driven Margaret Leischner to England. We talked easily, and at the end of a delightful day I had begun to know the tiny, dark, vivid woman and to respect her.

As a designer Margaret Leischner had followed the principles of the Bauhaus and constructed her cloths through thorough understanding of the ways in which fibres and yarns behaved. Politically she had resisted the Nazis – openly assisting her Jewish colleagues and acquaintances – until her teaching job in Berlin was jeopardised. The Bauhaus at Dessau, where she revered Klee as an artist and teacher had been a home after a difficult childhood. In England, when war broke out, she had been shocked to find herself an unappreciated enemy alien. Her stance had become that of a solitary, dedicated woman in a tough man's world.

She took her appointment in 1948 as head of the weave department at the Royal College of Art – which Robin Darwin had recently reinvitated – with great seriousness. It was recognition of the values she held, and she was determined to make a clear contribution to the college's philosophy. We staged three exhibitions of the work of weave students at the Cotton Board Colour Design and Style Centre, Manchester – of which I was then director – over the 14 years Margaret Leischner was at the college. There can be no doubt that she was a great teacher, whose standards gained the respect of her students and of the textile industry. She achieved a new stature for art school trained designers of woven fabrics in this country. I recall my own surprise that her students' work encompassed a wider range than I would have expected of Margaret Leischner's own work: their fabrics frequently had a subtle graphic imagery and fashionable sense of colour, as well as sound architectural and technical competence.

The Royal College gave Margaret more than the opportunity of developing and communicating her design beliefs. She felt recognised and fulfilled; with her Dalmatian and her silver Javelin Jupiter she became a jolly, dashing person. For the first time she began to put down real roots in England. She built a simple modern home and began to plant a large garden at Maplehurst, Sussex.

It came as a great disappointment to her when her contract with the college was not renewed. But this was to be the starting point for a newly rewarding phase. Margaret Leischner was made an Honorary Fellow of the Royal College of Art in 1964, and she continued as a member of the Textile Council's Design Scholarship Committee. As a designer she worked on new ranges of Tintawn Carpets for Irish Ropes; as a fabric consultant on Guy Rogers furniture; as a colour consultant for Chemstrand. In education her expertise was widely sought within the new Dip AD structure – as an assessor of and advisor to new weave courses, and as a member of the Semmerson Council Advisory Panel on Fashion and Textiles.

In 1968 the Bauhaus Exhibition at the Royal Academy brought distinguished friends and colleagues from the days of Dessau and Berlin to London. It was a time of acclaim in which Margaret Leischner took great pride. Margaret had been a founder member of the Textile Group of the Society of Industrial Artists in the early forties. At the beginning of 1970 she was elected member of the select group of the Faculty of Royal Designers for Industry. She died in May, without having been able to receive this recognition publicly. Characteristically she fought death with the tenacity and courage she had brought to life. Margaret Leischner had achieved rare distinction in the fields of design and education, and had many friends.

Donald Tomlinson

Abb. 73: Donald Tomlinson: Obituary. Margaret Leischner, in: Design Journal, Bd. 5, 1970, H. 259, S. 83 (Foto: Archiv der Verf.)

sie dem britischen Gegenwartsdesign zugeordnet wurde, zeigt bereits Leischners Beteiligung an der nationalen Großausstellung *Britain Can Make It* im Victoria and Albert Museum im Jahr 1946, die vorbildliches industrielles Design präsentierte.[41] Im selben Jahr wurde Margaret Leischner gemeinsam mit dem Architekturhistoriker Nikolaus Pevsner, der Textildesignerin Enid Marx und anderen Mitglied eines Spezialistenteams, das vom britischen Militärgeheimdienst British Intelligence Objectives Sub-Committee (BIOS) in das kriegszerstörte Deutschland geschickt wurde. Ziel der Mission war es, den Stand des deutschen Designs als »gute Industrieform« und Methoden der Produktgestaltung in Industrieunternehmen in der amerikanischen und britischen Besatzungszone zu untersuchen. Bemerkenswert ist, dass sowohl Pevsner als auch Leischner die britische Staatsangehörigkeit im Zuge dieser BIOS-Reisen erhielten, was ihnen überhaupt erst ermöglichte, als Angehörige des Militärgeheimdienstes ins Ausland zu reisen.[42]

Leischer besuchte in dieser Funktion auf zwei Kurzreisen im September und Dezember 1946 Unternehmen mit Schwerpunkt Textilien, Fußbodenbeläge, Tapeten, Möbel und Metallverarbeitung.[43] In einem »Letter from

41 Maguire/Woodham 1997, S. 78–79.

42 Sudrow 2012, S. 62.

43 Ebd., S. 61. Auf der BIOS-Reise besuchte und interviewte Margaret Leischner auch den ihr bereits aus Deutschland bekannten Textilgestalter Georg Muche. Vgl. Pevsner et al. 2012, S. 213.

Germany«, der die Ergebnisse ihrer Reise ins Nachkriegsdeutschland beschreibt, zieht Leischner ein recht ernüchterndes Resümee der Schaffenskraft deutscher Textilproduktion: »Travelling through Germany, the feeling grows that their development has been arrested since the days before Hitler's influence began to be felt. The average level of production of consumer goods, with a few exceptions, is reminiscent of the achievements of the 1930's.«[44]

Aus diesen Zeilen lässt sich zweierlei lesen: Leischner sprach von »Germany« als einem Land, zu dem sie selbst nicht mehr gehörte (»their development«), und sie beschrieb jenen Exodus kreativer Köpfe, dem sie einst selbst angehörte. Insofern spiegelt sich in diesem sachlich gehaltenen Bericht auch ihre eigene Lebens- und Schaffensgeschichte und ihre Selbsteinschätzung als britische, nicht als exilierte deutsche Designerin wider.

44 Margaret Leischner: Letter from Germany, n. d., maschinenschriftlicher Bericht, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, Nachlass Margaret Leischner.



KAPITEL 9

1 National Buildings Record, 66 Portland Place
2 The Fountain Press, 46–47 Chancery Lane
3 The Warburg Institute, Imperial Institute Buildings (ab 1937)

9. Im »Blitz«: Gernsheims Fotografien nationaler Kulturgüter

Wie Margaret Leischner engagierte sich auch der Fotograf Helmut Gernsheim für nationale Interessen, indem er für den 1940 gegründeten National Buildings Record (66 Portland Place, s. Karte S. 178, Nr. 1) arbeitete und Baudenkmäler festhielt, die im Zweiten Weltkrieg durch die Bombenangriffe der deutschen Luftwaffe als bedroht galten. Vermittelt wurde Gernsheim der Auftrag durch das aus Hamburg nach London emigrierte Warburg Institute (damals untergebracht in den Imperial Institute Buildings, s. Karte S. 178, Nr. 3); im Bildarchiv dieses Instituts befinden sich noch heute Konvolute seiner Fotografien von Westminster Abbey und St. Paul's Cathedral. Dabei widmete sich Gernsheim nicht nur den Bauten selbst, sondern fotografierte auch die Skulpturen und Denkmäler in den Innenräumen. Während er sich den Bauten aus größerer Distanz näherte und im Laufe der Auseinandersetzung von der Totalen in die Nahaufnahme überging, um Details aufzunehmen, setzte er bei den fotografierten Denkmälern dramatische Effekte ein, die zu einer Theatralisierung und Verlebendigung der Motive führten. Erfahrungen in der Fotografie historischer Gebäude konnte Gernsheim bereits vor seiner Emigration sammeln.

Er studierte zunächst bei Wilhelm Pinder am Kunsthistorischen Institut der Universität München und erhielt seine fotografische Ausbildung ab 1934 an der Bayerischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen.[1] Gernsheim erlernte dort die technischen Grundlagen der Fotografie, wie Belichtung, Entwicklung und Retusche, zudem Komposition und Formlehre.[2] Im Abschlussjahr 1936 sammelte Gernsheim praktische Erfahrung in der Architekturfotografie. Aufnahmen aus Sanssouci in Potsdam oder der Heilig-Geist-Kirche in München verweisen auf sein Interesse für Architektur- und Skulpturfotografie. Mit dem Fotografen Walter Hege arbeitete Helmut Gernsheim wohl an einem Buch über bayerische Barockkirchen, das allerdings 1938 unter alleiniger Autorenschaft Heges und des Schriftstellers Gustav Barthel unter dem Titel *Barockkirchen in Altbayern und Schwaben*[3] erschien. Die Kooperation des späteren jüdischen Emigranten Gernsheim mit Walter Hege ist zwar durch die Aussage des Ersteren verifiziert,[4] bleibt aber dennoch er-

1 Vgl. Gernsheim 1948a, S. 104.

2 Gernsheims Fotografien aus Schülerjahren sind in seinem Nachlass im Reiss-Engelhorn-Museum in Mannheim erhalten und reproduziert in: Kat. München 2000, S. 104, 110 und 111.

3 Vgl. Hege/Barthel 1938.

4 Dazu Gernsheim: »I also collaborated with Dr. Walter Hege on his book ›Bavarian Baroque and Rococo Churches‹ for which I prepared the Uvachrome Colour plates.«



Abb. 74: Helmut Gernsheim, *Basilika St. Michael in Altenstad*t, 1936, The Warburg Institute, London (© The Warburg Institute, © Helmut Gernsheim)

staunlich, da der Nationalsozialist Hege zum Umfeld des völkischen Kulturtheoretikers und Vorstandes des Kampfbundes deutscher Kultur, Paul Schultze-Naumburg, gehörte und bereits 1930 in die NSDAP eingetreten war. Heges Fotografie des Bamberger Reiters und deren Publikation in Wilhelm Pinders Buch zum Bamberger Dom (1927) trugen wesentlich zur nationalistischen Vereinnahmung der Skulptur bei.[5]

Ebenfalls kurz vor seiner Emigration fotografierte Gernsheim im Auftrag des Kunsthistorikers Arthur Schlegel die Basilika St. Michael in Altenstadt in einer umfassenden Serie.[6] Gernsheim fertigte Innen- und Außenaufnahmen der Basilika St. Michael an, wobei er sowohl Gesamtansichten aufnahm, um die Fassaden der Kirche zu erfassen (Abb. 74), als auch Details fotografierte, so etwa die Portale. Die intensive Arbeit an der Basilika St. Michael war für den jungen Fotografen ein Initialerlebnis: »Similarly when I was given the task of photographing the most important features of a Romanesque basilica, I produced a sequence of a great number of photographs, which conveyed a complete impression of that particular church. Later on I adopted the same method for the systematic surveys of monuments and buildings which I did in London during the war.«[7]

Helmut Gernsheim: Brief an Fritz Saxl, 20. Januar 1941, The Warburg Institute Archive, London. Zwar waren in Heges und Barthels Buch von 1938 tatsächlich Farbaufnahmen reproduziert, allerdings geschah dies ohne Benennung Gernsheims. Zudem hatte Hege selbst wohl bereits ab 1935 mit der Bermpohl-Kamera im Duxochrom-Verfahren in Farbe fotografiert. Vgl. Koshofer 1993, S. 73.

5 Zudem gab Hege in den 1930er Jahren eine Reihe an Bildbänden heraus, so zur Olympiade 1936 in Berlin (übrigens war Hege auch Kameramann bei Leni Riefenstahls Olympia-Filmen) und zu einigen historischen Bauwerken, wobei es zur Zusammenarbeit mit Gernsheim gekommen sein muss. Vgl. Kestel 1988, S. 65–75.

6 Zu diesem Auftrag schreibt Gernsheim in einem Brief an Fritz Saxl: »[…] for Dr. Schlegel, formerly of the Marburg Institute of Art I did a complete series of the Romanesque church of Altenstadt in Bavaria, a rather important work as it was brought before the highest authorities and gave occasion for the renovation works which were carried out later on.« Helmut Gernsheim: Brief an Fritz Saxl, 20. Januar 1941, The Warburg Institute Archive, London. Schlegel war Kunsthistoriker, Leiter der Fotoschule in München, selbst als Architekturfotograf tätig und mit historischen Bauten beschäftigt und baute diesen Bereich an der Münchner Fotoschule aus. Zu Arthur Schlegel vgl. Scheutle 2000, S. 37–45.

7 Gernsheim 1948a, S. 105.

Im Jahr 1937 emigrierte Gernsheim nach London; eine Pariser Ausstellung seiner Fotografien eines Marionetten-Theaters gab ihm die Gelegenheit, Deutschland zu verlassen. In Paris erhielt Gernsheim einen Reproduktionsauftrag der National Gallery in London, der ihm vermutlich über seinen Bruder, den Kunsthistoriker Walter Gernsheim, vermittelt wurde.[8] In London lebte Gernsheim fortan als freier Fotograf.[9] 1940, als nach der Einnahme Dünkirchens durch deutsche Truppen die meisten Deutschen in England zu »enemy aliens« erklärt wurden, geriet auch Helmut Gernsheim in Internierung. In einem Zwischenlager bei Liverpool lernte er den Kunsthistoriker Nikolaus Pevsner kennen, der später auch das Vorwort zu Gernsheims Buch *Beautiful London* verfassen sollte. Nach seiner Rückkehr von einem australischen Internierungslager im November 1941 begann schon bald Gernsheims zentrales fotografisches Projekt: Er wurde zum Fotografen eines Gedächtnis- sowie Bildarchivs der von Zerstörung bedrohten Bauwerke in London und Umgebung.

Werden zwei Bedeutungen des Archivs zu Grunde gelegt, die Institution Archiv und die Methode des archivarischen Sammelns und Ordnens, so ist das National Buildings Record der Verwahrungskörper für diese Aufnahmen, während Gernsheims Tätigkeit selbst eher das Archivieren als Konzeption[10] meint: Hier wird das fotografische Interpretieren des Wirklichen zu einer Methode, um Erinnerung zu konservieren, aber auch zu formen. Foucaults Begriff des Archivs könnte in diesem Fall für Gernsheims Fotopraxis adaptiert und als Möglichkeit einer Umschreibung oder »Transformation«[11] bezeichnet werden: Gernsheims Architektur- und Skulpturfotografien – und das zeigt sich im Folgenden – sind nicht nur als Dokumente zu lesen, sondern generieren in ihrer subjektiven Aneignung des Gesehenen auch ein besonderes Wissen.

Nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs im September 1939 begannen in Großbritannien umfangreiche Anstrengungen zur Rettung des nationalen Kulturerbes in gefährdeten Gebieten. So wurden Kunstwerke, Archivalien und Antiquitäten aus den städtischen Zentren aufs Land verbracht. Objekte, die nicht transportiert werden konnten, wurden durch Stahlgerüste und Sandsäcke geschützt.[12] Schwer zu schützen allerdings waren Gebäude, sodass 1941 angesichts der drohenden Zerstörungen durch Luftangriffe eine Institution zur Bestandsaufnahme bedeutender historischer Bauten ins Leben gerufen wurde. Zum Gründungsdirektor des National Buildings Record wurde 1941 Walter Hindes Godfrey ernannt, ihm zur Seite stand der Journalist John

8 Zum britischen Exil der Brüder Walter Gernsheim, Kunsthistoriker und Kunsthändler, und Helmut Gernsheim, Fotograf und Fotosammler, siehe Berkowitz 2015, S. 177–209.

9 Gernsheim beschreibt seine Emigrationsgeschichte in: Gernsheim 1948a, S. 106.

10 Zu den »zwei Körper[n] des Archivs« und der Erweiterung des Archivbegriffs in Arbeitsort und Methode vgl. Ebeling/Günze 2009, S. 10.

11 Foucault 2009, S. 111.

12 Vgl. Summerson 1991, S. 2.

Summerson, der fortan gezielt Fotografen zu gefährdeten Bauten im ganzen Land schickte.[13] Das National Buildings Record knüpfte Partnerschaften wie mit dem Courtauld Institute of Art und dem Warburg Institute mit seinem umfangreichen Bildarchiv.[14]

Im Jahr 1941 bewarb sich Helmut Gernsheim mit einer Initiativbewerbung bei Fritz Saxl, dem damaligen Leiter des Warburg Institute: »I have been informed by Mr. Summerson whom I interviewed about some work for the National Buildings Record, that you are compiling a similar record and that you might be interested to see some specimens of my work with a view of using my services.«[15] Das Warburg Institute stellte Gernsheim im Februar 1942 zu einem wöchentlichen Gehalt an, um unter Anweisung von Rudolf Wittkower, damals Leiter des Bildarchivs, von ihm Gebäude und Skulpturen fotografieren zu lassen.[16]

Gernsheims Aufnahmen zeigen zwei wesentliche Zugänge: Während er die Architektur in Aufnahmen mit symmetrischem Aufbau, in Details und einem Annäherungsprozess von der Totalen zur Nahaufnahme erfasste, wählte Gernsheim bei Skulpturen einen anderen Zugang. Er dramatisierte seine Motive durch den Einsatz von Licht und besondere Perspektiven, er brachte die Plastiken als »Akteurinnen« in Position und veränderte ihre Anmutung. Somit lässt sich die These formulieren, dass Gernsheim dem Auftrag des National Buildings Record, die Baudenkmäler für eine potenzielle spätere Rekonstruktion aufzunehmen, in der Architektur weit mehr entsprach, da er hier um Sachlichkeit bemüht war. In Auseinandersetzung mit den Plastiken verselbstständigten sich seine Ideen und emanzipierten sich vom Auftraggeber.

Besonders umfassend war Gernsheims Auftrag, Westminster Abbey und St. Paul's Cathedral zu fotografieren, zwei Prestige- und Identifikationsbauten, die während der Bombardierung unter einer realen Bedrohung der Zerstörung standen. So heißt es in einem Schreiben von Walter Hindes Godfrey, dem Direktor des National Buildings Record: »Mr. H. Gernsheim of the Warburg Institute has the authority of the National Buildings Record to take photographs of St. Paul's Cathedral and its monuments and fittings, including such parts as may have been damaged by enemy action. This authority extends to the surrounding buildings wherever necessary to complete the view required.«[17] Dieses Bestätigungsschreiben formuliert be-

13 Ebd., S. 4–5.

14 Zur (Emigrations-)Geschichte des Warburg Institute vgl. Mann 1993, S. 133–143; Warburg [1953], S. 13–16.

15 Helmut Gernsheim: Brief an Fritz Saxl, 20. Januar 1941, The Warburg Institute Archive, London.

16 Vgl. The Warburg Institute: Brief an Helmut Gernsheim, November 1942, The Warburg Institute Archive, London.

17 Nicht adressiertes Bestätigungsschreiben von Walter H. Godfrey, National Buildings Record, für Helmut Gernsheim, 18. Juni 1942, Reiss-Engelhorn-Museum, Mannheim.



Abb. 75: Helmut Gernsheim, *Chiswick House*, 1944, The Warburg Institute, London
(© The Warburg Institute, © Helmut Gernsheim)

reits die Anforderungen, die Gernsheims Architekturfotografien erfüllen sollten: Von der Außenaufnahme, die auf das Gebäude fokussiert, bis zu den Innenräumen und der künstlerischen Ausstattung des Baus sollten umfassende Fotografien angefertigt werden. Die im Warburg Institute verwahrten Papierabzüge dieses Auftragswerks zeigen, dass Gernsheim sich oftmals einem Gebäudeteil widmete, wie der Kuppel von St. Paul's, die er aus luftiger Höhe vis-à-vis vom Dach des Gebäudes aufnahm. Später vergrößerte er Details wie die Kuppel mit Kreuz und verlieh diesen aus dem Gesamtzusammenhang genommenen Elementen einen rudimentären Charakter, lenkte jedoch auch den Blick auf die kleinen Zusammenhänge. Gernsheims Außenansichten von Chiswick House und Hampton Court betonen die Symmetrie und Harmonie der Gebäude (Abb. 75), sind aus Distanz aufgenommen und vermitteln den Eindruck einer sachlichen Annäherung. Ähnlich nüchtern, ohne pittoreske Verklärung, visualisierte er die Innenhöfe, großen Säle oder langen Flure in den ehrwürdigen, herrschaftlichen Gebäuden, die er fotografierte. Interessant sind Aufnahmen von St. Paul's, die einen Zeppelin am Himmel zeigen und damit das historische Gebäude in der Gegenwart des Fotografen verorten. Aus mehreren Bildern von St. Paul's wählte Gernsheim später für sein Buch *Beautiful London* (Abb. 76) eine – damit weniger zeitgenössisch wirkende – Aufnahme ohne Zeppelin.

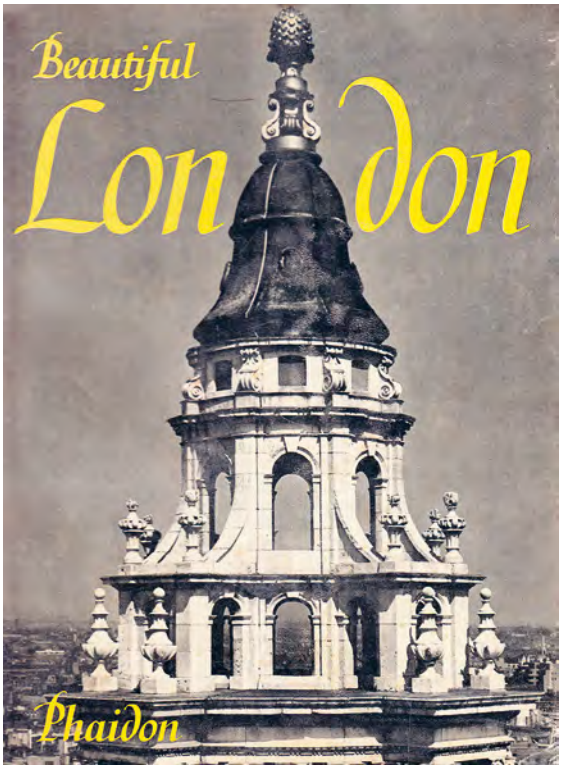


Abb. 76: Helmut Gernsheim: Beautiful London, London: Phaidon 1950, Cover (Foto: Archiv der Verf., © Helmut Gernsheim)

Gernsheim schenkte besonders den architektonischen Details Beachtung, die den Betrachter:innen nicht ohne Weiteres sichtbar waren oder die er mit seiner Kamera besonders exponierte, sei es ein verzierter Türsturz oder das Detail einer Decke (Abb. 77). Dabei fotografierte Gernsheim nicht nur die Architektur in vielen Details, sondern widmete sein Augenmerk auch den vielen Statuen und geschmückten Gräbern in Westminster Abbey – sein erster großer Auftrag für das Warburg Institute, der ihn sechs Monate beschäftigen sollte.

Die meisten Fenster der Kathedrale waren bereits durch die Bombardements im »Blitz«, dem Angriffskrieg deutscher Flieger, zerstört worden, als Gernsheim sich mit einem 4,50 Meter hohen Podest an die Arbeit machte. Dabei kam er den Skulpturen in Westminster Abbey wohl so nahe wie kaum jemand zuvor und sah auch Dinge, die eigentlich im Verborgenen liegen; so musste er die Plastiken entstauben lassen, bevor er sie fotografieren konnte.[18] Gernsheim nahm das Monument oder Grabmal (Abb. 78) zunächst aus einer Gesamtperspektive auf, um dann Teile des Grabmals oder Denkmals herauszugreifen und isolierend aufzunehmen. In den Aufnahmen des Shakespeare-

18 Vgl. Gernsheim 1979, S. 176.



Abb. 77: Helmut Gernsheim, *Hampton Court Palace*, 1942/43, Detail der Kapelle, Royal Ceiling, The Warburg Institute, London (© The Warburg Institute, © Helmut Gernsheim)

Monuments von 1740 fokussierte Gernsheim auf die Shakespeares *The Tempest* entnommenen Zeilen (Abb. 79). An dieser Fotografie ist besonders deutlich zu erkennen, dass Gernsheim sich nicht mit den vorhandenen Lichtverhältnissen begnügte, sondern künstliches Licht in Form von Scheinwerferlicht hinzunahm, um eine besondere, oftmals theatralische Wirkung zu erzielen.

In seinem 1949 bei The Fountain Press (46–47 Chancery Lane, s. Karte S. 178, Nr. 2) erschienenen Buch *Focus on Architecture and Sculpture. An Original Approach to the Photography of Architecture and Sculpture* (Abb. 80), das viele der für das National Buildings Record gefertigte Aufnahmen vereinte, schreibt Gernsheim: »For the photography of architectural details and monuments I was, I believe, the first in this country to make use of floodlights. I was not only able in this way to obtain in a comparatively short time photographs which would have meant hours of exposure under normal lightning conditions or would have been completely impossible (such as details of ceilings or ornaments in dark positions), but they helped to bring out the forms more strongly than would have been possible in the diffused natural lights.«[19] Gernsheim richtete sich mit seinen Ausführungen gegen

19 Gernsheim 1949b, S. 36.



Abb. 78: Helmut Gernsheim, *Shakespeare Monument*, Westminster Abbey, 1943, The Warburg Institute, London (© The Warburg Institute, © Helmut Gernsheim)

die flächige Auffassung von Skulpturen, wie sie ihm oft in Architektur- und Kunstbüchern begegnete. Stattdessen priorisierte er ein Modellieren mit Licht, um das Objekt zum Sprechen zu bringen. Gernsheim arbeitete mit drei 500-Watt-Lampen, während er oben auf einem Gerüst mit seiner 9 × 12-Plattenkamera von Kühn-Stegemann[20] fotografierte. In Abhängigkeit von Perspektiven und Einstellungen wechselte er zwischen Weitwinkelobjektiv und Objektiv mit langer Brennweite. Die lange Belichtungszeit bei einer Blende von F.32 sollte eine Schärfentiefe bis in die hintersten Winkel der Bauten gewährleisten, während das Weitwinkelobjektiv bis zu 105 Grad erfassen konnte.[21] Die Einrichtung des Settings konnte bis zu einer Stunde betragen, erst danach begann der Fotograf mit seinen Aufnahmen, durch die er, so Gernsheim, die Intention des Bildhauers zur Verlebendigung der Skulptur nachempfinden konnte – und die Skulpturen mittels Kunstlicht

20 Gernsheim arbeitete auch mit einer modernen Rolleiflex, allerdings nur bei Außenaufnahmen von Porträts, Landschaften oder spontaner Fotografie. Vgl. Gernsheim 1948a, S. 108.

21 Ebd.



Abb. 79: Helmut Gernsheim, *Shakespeare Monument*, Westminster Abbey, 1943, Detail, The Warburg Institute, London (© The Warburg Institute, © Helmut Gernsheim)

zum Leben erweckte.[22] Diese Aufnahmepraxis ist dabei nicht unkritisch zu sehen: Gernsheim verlieh den Plastiken eine besondere Anmutung, er verlebendigte sie nach seinem ästhetischen Geschmack, mit wenig Empathie für die historischen Kontexte, in denen die Skulpturen entstanden, konnten doch die Bildhauer ihre Arbeiten noch nicht unter Berücksichtigung künstlichen Lichts konzipieren. Diese eigenwillige Perspektive auf die Kunst vergangener Jahrhunderte wurde auch in einer Kritik zu Gernsheims Buch *Focus on Architecture and Sculpture* im *Burlington Magazine* artikuliert, in der dem Fotografen vorgeworfen wurde, nur sich selbst in den Aufnahmen auszudrücken, nicht aber die geforderte sachliche Bestandsaufnahme zu liefern. Verfälschung und Verzerrung erkannte die Kritikerin Erna Mandowsky etwa darin, dass Gernsheim durch Isolation Zusammenhänge zwischen Skulpturen aufbrach oder eine Plastik aus Gründen der Wirkung auf den Betrachter mit Lichtsetzungen stark veränderte: »In order to produce a sharper outlines, Mr. Gernsheim places the head against a black background, and in

22 Gernsheim schreibt dazu: »I tried to re-create with light the scultpure's intention to instill life and action in the stone.« Gernsheim 1979, S. 176.

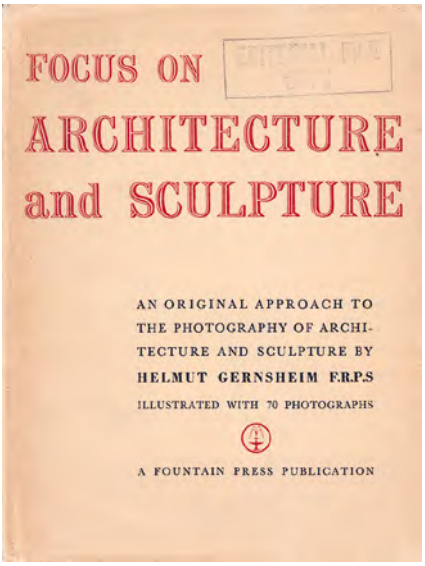


Abb. 80: Helmut Gernsheim: Focus on Architecture and Sculpture. An Original Approach to the Photography of Architecture and Sculpture, London: The Fountain Press 1949, Cover (Foto: Archiv der Verf., © Helmut Gernsheim)

distributing the lights and shadows with great ingenuity, he creates a personality which falsifies the original work.«[23]

Wie sehr die Setzung des Lichts die Wirkung bestimmte und zu einer Übersteigerung führen konnte, zeigt sich an zwei Aufnahmen Gernsheims vom Denkmal William Shakespeares in Westminster Abbey. Am Kopf des Literaten erprobte Gernsheim dabei, wie sich die Wirkung einer Skulptur unter Einwirkung von künstlichem Licht verändern konnte (Abb. 81). Die durch das Licht erzielten dramatischen Effekte stehen dem Anspruch einer sachlichen Dokumentation, wie vom Warburg Institute und National Buildings Record gefordert, eigentlich entgegen; so sieht man oftmals extreme Schattenwürfe oder auch Verzerrungen.

Beim Vergleich von Gernsheims Aufnahme des Newton-Monuments (Abb. 82) mit der Arbeit eines anderen, anonymen Fotografen (Abb. 83), die ebenfalls im Warburg Institute verwahrt wird, zeigen sich die grundlegenden Unterschiede. Wo es dem anonymen Fotografen auf Symmetrie und Anmut ankam, bevorzugte Gernsheim eine bewegte Spannung, wobei die Schattenwürfe auch Teile des Monuments verdecken konnten. Gernsheim näherte sich dem Newton-Monument zunächst über eine Gesamtansicht, dann über eine Detailaufnahme vom Kopf Newtons, dann fokussierte er auf die Cherubim, das Relief des Sarkophags, den Globus mit den Tierkreiszeichen und zuletzt auf einen der massiven barocken Füße des Sarkophags.[24] Bei Gernsheim wird die Fotografie mit *suspense* aufgeladen, zwischen Licht und Schatten entstehen Beziehungen zwischen den Skulpturen, zwischen Betrachter:innen und Figuren. Für Gernsheim war die Aufgabe der Fotografie, die Imagination der Rezipient:innen durch die herausgearbeitete Plastizität der Skulpturen zu stimulieren: »It was evident to me that real appreciation of art could only be brought about the photographs which had plasticity and which could stimulate the imagination.«[25] Gernsheim nahm also nicht den Blickwinkel der Besucher:innen ein. Vielmehr betonte er die aus seiner Perspektive und den Möglichkeiten seiner Annäherung aus

23 Mandowsky 1950, S. 362.
24 Zur Beschreibung des eigenen Vorgehens vgl. Gernsheim 1948a, S. 108.
25 Ebd., S. 107.

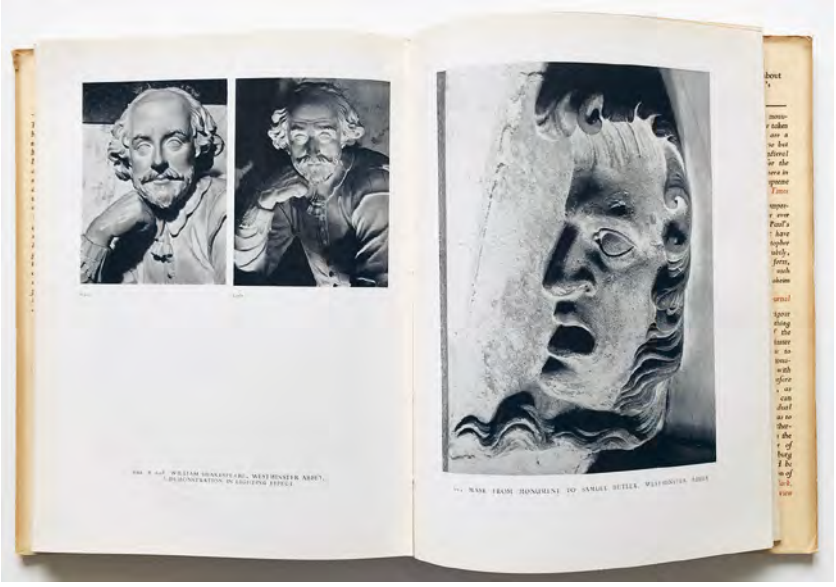


Abb. 81: Helmut Gernsheim: Focus on Architecture and Sculpture. An Original Approach to the Photography of Architecture and Sculpture, London: The Fountain Press 1949, Taf. 60a und 60b: *Shakespeare Monument*, Westminster Abbey, 1943, Detail (Foto: Archiv der Verf., © Helmut Gernsheim)

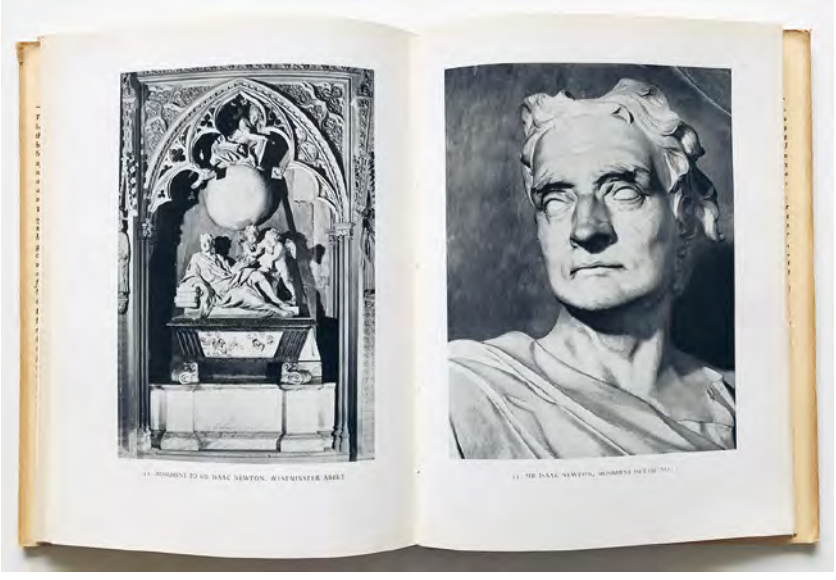


Abb. 82: Helmut Gernsheim: Focus on Architecture and Sculpture. An Original Approach to the Photography of Architecture and Sculpture, London: The Fountain Press 1949, Taf. 52 und 53: *Newton Monument*, Westminster Abbey, 1943 (Foto: Archiv der Verf., © Helmut Gernsheim)



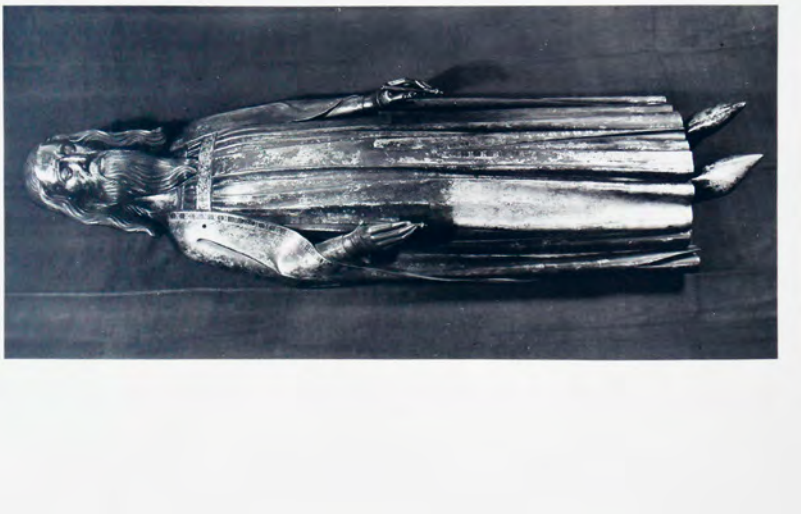
Abb. 83: Anonym, *Newton Monument*, Westminster Abbey, n. d., The Warburg Institute, London (© Dean and Chapter of Westminster Abbey)

geringer Distanz wichtigen Details, die den Charakter einer Plastik oder eines Gebäudes prägten und die in ihrer Gesamtheit die Wirkung ausmachten.

Besonders eindrucksvoll sind die Detailaufnahmen von Grabfiguren aus Westminster Abbey, die 1945 im Victoria and Albert Museum ausgestellt waren und von denen Helmut Gernsheim im Auftrag des National Buildings Record erstmals umfassende Aufnahmen anfertigen sollte.[26] Die Grabfiguren waren an ihrem ursprünglichen Verwahrungsort Westminster Abbey meist hoch oben installiert und somit dem Betrachterblick entzogen, sie konnten oft nur von einer Seite aus betrachtet werden und waren erst im Ausstellungskontext, teilweise erstmals überhaupt, aus der Nähe zu sehen. Die Skulpturen sind liegend auf dem Holzfußboden aufgenommen. Gernsheims Aufnahmen der Grabfiguren von Henry III., Henry VII., von Eleonore von Kastilien oder Edward III. sind durchweg, auch im Kontext anderer Aufnahmen aus dem Bestand des National Buildings Record, ungewöhnlich. Gernsheim hielt die Grabfigur Edwards III. in Gesamtansicht wie auch in diversen Einzelheiten fest. Die zarte künstlerische Umsetzung der glänzenden Körperoberfläche und der Kleidung mit den floralen Mustern (Abb. 84) ist wie die Stellen mit Abnutzungen oder Beschädigungen auf Gernsheims Aufnahme sehr gut zu erkennen. Zudem isolierte er auch ein Detail (Abb. 85) und vermittelte so eine andere, neue Sicht der Dinge.

Die besondere Aufladung des Nebensächlichen in der Wahrnehmung der bildlichen Repräsentationen von Monarchinnen und Monarchen in Westminster, die gleichermaßen gebotene Sorgfalt und Aufmerksamkeit Gernsheims für Köpfe, Schuhe und Hände verweisen auf die Bildästhetik der fotografischen Neuen Sachlichkeit, wie sie bei Umbo oder Hans Finsler begegnet. Immer wieder trat Gernsheim in seinen Büchern für die Neue Sachlichkeit ein und lobte vor allem den Fotografen Albert Renger-Patzsch. Gernsheim schreibt: »Man brach mit den klassischen Regeln der Komposition und Perspektive, die die Renaissance für die Malerei aufgestellt hatte, und lernte endlich photographisch zu sehen, d. h. den natürlichen Regeln des Sehvermögens zu folgen, die auch für das Kameraauge am geeignetsten

26 Vgl. National Buildings Record: Brief an Helmut Gernsheim, 5. Dezember 1945, Reiss-Engelhorn-Museum, Mannheim.



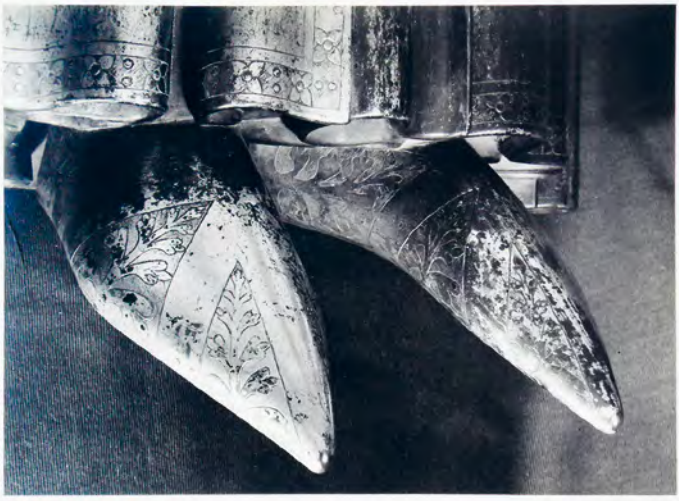


Abb. 84 (oben) und 85: Helmut Gernsheim, Grabfigur Edwards III., Westminster Abbey, ganze Figur und Detail der Schuhe, ausgestellt im Victoria and Albert Museum, 1945, The Warburg Institute, London (© The Warburg Institute)

schienen, zu einer Zeit, als man wirklich sagen konnte: ›Was man sieht, kann man auch fotografieren‹.«[27] Gernsheim proklamierte in seinem Buch *New Photo Vision* von 1942, dass nicht das außergewöhnliche Motiv entscheidend sei, sondern der besondere Blick des Fotografen: »Only few of my photographs show rare *motifs* – all of them are within reach of every photographer. They only need to be seen that way.«[28] Seinem Buch gab Gernsheim eigene Aufnahmen wie Nadelköpfe oder einen Löwenzahn bei – Fotografien, welche die Wertschätzung für Renger-Patzsch und dessen Buch *Die Welt ist schön* von 1926 belegen. Auf diese Publikation verwies Helmut Gernsheim bereits in seinem Buch *New Photo Vision* von 1942, also genau in der Zeit, als er seine Tätigkeit für den National Buildings Record aufnahm. So schreibt er über *Die Welt ist schön*: »Albert Renger-Patzsch has taught us to see that everything in the world, even the most commonplace object like a single leaf, is a beautiful creation of Nature and is, therefore, significant. And by isolating the object from its natural surroundings, by attracting the eye to one of its aspects, by emphasizing its texture and substance, or by establishing between it and some other object an unexpected and impressive connection, he disclosed some forms of reality which until then had remained unknown to us.«[29]

Im Kontext seiner eigenen fototheoretischen Reflexionen sowie seiner freien fotografischen Arbeiten lassen sich Gernsheims archivarische Aufnahmen für den National Buildings Record nicht einzig als nüchterne Auftragswerke lesen, sondern der spezifischen künstlerischen Haltung Gernsheims zuordnen. Dies zeigt ein Vergleich mit Aufnahmen, die von anderen Fotografen für dieselbe Institution gefertigt wurden, so zwei Aufnahmen des ebenfalls emigrierten Fotografen Bill Brandt von 1941. Brandts zwei Ansichten des William Warham Monument in der Canterbury Cathedral zeigen die Figur einmal in Seitenansicht bis zur Hüfte, dann von den Füßen aus auf die ganze Skulptur blickend.[30] Der Blick bleibt distanziert, im Fokus liegen das Gesamtensemble, die Statue und das Grabmal des Bischofs Warham. Detailaufnahmen von Körperteilen existieren nicht und sind auch in den anderen mehr als 400 Aufnahmen Brandts im Archiv des National Buildings Record, heute National Monuments Record, nicht erhalten. Brandt arbeitete scheinbar mit den Möglichkeiten, die ihm vor Ort zur Verfügung standen, er bewegte sich auf

27 Gernsheim 1959, S. 6.

28 Gernsheim 1942, S. 3.

29 Ebd., S. 25.

30 Vgl. Bill Brandt, *The head and upper body of the effigy on the tomb monument of Archbishop William Warham*, d. 1532, in the Martyrdom, Canterbury Cathedral, Dezember 1941, English Heritage, National Monuments Record, Nr. AA42/01310, Abb. in: https://historicengland.org.uk/images-books/photos/item/AA42/01310 [Abruf: 28. 12. 2023]. Bill Brandt, *View of the effigy on the tomb monument of Archbishop William Warham*, d. 1532, in the Martyrdom, Canterbury Cathedral, viewed from the right, Dezember 1941, English Heritage, National Monuments Record, Nr. AA42/01311, Abb. in: https://historicengland.org.uk/images-books/photos/item/AA42/01311 [Abruf: 28. 12. 2023].

den Wegen eines Besuchers, so wie er in seinen vielen journalistischen Straßenaufnahmen der 1940er Jahre ebenfalls als flanierender Fotograf agierte.

Gernsheim jedoch beabsichtigte, dem Fotografierten jene Facetten abzugewinnen, die in der Gesamtperspektive unterzugehen drohten oder dem natürlichen Auge nicht sichtbar waren. Vorbild für Gernsheims subjektiven Zugriff auf Skulpturen könnte der bereits erwähnte Walter Hege gewesen sein, den Gernsheim in seinem Buch *New Photo Vision* als Ausnahmeerscheinung der Architekturfotografie lobend hervorhob.[31] Walter Hege selbst folgte in seinen Arbeiten dem Leitsatz, dass »die Wiedergabe von mittelalterlichen Bauten und Bildwerken mit Mitteln der Photographie […] nur eine subjektive sein«[32] könne. Diese Subjektivierung erreichte Hege durch Nahaufnahmen und Detailblicke,[33] wobei er auch immer wieder Bilder ausschnitt, etwa in seinen zahlreichen Handstudien von Skulpturen. Wie Hege war auch Gernsheim ein Anhänger der Plattenkamera, wobei Hege Kunstlicht nur wohldosiert (im Bamberger Dom) einsetzte, bei einigen Projekten sogar ablehnte. So betonte Hege für seine Fotografien im Naumburger Dom, aber auch in seinem Bildband zu altbayerischen Barockkirchen: »Niemals ist künstliches Licht eingesetzt worden.«[34]

Obgleich Gernsheim zu den besonders häufig ausgestellten Fotokünstlern des National Buildings Record gehörte, kündigte Fritz Saxl im Dezember 1944 die Zusammenarbeit mit dem Fotografen auf.[35] Vorausgegangen waren Streitigkeiten: Gernsheim beklagte sich wiederholt, dass sein Name entweder nicht erwähnt oder mit dem Hinweis »under the supervision of Rudolf Wittkower« aufgeführt worden sei.[36] Die Arbeiten Helmut Gernsheims wurden im Bildarchiv des Warburg Institute nicht mit dem Namen des Urhebers gekennzeichnet, unter den Schlagworten des Archivs gesammelt und ihrem Motiv entsprechend beschriftet. Gernsheim selbst verwertete seine Aufnahmen auch für andere Medien, so reproduzierte er sie in seinem Buch *Beautiful London*, publizierte sie in Zeitschriften wie *Country Life* und *Architects' Journal*, aber auch in der damals von Nikolaus Pevsner herausgegebenen *The Architectural Review*.[37]

31 »Hege's photographs have brought a new vision into the presentation of works of art and he has made them a real experience.« Gernsheim 1942, S. 28.

32 Walter Hege, in: Hege/Burmeister 1936, S. 6.

33 Siehe z. B. die Fotos in der gemeinsam mit Wilhelm Pinder herausgegebenen Publikation zum Naumburger Dom, Pinder/Hege 1935, Abb. 65, 71 und 77.

34 Walter Hege, in: Hege/Barthel 1938, S. 6.

35 So schrieb er an den Fotografen, »that the task of an Institute is not the promotion of personal ambitions and the work of our Institute is one of research and research only. As photography must for us always be a sideline.« Fritz Saxl: Brief an Helmut Gernsheim, 29. Dezember 1944, The Warburg Institute Archive, London.

36 Vgl. Helmut Gernsheim: Brief an Rudolf Wittkower, 10. Dezember 1944; Fritz Saxl: Brief an Helmut Gernsheim, 29. Dezember 1944, The Warburg Institute Archive, London.

37 Für die Benutzung der Fotografien, deren Copyright dem Warburg Institute gehörte, wurde Gernsheim im Jahr 1946 anwaltlich abgemahnt, man einigte sich jedoch gütlich,

Gernsheims Fotografien im Bestand des Warburg Institute und des National Buildings Record bilden in ihrer Gesamtheit ein visuelles Archiv eines von Zerstörung bedrohten historischen Baubestandes. Legt man Aleida Assmanns Definition des »Archivs als Gedächtnis der Historie«, als »Aufzeichnungssystem[e]« oder der Archive generell als »externe[r] Speichermedien« zugrunde,[38] dann trifft dies sicherlich auf Gernsheims Architektur- und Skulpturfotografien im Kontext des Bestandsschutzes zu Kriegszeiten zu – wenngleich Gernsheim seine Fotografien nie als Dokumente verstand, sondern sie als Mittel der Neuerschaffung interpretierte.[39] Den theoretischen Überbau für seine fotografische Praxis bildeten die seit den frühen 1940er Jahren erschienenen Bücher Gernsheims, allen voran das bei The Fountain Press publizierte *New Photo Vision* (Abb. 86) von 1942 und *Focus on Architecture and Sculpture* von 1949. Mit diesen Publikationen versuchte Gernsheim, einen neuen Zugang zur Fotografie auf der britischen Insel zu vermitteln.

Im australischen Internierungslager kam Gernsheim erstmals in engeren Kontakt mit der Fotogeschichte, las er doch während der Internierung zwei erst kurz zuvor erschienene fotohistorische Werke: Erich Stengers *Photographie in Kultur und Technik* (1938, engl. Übersetzung von 1939) und Lucia Moholys *A Hundred Years of Photography 1839–1939* (1939), beides Augenöffner für Gernsheim und Ausgangspunkt für seinen Unterricht in Fotogeschichte, den er für die Lagerinsassen abhielt.[40] Interessant ist diese Internierungszeit auch deshalb, weil er hier grundlegende Gedanken für sein Buch *New Photo Vision* entwickelte, das er kurz nach seiner Rückkehr nach London im Jahr 1942 veröffentlichen sollte.[41] Der Titel *New Photo Vision* bezog sich vermutlich auf László Moholy-Nagys Buch *The New Vision* von 1930, der englischen Übersetzung seiner Publikation *Von Material zu Architektur* (1929).[42] Veranschaulicht wird die neue fotografische Vision über 32 Bildbeispiele Gernsheims; das Buch ist also selbstreferenziell, wenngleich es in seinem theoretischen Anspruch allgemein gehalten ist.

Gernsheims Fotografien zeigen, wie gesagt, eine Nähe zu neusachlichen fotografischen Positionen, sie visualisieren unspektakuläre Motive aus überraschenden Perspektiven, in Großaufnahme und in vielen Grautönen. Erhel-

siehe das Schreiben an Helmut Gernsheim vom Februar und März 1946, darunter auch: Charles M. Napper, Anwalt im Namen des Warburg Institute: Brief an Helmut Gernsheim und seine Anwälte, 26. März 1946, The Warburg Institute Archive, London.

38 Assmann 2009, S. 343.

39 Gernsheim nennt dies »[to] be able to re-create it«, fähig sein, das Kunstwerk neu zu erschaffen mittels der Fotografie. Gernsheim 1948a, S. 107.

40 Stenger 1938; Moholy 1939. Vgl. Gernsheim 1979, S. 172; Berkowitz 2016, S. 159–160.

41 Viele Biografien über Helmut Gernsheim beginnen mit dieser fotohistorischen wie -theoretischen Erweckungszeit und führen das Narrativ des Fotosammlers und Historikers dann ohne Zäsuren weiter. Beispielhaft ist der einleitende Beitrag zum ersten großen Übersichtskatalog zu Gernsheim in Deutschland: Sui 2003, S. 19–44.

42 Moholy-Nagy 1939. Vgl. Sachsse 1995, S. 61.

lend in Hinblick auf Gernsheims praktisches Werk ist sein Ansatz, dass Fotografie niemals die Wirklichkeit wiedergebe, sondern diese durch den subjektiven Blick des Fotografen neu erschaffe: »[…] photography becomes a means of expression«,[43] heißt es bei Gernsheim gleich im ersten Kapitel. In seinem Buch trat er dafür ein, die Fotografie als der Malerei gleichwertige Kunst zu betrachten. In Weiterführung dieses Gedankens forderte Gernsheim eine von den stilistischen Mitteln der Malerei unabhängige Kunst und wandte sich damit gegen den Piktorialismus der Jahrhundertwende mit seinem Weichzeichner und dem verklärenden Blick auf Landschaften, Architekturen und Menschen. Damit war das Buch eine Kampfansage an die verbreitete Fotoästhetik in England, die noch stark vom Piktorialismus geprägt war, den Gernsheim bereits während seiner Ausbildungszeit in München abgelehnt hatte.[44] Entsprechend war die Resonanz: Kritiker bezeichneten das Buch als »indigestible mass« und Gernsheim als »Bilderstürmer«.[45] Besonders übel schien man ihm zu nehmen, dass er als Emigrant die britische Fotoästhetik angriff. Über seine Kritiker schrieb Gernsheim, sie behaupteten, »that British photography has its own national idiom and cannot be judged from a German point of view«.[46]

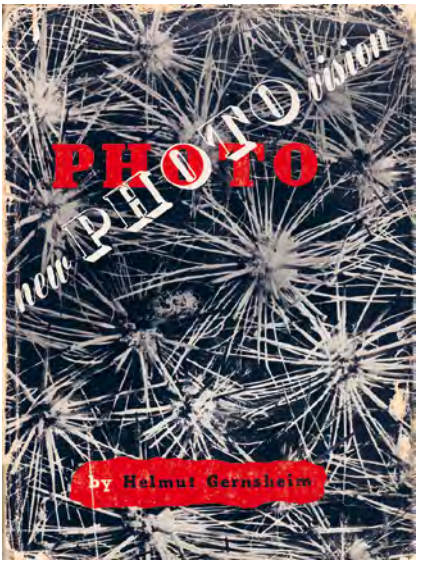


Abb. 86: Helmut Gernsheim: New Photo Vision, London: The Fountain Press 1942, Cover (Foto: Archiv der Verf., © Helmut Gernsheim)

Gernsheim griff in *New Photo Vision* und folgenden Publikationen nicht nur den Fotogeschmack der Engländer an, sondern attackierte auch die maßgebliche und einflussreiche britische Institution für Fotografie, die eben diesen pittoresken Bildgeschmack pflegte und förderte: die Royal Photographic Society.[47] In seinem Buch *Creative Photography* von 1962 konstatierte Gernsheim, dass sein Erstlingswerk *New Photo Vision* in England genauso wenig akzeptiert und verstanden worden sei wie einst Albert Renger-Patzschs Fotobücher.[48] Damit setzte sich Gernsheim in eine Genealogie mit einem bedeutenden Protagonisten einer deutschen Fotografie im Aufbruch.

43 Gernsheim 1942, S. 5.
44 In München wurden auch kunstfotografische Verfahren wie Bromöldruck oder Gummidruck vermittelt, die Gernsheim jedoch ablehnte. Vgl. Gernsheim 1979, S. 162.
45 Sui 2003, S. 33.
46 Gernsheim 1979, S. 178.
47 Vgl. Gernsheim 1962, S. 185.
48 Ebd.

Die Enttäuschung, die aus seinen Aufzeichnungen spricht, mag erklären, warum sich Gernsheim seit Mitte der 1940er Jahre immer weiter aus der fotografischen Praxis zurückzog und zum Exegeten einer Geschichte der Fotografie von den Anfängen bis zu seiner Gegenwart entwickelte. So begann Gernsheim, Fotografien von Hill & Adamson oder Julia Margaret Cameron zu sammeln und eine eigene Fotogeschichte zu verfassen, die schließlich in das Grundlagenwerk *A History of Photography* (1955) mündete. Gernsheims Fotografien haben sicherlich weniger Aufmerksamkeit erhalten als seine Bücher zur frühen Fotogeschichte, die gemeinsam mit den Publikationen Beaumont Newhalls die Geschichtsschreibung der Fotografie bis heute prägen.[49]

49 Zu Gernsheim als Sammler und Verfasser historischer Abhandlungen zur Fotografie siehe Kapitel 14 in diesem Buch.



KAPITEL 10

1. Golders Green Crematorium, 62 Hoop Lane
2. Wohnung Hans Casparius, 10 Tanza Road
3. Studio Grete Stern, 20 Abbey Road
4. Studio Lucia Moholy, 39 Mecklenburgh Square
5. Studio Hans Casparius, Newman Street (ab 1938)
6. Street Market, Petticoat Lane
7. Verlag John Miles Ltd., Amen Corner
8. Mayor Gallery, 18 Cork Street
9. Studio Hans Casparius, 89 Wardour Street (um 1942)
10. Storran Gallery, 106 Brompton Road
11. Studio Gerty Simon, 36 Church Street

10. Porträt einer Stadt: Straßen und Gesichter des Exils

Helmut Gernsheims Fotografien der von Zerstörung bedrohten Gebäude vermitteln einen spezifischen, architekturzentrierten Blick auf London. Die Stadt als Matrix und Körper kann jedoch ganz unterschiedliche Anreize der (künstlerischen) Auseinandersetzung bieten und visuell, akustisch oder olfaktorisch wahrgenommen werden. In den 1920er und 1930er Jahren plante der Akustiker Ludwig Koch, die Geräuschlandschaften von Köln und Leipzig aufzuzeichnen, und er fuhr nach Paris, um festzuhalten, wie die französische Metropole klingt und sich hörbar macht. Für Koch konstituierten sich Städte eben (auch) über ihre Geräusche: »There is an atmosphere in sound which belongs only to Paris«, äußerte sich Koch viele Jahre später in einem Interview mit dem Radiosender BBC und verwies auf die Boulevards, Cafés, Chansonniers und »the cacophony of traffic«, die den Sound der Pariser Stadt bildeten.[1]

Im Jahr 1941 organisierte der Freie Deutsche Kulturbund *An Exhibition of Paintings & Engravings: The Story of London* mit Werken von Exilkünstler:innen, die sich mit der britischen Metropole auseinandersetzten.[2] Damit versammelte die Ausstellung Perspektiven emigrierter Kunstschaffender auf die Stadt an der Themse. Die künstlerische Beschäftigung mit den Städten des Exils ist nicht nur in der Londoner Schau, sondern auch in zahlreichen anderen weltweit in der Emigration entstandenen Arbeiten feststellbar, seien es Ankunftsbilder oder aber serielle Interaktionen mit Stadtvierteln oder Nachbarschaften in Manhattan, Mumbai (ehemals Bombay), Istanbul und andernorts.[3] Die Annäherung an die neue Umgebung kann durch künstlerische

1 Vgl. Sommer 2017. Siehe auch die BBC-Dokumentation *Ludwig Koch and the Music of Nature* (Street 2009), die O-Töne von Ludwig Koch und die von ihm aufgezeichneten Tierstimmen versammelt. Hier äußert er sich in Min. 24 auch zu seinen *city soundscapes*.

2 Siehe dazu Freie Deutsche Kultur, Juli 1941, H. 7, S. 3. Zwar ist nicht bekannt, welche Objekte ausgestellt wurden, doch lassen sich Rückschlüsse aus einer späteren Ausstellung ziehen: In der Schau *Exhibition of Drawings, Paintings & Sculptures* des Freien Deutschen Kulturbundes von 1944 wurden u. a. die Werke *London, 1941* von Samson Schames und *Hampstead Heath* von Erwin Weinberg gezeigt. Zur Ausstellung von 1944 vgl. Vinzent 2006, S. 111–112. In der Publikation *Kleine Sammlung* (1946) des Kulturbundes war Erich Arnold Bischofs *Hampstead* reproduziert. Ähnliche Arbeiten dürften auch bereits 1941 zu sehen gewesen sein.

3 Vgl. etwa die Hafenfotografien von Andreas Feininger in New York, die den Topos der »Ankunft« auf dem Wasserweg formulieren, oder aber die Arbeiten seines Vaters Lyonel Feininger, der immer wieder die Hochhäuser Manhattans malte und zeichnete. Zu fotografischen »Ersten Bildern« von Exilierten in New York siehe Roth 2021. Siehe auch Walks und Archive des Forschungsprojekts METROMOD, das künstlerische Interaktionen

Neugier motiviert sein, aber auch der Selbstvergewisserung dienen, indem sich das malende, fotografierende oder zeichnende Ich in seinem exilischen Umraum verortet. Dabei ist es naheliegend, das Gesehene auch beruflich produktiv zu verwenden – oder aber die Auseinandersetzung mit einer Stadt und ihren Orten entsteht überhaupt erst auf der Grundlage eines Auftrags.

Im Jahr 1936 realisierte László Moholy-Nagy gemeinsam mit der Journalistin Mary Benedetta das Buch *The Street Markets of London*. Der Bauhaus-Künstler, Fotograf und Fototheoretiker Moholy-Nagy war 1935 nach London emigriert und finanzierte sich durch Auftragsarbeiten in der künstlerischen Schaufensterdekoration,[4] Werbe- und Filmarbeiten. Der in St. Paul's sesshafte Londoner Verlag John Miles Ltd. (Amen Corner, s. Karte S. 198, Nr. 7) beauftragte Moholy-Nagy mit Fotografien für drei Bücher: *The Street Markets of London* (1936), *Eton Portrait* (1937) und *An Oxford University Chest* (1938).[5]

Das Fotobuch *The Street Markets of London* hat die Maße 21,8 × 14,5 Zentimeter und umfasst 201 Seiten (Abb. 87). Auf 64 Seiten sind Fotografien zumeist ganzseitig reproduziert. Das Buch erschien 1972 in einer zweiten, veränderten Auflage bei Benjamin Blom Publishers in New York; die Fotografien Moholy-Nagys sind hier nicht mehr über das Buch verteilt, sondern dem Text von Benedetta vorangestellt. Die Abbildungen in den folgenden Ausführungen sind der Wiederauflage entnommen, während die Beschreibungen im Text der Erstausgabe folgen, die in der Sammlung Ann und Jürgen Wilde in der Pinakothek der Moderne in München eingesehen werden konnte.

Moholy-Nagys Buchprojekt zu den Straßenmärkten von London setzte er in das übergeordnete Thema Stadtfotografie und schreibt: »The Photographer can scarcely find a more fascinating task than that of providing a pictorial record of modern city life. London's street markets present him with an opportunity of this kind.«[6] Das Buch eröffnet auf dem Frontispiz mit einer Fotografie des Markts auf der Petticoat Lane (s. Karte S. 198, Nr. 6). Der Blick der Kamera (Abb. 88) fällt von oben auf die von Marktständen umsäumte Straße mit zahlreichen potenziellen Käufer:innen. Links im oberen Bildrand

mit Städten wie Buenos Aires, New York City, London, Istanbul, Bombay (heute Mumbai) und Shanghai perspektiviert, https://metromod.net [Abruf: 28. 12. 2023].

4 Für das Kaufhaus Simpson's entwickelte Moholy-Nagy im Jahr 1936 Schaufensterdekorationen, für die er den Kunststoff Rhodoid und Schichtholz verbaute. Vgl. Carullo 2019, S. 36. Die nach London emigrierte Schule Reimann führte übrigens fast zeitgleich mit Moholy-Nagys Tätigkeit das Fach Schaufensterdekoration für ihre Student:innen ein. Rhodoid verwendete Moholy-Nagy auch für seine »Constructions« wie *Space Modulator Experiment, Aluminium 5* (1931/35). Siehe Tsai 2009, S. 136. Materialien, Formen und Konzepte wanderten also von den Auftragsarbeiten zu den freien Werken und wieder zurück.

5 Benedetta/Moholy-Nagy 1936; Fergusson/Moholy-Nagy 1937; Betjeman/Moholy-Nagy 1938.

6 Moholy-Nagy 1936, S. vii.

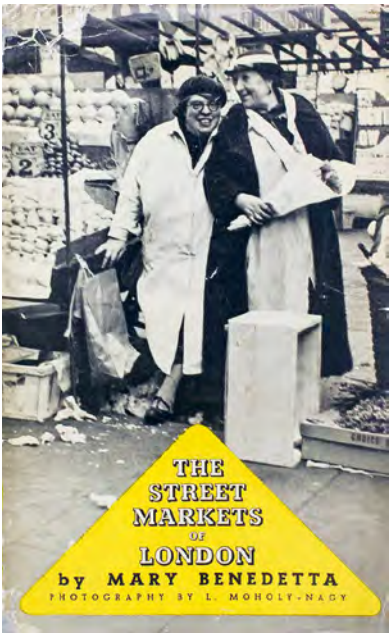


Abb. 87: Mary Benedetta und László Moholy-Nagy: The Street Markets of London. Photography by László Moholy-Nagy, London: John Miles Ltd. 1936, Cover (© The Moholy-Nagy Foundation)



Abb. 88: Mary Benedetta und László Moholy-Nagy: The Street Markets of London (1936). Photographs by László Moholy-Nagy. Reprint, New York: Benjamin Blom 1972: *Petticoat Lane: general view* (© The Moholy-Nagy Foundation)

ist ein dunkler Fensterbogen zu erkennen, durch den der Kamerablick fällt. Die Aufnahme formuliert die Perspektive eines beobachtenden Unbeteiligten, und sie kondensiert das Thema des Buches: die Märkte, das Treiben, die fliegenden Verkäufer:innen und ephemeren Stände, die eine Straße in eine Einkaufsstraße verwandeln. Das erste Foto nach dem Frontispiz zeigt in Nahsicht die Händler:innen (»The Spectacle Man«, S. 1) in der Petticoat Lane über ihre Verkaufstische gebeugt. Niemand blickt den Fotografen an. Die darauffolgende Fotografie zeigt dann wieder aus erhöhter Perspektive den Blick auf zwei »Arabian visitors« (S. 3), die auf dem Boden liegende Waren begutachten. Dann folgen Fotografien verschiedener Waren, von Schirmen (S. 4) und totem, zum Verkauf angebotenen Geflügel. In der Leather Lane ist ein Graveur zu sehen (S. 9), der ganz auf seine Arbeit konzentriert ist, und ein Händler (Abb. 89), der seine Handtaschen feilbietet (»Alf, the purse king«, S. 10). Dann kommt Schmuck auf einem Verkaufstisch in Nahsicht als Objektfotografie (S. 14). Wenn Käufer:innen und Verkäufer:innen den Fotografen erblicken, was selten vorkommt (S. 17), dann posieren sie mitunter, treiben ihre Späße mit der Kamera (Abb. 90). Doch zumeist fixierte der Fotograf einen unbeobachteten Moment.

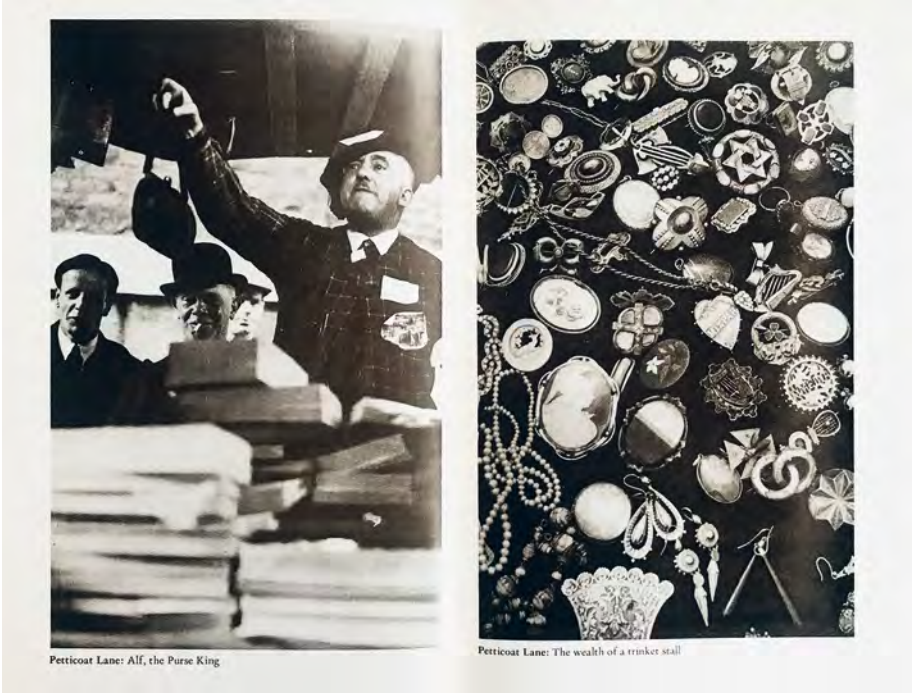


Abb. 89: Mary Benedetta und László Moholy-Nagy: The Street Markets of London (1936). Photographs by László Moholy-Nagy. Reprint, New York: Benjamin Blom 1972: *Petticoat Lane: Alf, the Purse King* und *Petticoat Lane: The wealth of a trinket stall* (© The Moholy-Nagy Foundation)

Text und Fotografie korrespondieren, dann etwa, wenn Verkaufstricks beschrieben werden, wenn über die Eigenheiten der verschiedenen Märkte geschrieben oder das Verhältnis von Händler:innen und Kund:innen erörtert wird. Moholy-Nagys Blick fällt auch auf Nebensächliches, auf Tiere – eine Katze (S. 48) – am Rande eines Hockers, aber auch auf Extravagantes: eine teuer gekleidete Käuferin, ein Verkäufer in Tracht. Das Beiläufige des Kamerablicks formuliert sich in Unschärfen oder Personen, die am Bildrand das Blickfeld durchkreuzen. Experimentelle Perspektiven zeigen sich, wenn ein eng bevölkerter Verkaufsstand von oben festgehalten wird (S. 89), wobei ein besonders verkaufstüchtiger Händler die Massen anzieht: »A man who sells a mysterious preparation for making brass fenders look like chromium«. Eine weitere Fotografie (S. 139) arbeitet mit dem multiplizierenden Spiegel, indem die Käuferin in Rückenansicht vermutlich ihren Hut begutachtet. Eine andere Aufnahme zeigt das Gesicht einer Interessentin wie in einem gerahmten Porträt (S. 165). Dabei zeigt Moholy-Nagys Kamera auch Szenen abseits des Geschehens: etwa, wenn Händlerinnen sich ausruhen und Zeitung lesen (S. 98) oder Kinder ins Spiel vertieft sind (S. 106). *The*

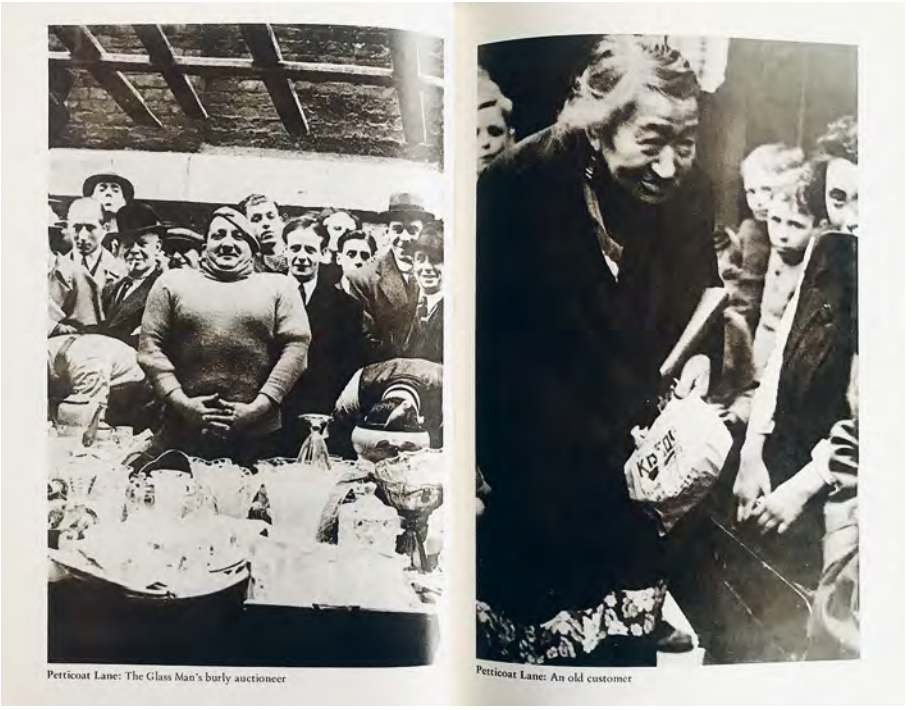


Abb. 90: Mary Benedetta und László Moholy-Nagy: The Street Markets of London (1936). Photographs by László Moholy-Nagy. Reprint, New York: Benjamin Blom 1972: *Petticoat Lane: The Glass Man's burly auctioneer* und *Petticoat Lane: An old customer* (© The Moholy-Nagy Foundation)

Street Markets of London ist eine Reminiszenz an die Vielfalt der Waren, an diejenigen, die verkaufen und kaufen. Dabei wird Individualität und Ubiquität gleichermaßen fotografiert: Händler:innen und Kund:innen kommen in ihren Eigenheiten ins Bild, die Waren und das Arrangement auf Tischen, Handwagen oder auf einem Tuch auf dem Boden (Abb. 91) ähneln sich – so wie auch die Verführungskraft der Objekte immer wieder die Interessenten anzuziehen weiß (S. 170). Im Rhythmus des Buches, das immer wieder von meist ganzseitigen Fotografien unterbrochen ist, gibt Moholy-Nagy den Märkten Londons viele verschiedene Gesichter. Dieses Credo formuliert er in den einführenden Worten: »To many peoples' minds the street markets still suggests romantic notions of showmen, unorganised [sic!] trade, bargains and the sale of stolen goods. The photographic report can either encourage or correct ideas. I consider the latter to be the more important task, since in my opinion these markets are primarily to be regarded as a social necessity, the shopping-centre, in fact, for a large part of the working-class.«[7]

7 Ebd., S. vii.



Abb. 91: Mary Benedetta und László Moholy-Nagy: The Street Markets of London (1936). Photographs by László Moholy-Nagy. Reprint, New York: Benjamin Blom 1972: *Caledonian Market: North Road entrance* und *Caledonian Market: ›They have no stalls, but spread them out on the ground‹* (© The Moholy-Nagy Foundation)

Das Buch endet mit einem Doppelporträt (S. 194), das zwei Männer im Brustbild zeigt. Aus der distanzierten Beobachterperspektive zu Beginn (Frontispiz) wird am Ende eine intime Auseinandersetzung mit den Menschen auf einem Markt von Billingsgate – »Where you find every age and every type«, wie es in der Bildunterschrift (S. xi) heißt.

Alle Fotografien im Buch äußern das Spontane, das Augenblickhafte, sie entstehen aus der Situation und zeigen den Fotografen meist als unbeobachteten Beobachter. Dies war nur durch einen spezifischen Technikeinsatz möglich. So schreibt Moholy-Nagy in seinem Vorwort: »For those interested in the technical aspects of photography I should add that as a rule I prefer to work with a large camera in order to obtain the minutely graded black-white-grey photo-values of the contact print, impossible to achieve in enlargements. But unfortunately the large camera is much too clumsy for taking rapid shots without being observed. The whole street immediately crowds around the photographer, the natural life of the scene is paralysed

and the characteristic features of the traders, their happy-go-lucky behavior, their elementary actor's skill, their impetuosity, are lost. Thus after several attempts with a large camera I always returned to the Leica, with which one can work rapidly, unobserved and – even in the London atmosphere, or in interiors – with a reliable degree of precision.«[8] Neben dem Einsatz einer adäquaten mobilen Kameratechnik, die Spontaneität zuließ, gehörte auch die Übersetzung in den Raum des Fotobuchs.

The Street Markets of London widmen sich den »Adern« der Stadt, den Straßen, die zu Verkaufszonen auf Zeit werden und ein vielfältiges Publikum anziehen. Die Fotografien, die ein bewegtes Blicken antizipieren, werden in der Reproduktionsform Fotobuch noch einmal »erblättert« und zusätzlich in eine Abfolge gebracht. Die Dynamik des Gehens über den Markt und durch den Stadtkörper wird damit unmittelbar auf den wandernden Blick der Leserinnen und Leser übertragen. Für Moholy-Nagy bot das Fotobuch zu Londons Straßenmärkten zum einen die Gelegenheit, sich fotografisch mit seinem neuen Wohnort auseinanderzusetzen. Zugleich konnte er hier auch zeigen, dass er aus der Gegenwart arbeitete, damit auch sein Portfolio erweiterte und sich als Emigrant in seiner Exilstadt positionierte. Mehrere Rezensionen in der Presse zeigen, dass *The Street Markets of London* durchaus Aufmerksamkeit weckte.[9] Das serielle Arbeiten ermöglichte es, ein Narrativ über die Stadt, ihre Märkte, Händler und Käufer zu entwickeln. Moholy-Nagy konnte damit plurale Perspektiven anbieten, die auch Vorurteilen und Stereotypen entgegenwirkten – oder diese eben bestätigten. Wobei das Erwartbare – volle Auslagen, feilschende Käuferschaft und versierte Verkaufende – mit dem Augenblickhaften, Spezifischen und Ungewöhnlichen zusammengebracht wird.

Die ortsspezifische Auseinandersetzung führte der Fotograf mit seinen zwei folgenden Büchern für John Miles Ltd. fort, die sich einer Eliteschule und ihren Schülern widmete (*Eton Portrait*, Text von Bernard Fergusson) und der Stadt und Architektur Oxfords – John Betjeman, der Autor von *An Oxford University Chest* und Redakteur bei der Zeitschrift *The Architectural Review* war es übrigens auch, der die Zusammenarbeit zwischen John Miles Ltd. und László Moholy-Nagy vermittelt hatte.[10]

The Streetmarkets of London und *Eton Portrait* (Abb. 92) umfassen zwar verschiedene soziale Räume, artikulieren jedoch zugleich ein ähnliches Verständnis des fotografischen Sehens. Die Fotografien vermitteln Unmittelbarkeit, eine körperliche Nähe zum Gegenstand, unprätentiöse und überraschend alltägliche Motive. Obgleich sie – anders als das Weimarer

8 Ebd., S. viii.

9 Anonym 1936b; J. B. 1936. Beide Zeitungsrezensionen sind im METROMOD Archive zu finden: https://archive.metromod.net/viewer.p/69/1470/object/5140-11260487 [Abruf: 28. 12. 2023].

10 Carullo 2019, S. 42.

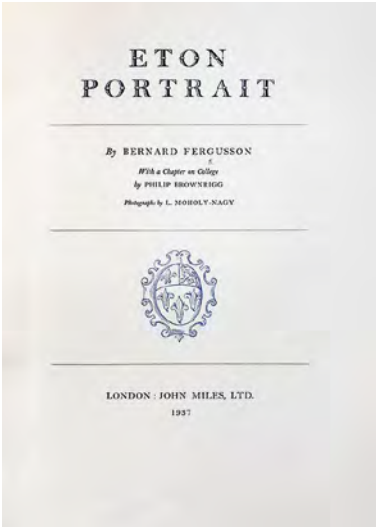
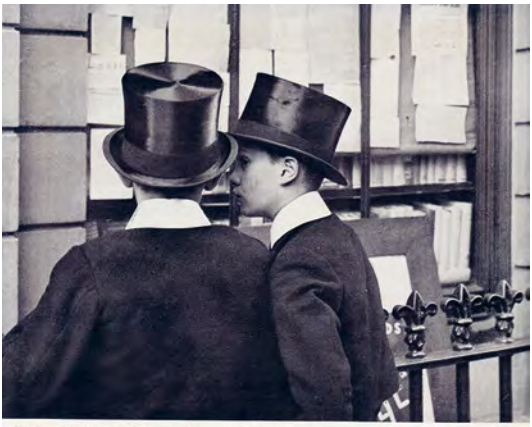


Abb. 92: Bernard Fergusson und László Moholy-Nagy: Eton Portrait. Photographs by L. Moholy-Nagy, London: John Miles Ltd. 1937, Cover

Fotobuch der 1920er Jahre – nicht vorwiegend über das Bild argumentieren und den über das Buch verstreuten Fotografien eine reiche und autonome Textfülle gegenübersteht, entwickelt das Bildmaterial doch eine eigene Logik. Dabei zeigen sich ungewöhnliche Konstellationen: So ist der ersten Aufnahme in *Eton Portrait* – dem würdigen und strengen Bildnis des Head Masters von Eton – das Doppelporträt zweier freundschaftlich untergehakter Jungen als letzte Aufnahme gegenübergestellt (Abb. 93). Die Repräsentation und das Kindliche bilden also die Rahmen für das Porträt einer angesehenen Bildungsinstitution. Die vorletzte Fotografie, die dem Doppelporträt der Jungen unmittelbar vorangestellt ist, zeigt wiederum ein Dessert aus zwei Bananen mit Eis und Keks (Abb. 94). Hier wiederholt sich nicht nur die Zweiheit der letzten Porträtaufnahme in humorvoller Weise, sondern es wird deutlich, dass auch Eliten ganz gewöhnlichen, kindlichen Gelüsten anhängen – »Banana Mess: The caviare of Eton«, heißt es dann auch in der Bildunterschrift, von der wir nicht wissen, ob sie Moholy-Nagy formulierte. Auf einer Makroebene sind *Eton Portrait* und *The Street Markets of London* aber auch Bücher über Orte, die einer eigenen visuellen Reflexionsfähigkeit verpflichtet sind.

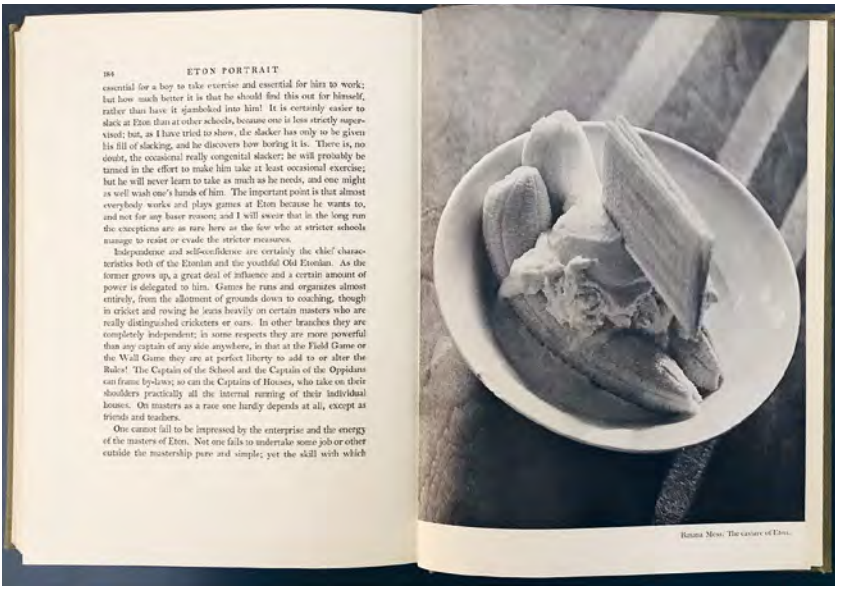
Der Verlag John Miles Ltd. publizierte Reisebücher wie *Around the World in 11 Years* (1938) von Richard Patience und John Abbe oder *Freiburg and the Black Forest* (1936) von Martin S. Briggs, aber auch Erfahrungsberichte wie *A Girl in Print* (1937) von Mary Benedetta, der Textautorin von *The Street Markets of London*, über ihre Arbeit als Journalistin. Wiederentdeckt wurde Mary Benedetta übrigens als Co-Autorin des Buches *Marriage Bureau* (1942, mit Mary Oliver), das die Arbeit einer frühen Dating-Agentur beschreibt.

Grundsätzlich lässt sich fragen, wie Differenz den Blick durch die Kamera prägen konnte. Die emigrierten Fotograf:innen erfassten eine für sie neue Umgebung, in der sie auf ungewisse Zeit leben sollten. Für viele der Angekommenen scheint die Auseinandersetzung mit der Stadt nicht nur eine Form der »Ankunft« gewesen zu sein; auch wurde die neue urbane Umgebung zum Impulsgeber für die eigene Arbeit. Beispielhaft sind die Emigrationserfahrungen des Fotografen Josef Breitenbach, der zwar nach Paris (und nicht nach London) emigrierte, den aber berufliche Netzwerke mit der britischen Hauptstadt verbanden. Nach seiner Emigration im Jahr 1933 aus München nach Paris hielt Breitenbach in seinem Notizbuch Ideen für mögliche Arbeitsvorhaben fest, darunter auch: »Was dem Fremden in



Spottiswoode's Window: 'Will the Gentleman (?) who took an umbrella other than his own from Lower Chapel kindly return it within?'

Abb. 93: Bernard Fergusson und László Moholy-Nagy: Eton Portrait. Photographs by L. Moholy-Nagy, London: John Miles Ltd. 1937, n. p.: *Spottiswoode's Window: ›Will the Gentleman (?) who took an umbrella other than his own from Lower Chapel kindly return it within?‹* (© The Moholy-Nagy Foundation)



184 ETON PORTRAIT

essential for a boy to take exercise and essential for him to work; but how much better it is that he should find this out for himself, rather than have it jamboked into him! It is certainly easier to slack at Eton than at other schools, because one is less strictly supervised; but, as I have tried to show, the slacker has only to be given his fill of slacking, and he discovers how boring it is. There is, no doubt, the occasional really congenital slacker; he will probably be turned in the effort to make him take at least occasional exercise; but he will never learn to take as much as he needs, and one might as well wash one's hands of him. The important point is that almost everybody works and plays games at Eton because he wants to, and not for any baser reason; and I will swear that in the long run the exceptions are as rare here as the few who at stricter schools manage to resist or evade the stricter measures.

Independence and self-confidence are certainly the chief characteristics both of the Etonian and the youthful Old Etonian. As the former grows up, a great deal of influence and a certain amount of power is delegated to him. Games he runs and organizes almost entirely, from the allotment of grounds down to coaching, though in cricket and rowing he leans heavily on certain masters who are really distinguished cricketers or oars. In other branches they are completely independent; in some respects they are more powerful than any captain of any side anywhere, in that at the Field Game or the Wall Game they are at perfect liberty to add to or alter the Rules! The Captain of the School and the Captain of the Oppidans can frame by-laws; so can the Captains of Houses, who take on their shoulders practically all the internal running of their individual houses. On masters as a race one hardly depends at all, except as friends and teachers.

One cannot fail to be impressed by the enterprise and the energy of the masters of Eton. Not one fails to undertake some job or other outside the mastership pure and simple; yet the skill with which

Banana Mess: The caviare of Eton.

Abb. 94: Bernard Fergusson und László Moholy-Nagy: Eton Portrait. Photographs by L. Moholy-Nagy, London: John Miles Ltd. 1937, n. p.: *Banana Mess: The caviare of Eton* (© The Moholy-Nagy Foundation)

Paris auffällt«.[11] Diese Überlegung lässt sich in einen größeren Kontext der fotografischen Emigration einordnen. Für Breitenbach war die Ankunft in seiner Exilstadt Paris eine berufliche Herausforderung. Und ähnlich erging es wohl den meisten Berufskolleginnen und -kollegen, die sich in ungewohnter Umgebung neu orientieren mussten und meist nicht nur mit der lokalen Fotoszene konkurrierten, sondern auch mit anderen Exilierten. Zugleich boten sich aber Kooperationen innerhalb der Emigrant:innen-Community an, ein aus der Situation geborener Schulterschluss. Bereits kurze Zeit nach seiner Ankunft in Paris zeigte Breitenbach seine Arbeiten gemeinsam mit den emigrierten Fotograf:innen Ruth Neumann, Walter Kardas, Richard Rosenthal und Simon Tannenwald in der Librairie Lipschutz.[12] Parallel zu seinen Ausstellungsaktivitäten musste Breitenbach nach neuen Aufträgen suchen und ein Portfolio an neuen Arbeiten erstellen. Unweigerlich muss dabei das erlebte Neue – die Stadträume, Straßen und Passanten – Impulse vermittelt und den Blick geschärft haben.

Mit dem Verleger Andor Kraszna-Krausz und dessen Verlag Focal Press[13] verhandelte Breitenbach 1938/39 wohl über ein Paris-Buch, das zugleich ein Lehrbuch für Stadt- und Landschaftsfotografie sein sollte. Doch scheiterte das Vorhaben.[14] Das Konvolut der überlieferten Pariser Fotografien von Breitenbach zeigt, dass er sich den Stadtraum in den Jahren nach seiner Ankunft 1933 als flanierender Fotograf erschloss. Er erfasste klassische Paris-Sujets wie die Cafés und Kneipen, ging aber auch in die Armen- und Elendsviertel sowie in die Neubauviertel. Die Abzüge in den Maßen 6 × 6 Zentimeter verweisen auf die von Breitenbach verwendete Rolleiflex, wobei er auch Leicas besaß. Diese Kameras ermöglichten ihm bei seinen Expeditionen im Paris der 1930er Jahre einen großen Bewegungsspielraum.

Auch der Emigrant Wolf Suschitzky[15] beschreibt seine Ankunft in London und die fotografische Aneignung der neuen Umgebung durch das Kamera-

11 Derenthal 1996, S. 77.

12 Vgl. Holz/Schopf 2001, S. 19.

13 Focal Press brachte in den 1940er Jahren auch Bücher zu Fotograf:innen des 19. Jahrhunderts heraus. Vgl. Dorner 2009, S. 106.

14 Vgl. Derenthal 1996, S. 80. Es ist denkbar, dass Breitenbachs Schülerin Ruth Snowman – sie nahm ab 1934 in Paris bei ihm Unterricht – einen Kontakt zu Kraszna-Krausz herstellte. Snowman kehrte 1935 nach England zurück und kümmerte sich in der Folge darum, Breitenbachs Werke in britischen und amerikanischen Magazinen zu platzieren. Holz/Schopf 2001, S. 26. Zum Briefwechsel Kraszna-Krausz und Breitenbach siehe auch Kapitel 2 in diesem Buch.

15 Wolf Suschitzky machte nach seiner Emigration nach London Karriere als Kameramann und Fotograf. Er war ein Exponent der sozialkritischen Fotografie und Filmarbeit mit einem Interesse an den Lebens- und Arbeitsbedingungen der Menschen. Zudem machte er sich einen Namen mit seinen weithin zirkulierenden Tier- und Kinderfotografien, die einen sensiblen Umgang mit dem Gegenüber formulierten. 1948 nahm ihn der Fotograf und Fotohistoriker Helmut Gernsheim, wie Suschitzky nach London emigriert, in sein Buch *The Man Behind the Camera* auf, das neun Positionen der Gegenwart

auge als produktive Fremdheitserfahrung: »Einem Ausländer fallen Sachen auf, die für Einheimische ganz alltäglich sind. Sie nehmen Notiz von Dingen, die Einheimische für selbstverständlich halten und die ihnen nicht mehr auffallen. Alles, was ein bisschen anders ist, bekommt ihre Aufmerksamkeit. So funktioniert das. Wenn ich in Indien bin, fallen mir viele Dinge auf, die Inder selbst nie fotografieren würden, weil sie Bilder des Alltags sind. Deshalb erscheint es mir recht verständlich, dass Ausländer Sachen sehen, die die Einheimischen gar nicht mehr wahrnehmen.«[16] Wolf Suschitzky, der aus einer Wiener Buchhändlerfamilie kam, interessierte sich besonders für die Antiquariate in der Charing Cross Road, in der er immer wieder fotografierte. Geplant war auch ein Fotobuch mit Texten des Journalisten Peter de Mendelssohn, der zur Redaktion der Emigrantenzeitung *Die Zeitung* gehörte.[17] Jedoch fand Suschitzky für das Fotobuch zunächst keinen Verleger.[18]

Das Porträt einer Stadt formuliert sich aber nicht nur in Straßen- und Architekturaufnahmen, in Perspektiven von gehenden oder fahrenden Fotograf:innen. Auch Bildnisse von Personen könnten als Porträts einer Stadt verstanden werden, etwa wenn es sich um eine Auseinandersetzung mit Londonern oder New Yorkern handelt. Oder aber wenn es sich um eine fotografische Porträtpraxis handelt, die eng mit der Stadt, in der sich das eigene Studio befindet, verbunden ist. Zuletzt könnten auch spezifische Perspektiven auf gesellschaftliche Gruppen einer Stadt als urbane Porträts bezeichnet werden. Die folgenden Überlegungen gehen von eben dieser Annahme aus, dass Städte sich (auch) durch ihre Bewohner:innen konstituieren, die wiederum von Fotograf:innen und Maler:innen porträtiert werden. Davon sprechen auch zahlreiche Porträts, die emigrierte Fotograf:innen oder jene, die eine Emigration vorbereiteten, von Londonern anfertigten. Beispielhaft ist eine Gruppe von Fotografien der Dresdner Fotografin Genja Jonas, die bei einem Aufenthalt in London im Jahr 1937 enstanden. Sie zeigen Angehörige des englischen Hochadels wie den achtjährigen Neil Archibald Primrose, 7. Earl of Roseberry, und Intellektuelle wie den Kunsthistoriker

vorstellte, darunter die dreier Emigranten – Felix H. Man, Wolf Suschitzky und Gernsheim selbst. 1955 wurde Suschitzky der erste Band der Serie *Great Photographs* gewidmet, die von der Zeitschrift *Photography* herausgegeben wurde. Darin heißt es: »For the last eleven years Suschitzky has worked as a camera-man on documentary films. He is one of those who have an essentially sympathetic approach to their subjects – whether these are human beings, animals or trees.« Hall/Burton 1955, n. p. Zu Suschitzky siehe auch Kapitel 11 in diesem Buch.

16 Wolf Suschitzky, in: Winckler, J. 2003, S. 276.

17 Zu *Die Zeitung* siehe Kapitel 16 in diesem Buch.

18 Erst Jahrzehnte später wurden seine Aufnahmen dann 1988 unter dem Titel *Charing Cross in the Thirties* veröffentlicht. Suschitzky, W./Samuel 1989. Siehe auch Winckler, J. 2003, S. 262–263; Auer 2006, S. 9–10. Zu Suschitzky in Wien und London siehe Forbes 2006. Siehe auch Suschitzky, W. 2006; Omasta/Mayr 2014.

Herbert Read (Abb. 95 a–d).[19] Reads Porträts zeigen den Schriftsteller nahsichtig in engem Ausschnitt vor schwarzem Hintergrund, etwa beim Lesen und mit dem auf die Hand gestützten Kopf. Jonas' Aufnahmen weisen Read als geistigen Arbeiter und ernsten Denker aus. Es ist zu vermuten, dass Jonas mit diesen Aufnahmen Kontakte nach England verfestigen wollte, vielleicht um ein Portfolio zu erstellen und ihre Emigration vorzubereiten – allerdings starb Jonas bereits 1938 an einer Krebserkrankung. Begleitet wurde ihr Aufenthalt in London von einem 1937 in der englischen Zeitschrift *The Photographic Journal* erschienenen Artikel zu kontinentalen Fotostudios, in dem auch das Dresdener Atelier von Genja Jonas besonders hervorgehoben wurde.[20]

In der Reihe der 1937 entstandenen London-Aufnahmen von Genja Jonas fallen auch Fotografien von Emigrant:innen auf, darunter Porträts von Hattula Moholy-Nagy, der damals vierjährigen Tochter von László und Sibyl Moholy-Nagy, und Bildnisse von Judith Kerr, der Tochter des emigrierten Theaterkritikers Alfred Kerr.[21] Jonas fotografierte die junge Judith Kerr (Abb. 96 a–d) im Brustbild mit dem Fokus auf Gesicht und Kopf des Modells, wobei der Bildausschnitt so eng gefasst ist, dass Kerrs Haare vom Bildrand beschnitten werden. Die Fotografien zeigen Kerr in Dreiviertelansicht oder im Profil, mal lachend, mal mit ernstem Blick. Judith Kerrs Porträts entstanden 1937, in jenem Jahr also, das in ihrem Buch *When Hitler Stole Pink Rabbit* (1971) das Ende der autobiografisch gefärbten Emigrationsgeschichte eines jungen Mädchens aus NS-Deutschland über die Schweiz nach London bildete. Damit zeigen die Fotografien von Jonas die junge Judith Kerr zum Zeitpunkt einer dauerhaften »Ankunft« oder Akkulturation in ihrem Exil – zwei Jahre nachdem die Familie 1935 nach London emigriert war und Judith Kerr eventuell in der Selbstsicht zur Londonerin wurde. Bemerkenswert ist, dass Jonas mit einigen der London-Emigrant:innen bereits in den 1920er Jahren verbunden war; so entstanden 1926 etwa Porträts des Bildhauers Jussuf Abbo (Abb. 51) und Kurt Schwitters'.[22] Auch zu der in London exilierten Fotografin Lucia Moholy (in den zwanziger Jahren mit László Moholy-Nagy verheiratet) könnte Genja Jonas bereits in der Zeit der Weimarer Republik Kontakt gehabt haben; beide stellten auf der Ausstellung *Film und Foto* 1929 in Stuttgart aus.[23] Auch Lucia Moholy betätigte sich als Porträtfotografin in London. In der National Portrait Gallery in London hat sich eine Serie erhalten, die britische Intellektuelle und Adelige zeigt, darunter die Quäkerin und Friedensaktivistin Ruth Fry, den Physiker Patrick Blackett

19 Abb. in: Atanassow 2013, S. 161 (Neil Archibald Primrose, 7. Earl of Roseberry) und S. 157 (Herbert Read).

20 Haile 1937. Siehe auch Atanassow 2013, S. 19–20.

21 Vgl. ebd., S. 40 (Hattula Moholy-Nagy) und S. 162 (Judith Kerr).

22 Ebd., S. 85 (Jussuf Abbo) und S. 86–87 (Kurt Schwitters).

23 Ebd., S. 32.

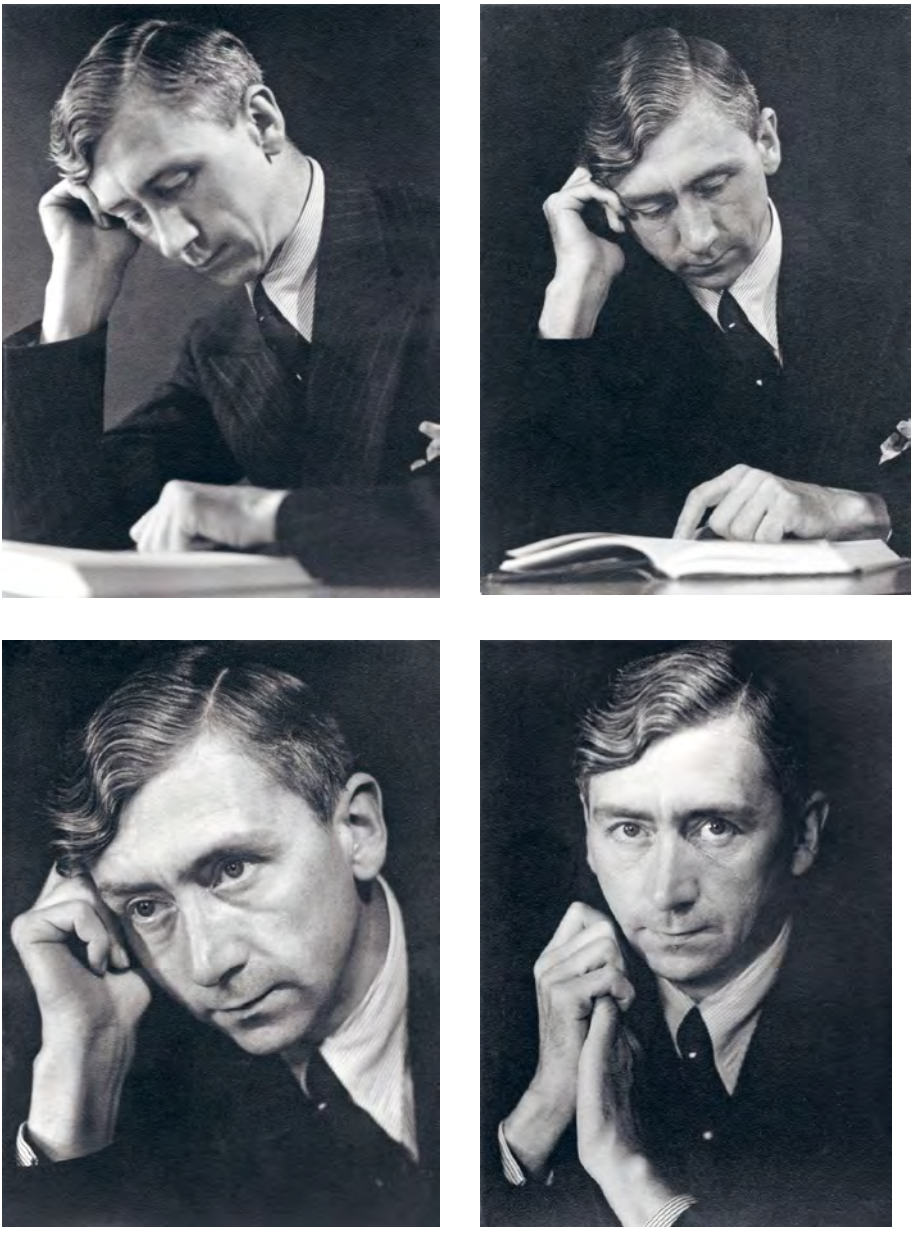


Abb. 95 a–d: Genja Jonas, *Herbert Read*, London 1937, Bromsilbergelatine, schwarz, jeweils ca. 7,8 × 5,7 cm, Privatbesitz (Atanassow 2013, S. 157)



Abb. 96 a–d: Genja Jonas, *Judith Kerr*, London 1937, Bromsilbergelatine, schwarz, jeweils 7,8 × 5,7 cm, Privatbesitz (Atanassow 2013, S. 162)

und den Schriftsteller Edward Garnett.[24] Für sie wie auch für einige andere in London tätige exilierte Fotograf:innen wie Lucia Moholy, Hans Casparius, Gerty Simon und Grete Stern sind Studioadressen nachweisbar: Das Studio Lucia Moholy lag am 39 Mecklenburgh Square in London-Bloomsbury (s. Karte S. 198, Nr. 4). Grete Stern Advertising, Artist and Photographer war an der 20 Abbey Road in St John's Wood beheimatet (s. Karte S. 198, Nr. 3), und Gerty Simon führte ihr Atelier an der 36 Church Street (heute Old Church Street) in Chelsea (s. Karte S. 198, Nr. 11). Hans Casparius eröffnete 1938 das erste Studio für Farbfotografie in der Newman Street (s. Karte S. 198, Nr. 5). 1942 lag sein Studio in 89 Wardour Street (s. Karte S. 198, Nr. 9). Er selbst lebte seit den frühen 1940er Jahren in 10 Tanza Road (s. Karte S. 198, Nr. 2).[25] Diese oftmals auf Visitenkarten gedruckten Studioadressen (Abb. 97) verweisen auf Versuche selbstständiger Erwerbsarbeit und der Etablierung einer Fotopraxis in der neuen Stadtumgebung.

Ein besonderes fotografisches Genre bilden Aufnahmen, die Emigrierte von Emigrierten fertigten. Die Kontexte und Hintergründe dieser Fotografien, die als eigenes Genre in den Konvoluten exilierter Fotograf:innen identifiziert werden können, sind vielfältig. Ausschlaggebend könnte zunächst gewesen sein, dass der Zugang zu Emigrant:innen als Teil der Community einfacher war, aber auch, dass der Sache der Geflüchteten eine visuelle Präsenz verliehen werden sollte.[26] Dabei werden diese Aufnahmen in der folgenden Analyse als Fotos von Londonern und damit als Stadtporträts oder als Porträts der Stadt verstanden.

Die Fotografin Grete Stern praktizierte zwischen 1933 und 1936 vor allem als Reklame- und Porträtfotografin. Stern hatte in Berlin als Teil des Duos ringl + pit erfolgreich ein Studio für Gebrauchs- und Reklamefotografie geführt. Sie emigrierte 1933 nach London, wo sie ihr Studio Grete Stern Advertising, Artist and Photographer eröffnete.[27] Ihre Partnerin Ellen Auerbach aus

24 Die genannten Porträts sind mit Abbildung in der Datenbank der National Portrait Gallery zu finden: https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp07323/lucia-moholy [Abruf: 28. 12. 2023]. In den frühen verdienstvollen Auseinandersetzungen von Rolf Sachsse ist zwar die fotohistorische Arbeit Moholys in London ausführlicher beschrieben. Ihr fotografisches Schaffen im Exil aber wird weitgehend marginalisiert und auch kritisiert. Sachsse spricht von einem Schritt in »etablierte Konventionen«, bezeichnet sie als »Produkte einer britischen Gesellschaftsschicht«, die im Kontext anderer zeitgenössischer Porträtist:innen kritisch gesehen werden sollten. Sachsse 1995, S. 20. Zu Lucia Moholys Exilfotografie siehe Schuldenfrei 2024, S. 106–110.

25 Vgl. Jacobsen 2014, S. 142–143; vgl. Casparius 1986, S. 88.

26 Dass das Thema Flucht als Bildsujet im Werk von Exilkünstler:innen präsent war, zeigt sich in der Malerei und Grafik im Umfeld des Freien Deutschen Kulturbundes, wie etwa in Dorothea Wüstens *Picture of a Refugee Family* – zu sehen 1944 in der Ausstellung *Vier Künstler* in den Räumen des Kulturbundes – oder in Erich Kahns *Flüchtlinge*, reproduziert im Nachrichtenblatt des Kulturbundes, *Freie Deutsche Kultur*, Mai/Juni 1944, H. 5, S. 3. Vgl. auch Vinzent 2006, S. 113–114.

27 Ihre Wohnung lag am Alma Square 3. Vgl. Graeve Ingelmann 2006, S. 98.



Abb. 97: Grete Sterns Visitenkarte mit ihrer Londoner Studioadresse, 1936, Museum Folkwang, Essen, Inv. Nr. 146/2/2009 (© Gallery Jorge Mara, Buenos Aires)

dem gemeinsam geführten Studio ringl + pit ging zunächst nach Palästina und kam 1935 ebenfalls nach London, wo die beiden zunächst die gemeinsame Arbeit fortführten. Bürokratische Probleme führten indes dazu, dass Auerbach im April 1937 weiter in die USA emigrierte.[28] In den Jahren ihres britischen Exils entwarf Grete Stern Reklameanzeigen für das Mineralöl-Unternehmen Shell-Mex, die Imperial Chemical Industries (ICI) und die Druckerei Kynoch Press.[29] Erhalten ist auch eine Werbeanzeige aus dem Jahr 1935 für Sharp, Perrin & Co., einem 1868 gegründeten Textilunternehmen.[30]

In den Jahren 1933 bis 1936 entstand eine Serie von Porträtaufnahmen, die Emigrant:innen wie Helene Weigel, Bertolt Brecht, Karl Korsch und Paula Heimann zeigen.[31] In der Forschungsliteratur ist das Brecht-Porträt auf 1933 oder 1934 datiert.[32] Brecht hielt sich vom 3. Oktober bis 20. Dezember 1934 in London auf und wohnte erneut – wohl gemeinsam mit seiner Partnerin

28 Vgl. Eskildsen 1993, S. 15.

29 Vgl. Kat. Berlin 1986, S. 167.

30 Sharp, Perrin & Co. verkaufte Damenunterwäsche und Kinderkleidung und betrieb in London zwei Geschäfte. Die Anzeige wirbt für den Laden in 31 Old Change. Siehe auch http://commercialoverprints.com/sharp-perrin-co/ [Abruf: 26. 12. 2023]. Grete Stern arbeitete mit den Mitteln der Fotomontage: Die fotografierte Kinderkleidung wird auf einen abstrakten Grund montiert, der ein helles Quadrat auf Schwarz zeigt. Die rote Schrift und ein roter Punkt sorgen für visuelle Akzente, beschriftete Pfeile informieren über die Kleidungsstücke. Es lässt sich also von einer Kontinuität der künstlerischen Arbeit sprechen, wenngleich derzeit noch nicht erfasst werden kann, wie umfangreich Sterns gebrauchsgrafische Tätigkeit in London tatsächlich war.

31 Zu Grete Sterns Arbeit im Londoner Exil existiert recht wenig Literatur. Eine Biografie findet sich in: Kat. Berlin 1986, S. 167; Liste der vier Londoner Porträts im Besitz des Berliner Bauhaus-Archives in: Kat. Berlin 1975, n. p. Abbildungen in London entstandener Porträts in: Kat. Valencia 1995, S. 20 und 35.

32 Vgl. Kat. New York 2015, S. 65 (hier datiert auf 1934); Kat. Valencia 1995, S. 35 (hier datiert auf 1934); Kat. Essen 1993, S. 53 (hier datiert auf 1934); Kat. Berlin 1975, n. p. (hier datiert auf 1933).

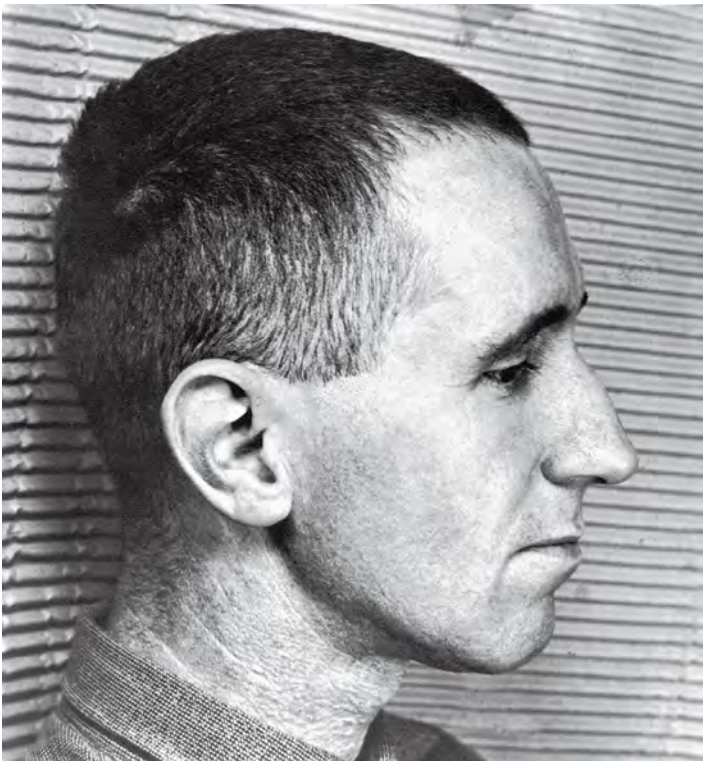


Abb. 98: Grete Stern, *Bertolt Brecht*, 1936, 20,5 × 19 cm, Reprint, Museum Folkwang, Essen, Inv. Nr. 221/93 (© Gallery Jorge Mara, Buenos Aires)

Helene Weigel – zwischen dem 6. März und dem 28. Juli 1936 in London, wo er am Drehbuch des Films *A Clown Must Laugh (Bajazzo)* von Richard Tauber mitwirkte.[33] Grete Stern fotografierte den Schriftsteller mehrmals, wobei sie ihn im Brustbild zeigte, mal im Profil (Abb. 98), mal im Dreiviertelporträt. Auf zwei beinahe identischen Aufnahmen fällt der gestreifte Hintergrund auf. Auch Ellen Auerbach fotografierte Brecht vor derselben Wand; doch zeigt sie den Schriftsteller im Profil an der Schreibmaschine und damit mit einem seine Profession charakterisierenden Attribut.[34] Stern hingegen erfasste Brecht in einem engen Bildausschnitt, der ganz auf sein Gesicht fokussiert ist.

Auch den Philosophen und London-Emigranten Karl Korsch (Abb. 99), bei dem Brecht noch in Berlin marxistische Vorlesungen belegt hatte,[35] wurde von Grete Stern porträtiert. Sie nahm Korsch vor einer Landkarte auf, die Norddeutschland und seine Eisenbahnstrecken zeigt. Die Karte ist in die

33 Siehe dazu Santini 2019, S. 178; Jacobs/Ohlsen 1977, S. 27–29; Völker 1976, S. 232–234.
34 Zu Auerbach in London und dem Brecht-Porträt siehe Graeve Ingelmann 2006, S. 57.
35 Vgl. Santini 2019, S. 197.



Abb. 99: Grete Stern, *Karl Korsch*, 1935, 22 × 18,9 cm, Reprint, Museum Folkwang, Essen, Inv. Nr. 220/93 (© Gallery Jorge Mara, Buenos Aires)

Horizontale gedreht. Links ist die Beschriftung »England« zu erkennen, die Fährverbindungen über den Ärmelkanal aufzeigt. Mit diesem Hintergrund könnte Stern subtil auf die Emigrationsrouten Korschs verwiesen haben, die ihn aus Deutschland zunächst über Dänemark nach England führten, wo das Porträt entstand.[36] Später ging Korsch in die USA. Wie auch in ihren anderen Londoner Bildnissen zeigt Stern ihr Model in einem eng gefassten Brustbild.[37]

Die Porträtierten blicken in Sterns Aufnahmen nicht in die Kamera, sondern sehen auf einen außerhalb des Bildraumes gelegenen Punkt. Dieser Blick und die ernste Mimik verleihen den Fotografierten einen melancholischen Ausdruck. Grete Stern schuf psychologische Porträts von Personen,

36 Allerdings besitzt das Nelson-Atkins Museum of Art einen Abzug der Fotografie, die mit »Karl Korsch/Berlin '31« beschriftet ist: https://art.nelson-atkins.org/objects/70524/karl-korsch-berlin [Abruf: 30.12.2023]. Ansonsten ist die Fotografie jedoch stets auf 1934/35 und auf die Londoner Exilzeit datiert.

37 Zu den vier Porträts mit teils eigenwilligen Deutungen siehe Marcoci 2015, S. 27–29.

die, wie sie selbst, ein erzwungenes Leben in Bewegung außerhalb ihres Herkunftslandes verbrachten.

In Buenos Aires, wo Stern seit 1936 lebte und arbeitete, fand ihre Porträtserie eine Fortsetzung, und es entstanden 150 fotografische Bildnisse (auch emigrierter) Intellektueller und Künstler aus ihrem Umfeld. Stern konnte als Teil eines künstlerischen Netzwerkes und mit ihrem Partner Horacio Coppola erneut eine rege und inspirierende Tätigkeit als Fotografin und Künstlerin entfalten.[38] Somit lassen sich die Londoner Fotografien als Auftakt oder Vorlauf eines groß angelegten Vorhabens sehen, vielleicht ein Probierfeld, auf dem Stern ein Thema für sich fand und sich – nach ihren erfolgreichen Berliner Jahren – gleichsam neu erfinden musste.

Sterns eindringliche, nahsichtige Porträts aus London können als Teil eines fotografischen Bildarchivs der Emigration bezeichnet werden, zu dem in den 1930er und 1940er Jahren viele emigrierte Fotograf:innen in der globalen Verstreuung beitrugen. Zu nennen sind Gisèle Freund in Paris – etwa ihre Porträts des emigrierten Philosophen Walter Benjamin – oder Hermann Landshoff in New York, der eine ganze Serie an Emigrant:innen-Porträts schuf. Diese Bildnisse von Emigrant:innen würden in ihrer Gesamtheit ein Exilarchiv konstituieren und – wie etwa Grete Sterns Porträts – den Fluchtbewegungen in der Zeit des Nationalsozialismus viele unterschiedliche Gesichter geben. Auch über eine Bildsprache der Porträts, über Ästhetik, Komposition ließe sich in vergleichender Perspektive nachdenken. Resonanz entfalten die Londoner Porträtfotografien damit vor allem in der Retrospektive, da sie zur Entstehungszeit vermutlich kaum und bislang nur in wenigen Ausstellungskatalogen gezeigt wurden.

Bisweilen führt eine einzelne Porträtaufnahme auch zu einem ganzen Exildasein, entfalten sich – ausgehend von einer Fotografie – wie in einem Prisma neue Zugänge zu einem Leben und Wirken. Ein Beispiel dafür gibt das Porträt des Galeristen Alfred Flechtheim von Gerty Simon. Die Fotografin fand einige ihrer Modelle und Auftraggeber:innen unter den Emigrierten, die, wie sie selbst, in den 1930er Jahren nach London gekommen waren. Gertrud »Gerty« Simon war bereits in der Weimarer Republik eine anerkannte Porträtfotografin mit einem gefragten Studio in Berlin-Charlottenburg. Sie fotografierte prominente Persönlichkeiten, darunter die Schauspielerin Brigitte Horney, die Künstlerin Käthe Kollwitz und den Physiker Albert Einstein. Im Oktober 1933 emigrierte Simon, und auch ihrem Partner und ihrem Sohn gelang die Flucht nach London. In Chelsea etablierte sie erneut ein Fotostudio (36 Church Street, Abb. 100), fotografierte den Künstler Iain Macnab und die Schauspielerin Constance Cummings, den Maler Sir William Rothenstein und den Museumsdirektor Sir Kenneth Clark.[39]

38 Zu Sterns argentinischen Jahren siehe ebd., S. 29–36.

39 Vgl. https://wienerholocaustlibrary.org/exhibition/berlin-london-the-lost-photographs-of-gerty-simon/ [Abruf: 28. 12. 2023].

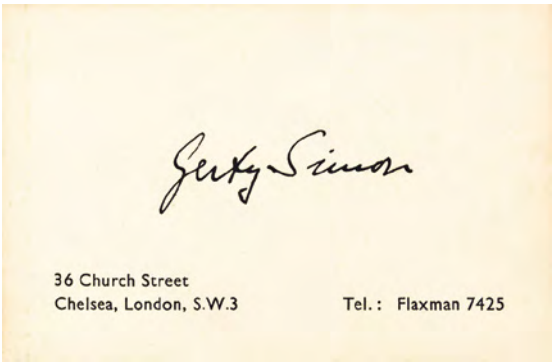


Abb. 100: Gerty Simons Visitenkarte mit Studioadresse in London, n. d., The Bernard Simon Estate, Wiener Holocaust Library Collections



Abb. 101: Einladung zu Gerty Simons Ausstellung *London Personalities*, London 1934, The Bernard Simon Estate, Wiener Holocaust Library Collections

1934 eröffnete Gerty Simons Einzelausstellung *London Personalities* (Abb. 101) in der von der emigrierten Kunsthändlerin Ala Story geführten Storran Gallery (106 Brompton Road, s. Karte S. 198, Nr. 10), die gute Kritiken in der britischen Presse erhielt – der *Evening Standard* titelte »Uncompromising Camera« und hob damit das Unkonventionelle und Progressive von Simons fotografischem Blick hervor.[40] 1935 hatte Gerty Simon eine weitere Einzelausstellung im Camera Club. *Camera Portraits* versammelte 58 Porträts

40 Mitchell/March 2020, S. 13. Zu Story siehe Kapitel 18 in diesem Buch.

und wurde kuratiert von dem in London exilierten Galeristen Alfred Flechtheim.[41] In der Ausstellung findet sich auch ein Porträt Flechtheims (Abb. 102).

Das Porträt des Galeristen setzt eine tradierte Konvention fort: Bereits in den 1920er Jahren wurde Flechtheim von Hugo Erfurth und Frieda Riess in strengem Profil porträtiert. Flechtheims auffällige Physiognomie mit den aus dem Gesicht streng nach hinten gekämmten Haaren und der markanten Nase wurde auch von Rudolf Belling in dem *Bildnis Alfred Flechtheim* (1927) betont. Gerty Simons Aufnahme zeigt den Kunsthändler in der bewährten Seitenansicht. Das Gesicht ist hell ausgeleuchtet und hebt sich vor einem dunklen Hintergrund ab. Der Bildausschnitt ist eng gefasst und ganz auf den Kopf konzentriert. Die dunklen Augenringe und die verhangenen Lider geben dem Fotografierten einen melancholischen Ausdruck. Ausgehend von der Fotografie und der Entstehungszeit um 1935 lässt sich die Londoner Exilgeschichte eines namhaften Galeristen der späten Kaiserzeit und Weimarer Republik entfalten. Flechtheim reüssierte mit Galerien in Berlin und Düsseldorf und als Herausgeber der Zeitschrift *Der Querschnitt*. In dieser Zeitschrift publizierte auch Gerty Simon ihre Fotografien.[42] Flechtheim stellte viele arrivierte Künstler:innen seiner Zeit aus, darunter Rudolf Belling, George Grosz, Oskar Kokoschka, Georg Kolbe, Pablo Picasso, Renée Sintenis und andere.[43] Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wurde Alfred Flechtheim und sein Unternehmen, das durch die Weltwirtschaftskrise ohnehin angeschlagen war, zur Zielscheibe antisemitischer Attacken, in denen er als Jude, »Kulturbolschewist« und herausragender Förderer der künstlerischen Avantgarde angegriffen wurde.[44] 1937 diffamierte die Ausstellung *Entartete Kunst* in München nicht nur zahlreiche der Künstler:innen, die Flechtheim vertreten hatte, sondern griff in einem Saaltext auch den Galeristen selbst an.[45]

Bereits seit 1933 lebte Flechtheim im Ausland und war für die Londoner Mayor Gallery (18 Cork Street, s. Karte S. 198, Nr. 8) tätig, später auch als offizieller Repräsentant von Daniel-Henry Kahnweilers Pariser Galerie. Ziel von Flechtheims Aktivitäten in London war es, die französische und deutsche Moderne in den Londoner Kunstmarkt einzuführen beziehungsweise sie sichtbarer zu machen: *Paintings by Paul Klee* eröffnete im Januar 1934, eine Ausstellung zu George Grosz im Juni desselben Jahres.[46] Obgleich Flechtheim diese und weitere Ausstellungen der Mayor Gallery

41 Vgl. Warnock 2019, S. 22.
42 Vgl. March 2019, S. 12.
43 Siehe u. a. Kat. Berlin 2017a.
44 Vgl. Frowein 1987, S. 59.
45 Vgl. Dascher 2011, S. 394.
46 Vgl. Frowein 1987, S. 60. Keith Holz verweist darauf, dass insbesondere deutsche Kunst bis Ende der 1930er Jahre wenig Aufmerksamkeit und Anerkennung in England fand. Holz 2004, S. 127–130.



Abb. 102: Gerty Simon, *Alfred Flechtheim*, London, ca. 1935, The Bernard Simon Estate, Wiener Holocaust Library Collections

wesentlich mitprägte und Leihgaben lieferte, blieb sein Name weitgehend ungenannt.[47] Auch mit der Londoner Agnews Gallery arbeitete Flechtheim zusammen und verantwortete mit dem französischen Impressionismus einen neuen Schwerpunkt der Galerie.[48] Darüber hinaus kam es zur Zusammenarbeit mit der Alex Reid & Lefevre Gallery und The Leicester Galleries. Im Oktober 1936 organisierte Alfred Flechtheim zudem die *Exhibition of 19th Century French Painting* in den New Burlington Galleries, die Werke von Manet über van Gogh bis Cézanne versammelte.

1937 starb Alfred Flechtheim und wurde, wie auch die Emigrant:innen Max Herrmann-Neiße, Sigmund Freud, Rosa Schapire und Elisabeth Bergner, im Golders Green Crematorium (62 Hoop Lane) eingeäschert. Posthum erschien ein letzter von ihm verfasster Text in James Lavers *French Painting And The Nineteenth Century* (Abb. 103).[49] Das Buch ist Flechtheim gewidmet: »In Memory of ALFRED FLECHTHEIM Who died 9th March 1937 ›Marchand de Tableaux Créateur‹.« Das Buch versammelt viele der Bilder, die auf der *Exhibition of 19th Century French Painting* gezeigt wurden. Die Bildauswahl und das Textlektorat gingen auf Alfred Flechtheim zurück. In seinem »Postscript« beschreibt Flechtheim, wie er die Ausstellung in den New Burlington Galleries organisierte und warum er sich stets für französische Kunst einsetzte. Sein Text formuliert ein Credo, das als Spiegel seiner Situation als exilierter Kunsthändler und als pazifistisches Statement zur politischen Lage lesbar ist: »Art need be none the worse for being national or provincial, but really great art soars above racial frontiers and belongs to the world. […] Such an art, to borrow J. B. Manson's words, ›can be understood with few exceptions by the whole world. It affords a common meeting ground, and transcends all those considerations of Imperialism and politics which are the cause of international strife and ill will.‹«[50] Gerty Simon fotografierte Flechtheim also in der Zeit seiner beruflichen Akkulturation in London, die ihn in Kontakt mit führenden Galerien der Stadt brachte. Seine Impulse für die Akzeptanz der kontinentalen Moderne waren jedoch in der Öffentlichkeit kaum wahrnehmbar. Flechtheim konnte, anders als in Düsseldorf und Berlin, seine Geschäfte nicht unter seinem Galerienamen führen.

In der von Flechtheim organisierten Einzelausstellung Gerty Simons waren weitere Porträts von Emigrant:innen zu sehen: Simon fotografierte den Physiker Ulrich Friedemann, der 1933 nach Großbritannien emigriert war. Auch ein Porträt der Schauspielerin und Sängerin Lotte Lenya von 1935 war in Simons Ausstellung *Camera Portrait* ausgestellt (Abb. 104). Lenyas

47 Vgl. Dascher 2011, S. 331.

48 Vgl. Frowein 1987, S. 61.

49 Vgl. Laver 1937. James Laver war auf vielfältige Weise mit der Emigrantenszene verstrickt. So war er Co-Autor der mit dem emigrierten Künstler und Fotografen Henry Rox publizierten Kinderbücher zu der fiktionalen Figur Tommy Apple; siehe Kapitel 13 in diesem Buch.

50 Flechtheim 1937, S. 114.

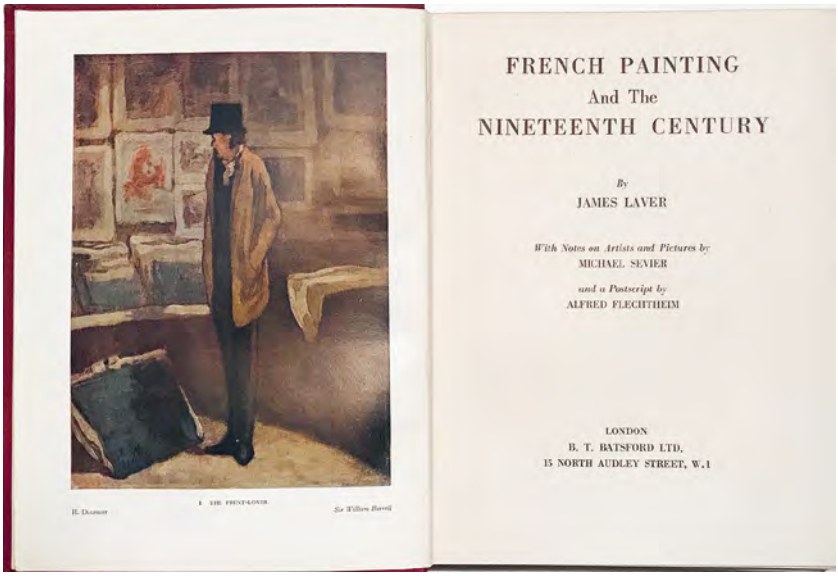


Abb. 103: James Laver: French Painting And The Nineteenth Century, London: B.T. Batsford Ltd. 1937. Mit einem posthum veröffentlichten Postscript von Alfred Flechtheim, S. 101–114 (METROMOD Archive)

Laufbahn war eng mit dem Komponisten Kurt Weill und dem Schriftsteller Bertolt Brecht verbunden. Sie wirkte 1927 in der Uraufführung des Singspiels *Mahagonny* mit und reüssierte im Jahr darauf bei der Aufführung der *Dreigroschenoper* als Seeräuber-Jenny. Mit ihrem Lebenspartner Kurt Weill lebte Lenya 1935 in London, bevor beide noch im selben Jahr in die USA emigrierten. Simon fotografierte Lenya im Brustbild. Ihr Gesicht ist stark ausgeleuchtet, hinten wirft ihr Körper einen Schatten an die Wand. Der Blick der Schauspielerin ist nachdenklich. In ihrer rechten Hand hält sie eine Zigarette. Hand und Gesicht sind teils unscharf, was der Aufnahme etwas Momenthaftes verleiht.

Obgleich Gerty Simon nach ihrer Emigration in kürzester Zeit ein umfangreiches neues Werk an Porträtaufnahmen zusammentragen und damit zwei Einzelschauen in London bestreiten konnte, blieb ihr Wirken zeitlich begrenzt. Ob sie ihre fotografische Laufbahn nach 1935 weiterführte, ist ungeklärt. Spätestens mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs legte sie ihre Arbeit als Fotografin wohl nieder; später wandte sie sich der Malerei zu.[51]

Von dem Porträt der Straßenmärkte (László Moholy-Nagy) über die Porträts von Londoner Adeligen und Intellektuellen (Lucia Moholy, Genja Jonas) bis zu den fotografischen Bildnissen nach London geflohener Emigrant:innen (Grete Stern, Gerty Simon) zeigen die Œuvres der hier behandelten Foto-

51 Vgl. Mitchell/March 2020, S. 39.



Abb. 104: Gerty Simon, *Lotte Lenya*, London, ca. 1935, The Bernard Simon Estate, Wiener Holocaust Library Collections

graf:innen eine breitgefächerte Auseinandersetzung mit ihrem Exilort. Nicht selten begünstigte die Suche nach einem Auftrag die Entscheidung für London als Thema und Motiv, doch waren es zugleich die spezifischen Arbeits- und Lebensumstände der emigrierten Künstler:innen, die sich in ihr Schaffen einschrieben. Der Weg nach London führte unweigerlich zur Erweiterung des Motivspektrums. Dies betrifft auch Orte, die ohne die Erfahrung der Emigration wohl kaum ein Gewicht erhalten hätten. Zu diesen gehörte der Londoner Zoo, dessen Bedeutung als Ideen- und auch als Auftraggeber für zahlreiche Emigrierte im folgenden Kapitel behandelt wird.



KAPITEL **11**

1 London Zoo, The Regent's Park
2 Verlag Chatto & Windus, 40–42 William IV Street

11. London Zoo: Tier, Stadt und Exil

Der Londoner Zoo liegt im Zentrum der Stadt und ist ein Anziehungspunkt für Tourist:innen und die lokale Bevölkerung. In den 1930er Jahren wurde der Zoo in Reisebüchern als Ort des Sightseeings erwähnt. So heißt es im Guide *London 1936*: »Zoological Gardens. Regent's Park. Occupies a site of 34 acres. Contains specimens of most of the known animals, birds and reptiles. These can be seen feeding at various set hours, but mainly in the afternoon. The food bill amounts to about £ 20,000 a year. The attractions and popularity of the »Zoo« are testified by the fact that two million people visit it annually.«[1] Der Berliner Reiseschriftsteller Paul Cohen-Portheim erwähnt den Zoo zwar in seinem Buch *London* von 1933, rät jedoch von einem Besuch ab: »Der Zoo ist einer der bedeutendsten seiner Art, aber ich finde ihn genau so bedrückend wie alle anderen. Denn ich kann nicht einsehen, daß ein Gefängnis für Tiere heiterer sein soll als eins für Menschen.«[2] Eine unerzählte Geschichte jenseits von Sightseeing und der ethischen Frage der Ausstellung von Lebewesen ist die Rolle des Londoner Zoos im Kontext der künstlerischen Emigration. Im und für den Zoo entstanden zahlreiche künstlerische und architektonische Arbeiten von Emigrant:innen, damit ist ihre Arbeit eng mit einem zentralen städtischen Ort verbunden, was jedoch bislang kaum von der Forschung zu Exil und/oder Kunst der Moderne beachtet wurde.

Wie in anderen Städten ging die Gründung des Londoner Zoos auf eine private Initiative zurück. Die Zoological Society of London wurde 1826 als Gesellschaft nach dem Prinzip exklusiver Mitgliedschaften (Fellows) gegründet; ein Jahr später folgte die Eröffnung des Zoos in zentraler Lage im Regent's Park (s. Karte S. 224, Nr. 1), wobei zunächst nur die Mitglieder der Society Zugang zum Zoogelände hatten. Zwei Jahrzehnte später wurde das Gelände auch der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht; bereits 1850 kamen mehr als 360.000 Besucher:innen.[3] Diese Besucherzahl, die sich im Laufe der folgenden Jahrzehnte potenzierte, verweist auf den großen Zuspruch, den Zoos genossen: In Zeiten städtischen Wachstums waren sie

1 Anonym 1936a, S. 46.

2 Cohen-Portheim 1933, S. 88.

3 Vgl. Baratay/Hardouin-Fugier 2002, S. 125. Bereits zuvor konnten auch Nicht-Mitglieder den Zoo betreten, mussten jedoch die Einverständniserklärung eines Mitglieds vorweisen. Vgl. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 100. Geführt wurde die Society von einem gewählten Vorstand – Präsident, Schatzmeister und Sekretär –, der den Zoo verwaltete. Der Sekretär übernahm die Funktion des Zoodirektors. Die Mitgliedschaft in der Society erfolgte über Einladung und Kooption, sodass ein exklusiver Kreis, vergleichbar den englischen Clubs, zusammenkam. Ebd., S. 96.

Zerstreuungs- und Erholungsorte für die Bevölkerung,[4] die hier der Enge der Städte entfliehen und Tiere sehen konnten, die sie andernorts nicht zu Gesicht bekamen.

Der Zoobestand formierte sich entlang der globalen Ausdehnung des Commonwealth und seiner Kolonien und war zugleich ein Fenster in geografisch entfernt gelegene Territorien: Indem Tiere aus Kanada, Australien, Afrika und Asien in die »Mitte«, die Hauptstadt des Empires, verbracht wurden, konnte den Besucher:innen die territoriale Ausdehnung in der Gestalt der »exotischen« Tiere vermittelt werden.[5] Der Auf- und Ausbau des Geländes begann mit der »Llama Hut« und fand eine Fortsetzung in zahlreichen anderen Bauten wie dem Affenhaus, einem Bären- und einem Vogelkäfig, mit denen das Zoogelände sukzessive ausgestaltet wurde.[6] Zunächst folgten die Behausungen vor allem dem Grundsatz, die Tiere in käfigartigen Anlagen an der Flucht zu hindern und sie zugleich einem Publikum zu präsentieren. Neue Impulse kamen vom europäischen Kontinent und hier vor allem aus Hamburg und Carl Hagenbecks Tierpark, der den Ansatz vertrat, die Tiere auszustellen und sie dabei in einer ihrer jeweiligen Herkunftsgeografien angenäherten Umgebung zu halten. Zum Schutz der Tiere und Besucher:innen setzte Hagenbeck statt (nur) auf Käfige und Zäune zusätzlich auf Erd- und Wassergräben oder wenig sichtbare Netze.[7] Mit der Veränderung der Tierhaltung im Zoo wurde auch die Notwendigkeit deutlich, ein größeres Wissen über die Tiere zu besitzen, das heißt, dass Tiergärten auch vermehrt zu Orten der Forschung, der Wissensproduktion und -vermittlung wurden, was sich wiederum in Bauprojekten ausformulierte.

Die kontinuierliche, über die folgenden Jahrzehnte fortgeführte Bautätigkeit des Londoner Zoos bot Raum für besonders progressive ästhetische und didaktische Ansätze (Abb. 105). Für die Architektur lässt sich behaupten, dass der Zoobau als eher marginale oder marginalisierte Gattung Möglichkeiten der ästhetischen und technischen Innovation auch dann bot, als dies im prestigeträchtigen Wohnungs- oder Bildungsbau nur sporadisch möglich war. Gleich mehrere Zoobauten verwirklichte der 1922 aus Russland nach

4 Vgl. ebd., S. 100.

5 Allan spricht von »limitless possibilities of acquisition« und zitiert einen der Zoogründer, Sir Stamford Raffles, der auf »our colonies, our fleets, and our varied and constant intercourse with every quarter of the globe« als Quelle für den Londoner Zoo verweist. Bezeichnenderweise war Raffles Colonial Administrator von Singapur. Allan 2012, S. 200. Zu den kolonialen und imperialen Wurzeln des Londoner Zoos siehe auch Malamud 1998, S. 75–76, wo es heißt, Raffles private Tiersammlung, die er während seiner Aufenthalte in Asien und speziell in Sumatra zusammengetragen hatte, »became part of the zoo's opening endowment« (S. 76). Vgl. zudem Donald 2007, S. 180–181. Siehe auch das Kapitel »The Zoo as Imperial Showcase« bei Baratay/Hardouin-Fugier 2002, hier vor allem S. 125.

6 Historisches Bildmaterial zum sukzessiven (architektonischen) Ausbau des Zoos findet sich bei Baratay/Hardouin-Fugier 2002, S. 285–290.

7 Vgl. Allan 2012, S. 200.

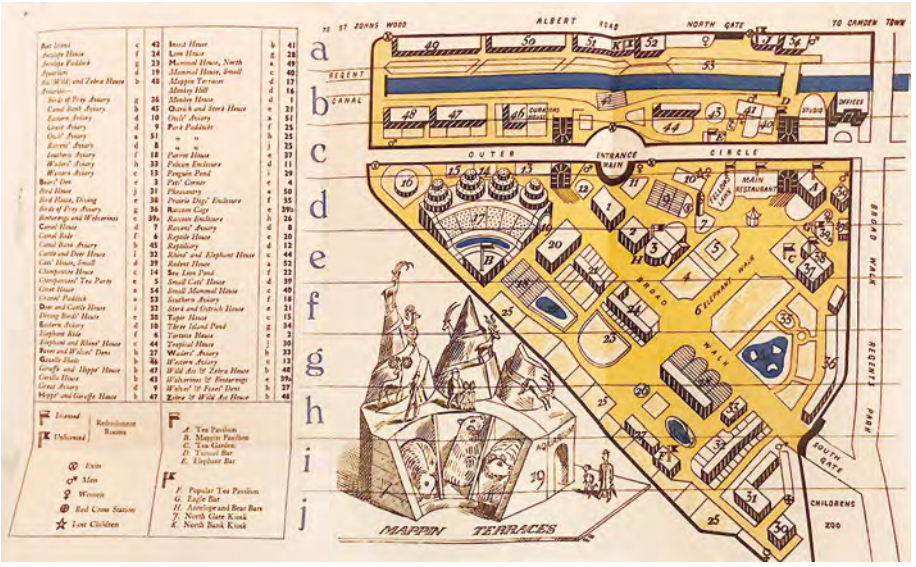


Abb. 105: Plan des Londoner Zoos, in: Julian S. Huxley: Official Guide to the Gardens and Aquarium of the Zoological Society of London, London: Colman, Prentis and Varley Ltd. 1936. Eingezeichnet sind Zoogebäude von Berthold Lubetkin/Tecton wie das Gorilla House (Nr. 43) und der Penguin Pool (Nr. 29)

Berlin und Paris, später nach London emigrierte Architekt Berthold Lubetkin mit der Tecton Group für den Londoner Zoo.[8] 1932/33 entstand durch Vermittlung des Architekten Godfrey Samuel, einem Mitglied der 1932 gegründeten Tecton Group, ein kreisförmiges Gorillahaus, für dessen Form eine besonders ambitionierte Funktionalität und Technik bestimmend war.[9] Im Frühjahr und Sommer verfügte das Gorillapaar Mok und Moina, für die der Bau entstand, über eine halbkreisförmige Außenfläche, die in der kälteren Jahreszeit durch eine drehbare Schale mitmilfe von zwei Zoowärtern zu einem Kreis geschlossen werden konnte. Damit ließ sich die Bewegungsfläche im Inneren im Winter verdoppeln.[10] Das Gorillahaus bot den Tieren flexiblen Schutz vor dem Londoner Wetter und dem Publikum eine wechselnde Beobachtungssituation – und blieb damit für erneute Besuche attraktiv. Um die Tiere dem Publikum näherzubringen, wurde der Boden in der Nähe

8 Zu Lubetkin siehe auch Kapitel 5 in diesem Buch.

9 Samuel hatte Kontakt zu dem *research anatomist* des Londoner Zoos, Solly Zuckerman, der Lubetkin mit Geoffrey Vevers und Sir Peter Chalmers Mitchell von der Zoological Society of London bekannt machte. Aus dieser Bekanntschaft folgten eine Reihe von Bauaufträgen an Lubetkin und Tecton. Vgl. Allan 2002, S. 19.

10 Vgl. Barrington-Johnson 2005, S. 112. Siehe auch https://manchesterhistory.net/architecture/1930/gorillahouse.html [Abruf: 28. 12. 2023].

der abgrenzenden Gitter mit einem »warmen« Material in Hartholz ausgestattet.[11]

Das Gorillahaus war das erste von Lubetkin realisierte Gebäude in England und bildete den Auftakt für weitere Zoobauten. 1934 schufen er und Tecton gemeinsam mit dem Bauingenieur Ove Arup (dieser verantwortete bereits die technische Konstruktion des Gorilla House) den ikonischen Penguin Pool (Abb. 106), der als elliptische Arena konzipiert war, von der aus das Publikum nach unten zu den Pinguinen schauen und sie beobachten konnte. Die »Bühne«, auf der sich die Tiere bewegten, bestand aus einer damals spektakulären Konstruktion: den sich überkreuzenden spiralförmigen hellen Rampen aus Stahlbeton über einem Wasserbecken. Die Besucher:innen erhielten durch den Wechsel ihres Standorts immer wieder neue Einblicke in die Nutzung dieser Rampen durch die Tiere. Die Rampen dramatisierten die Interaktion zwischen den Tieren, die hier aneinander vorbeilaufen. Zugleich ist die Umgebung und der Lebensraum des Zootieres hier als dezidiert menschengemacht konnotiert. Natur im Zoo wird also als vom Menschen gedacht und inszeniert aktiv thematisiert.[12] Das Gorillahaus und noch mehr der Penguin Pool markieren dabei eine Konfliktzone: Die Entwürfe für sie basieren auf einer radikalen ästhetischen Haltung, einem Interesse an Funktionalität und Technik, und bieten den Tieren keine ihre Herkunftstopografie imitierende »Natur«. Wie sehr das Bauwerk von architektonischen und geometrischen Prinzipien her gedacht war, zeigt sich im Ausspruch Lubetkins, der Penguin Pool sei »a purely geometric mathematical shape within which all sorts of fantasies were possible«.[13]

Der Pool provozierte eine neue Seherfahrung, was sich in den vielen Fotografien zeigt, die von dem Bau seit seiner Einweihung verbreitet wurden. Besonders häufig wurden die Rampen fotografiert, wobei die Fotograf:innen aus gewisser Distanz das Spiel der Formen, von Licht und Schatten festhielten. Die Postkarte mit einer Aufnahme von F. W. Bond zeigt die Pinguine auf den glatten, ansteigenden Oberflächen. Die Spiralen entfalten sich schwerelos über den fotografierten Raum. Die mit »New Penguin Pool« betitelte Postkarte feiert die Architektur, die den tierischen Bewohnern ein eigenwilliges, raues Habitat bot. Die Szene ist zwar aus einer Perspektive aufgenommen, die kein:e Besucher:in jemals einnehmen könnte, da diese weiter oben am Rand des Pools stehen und der Blick wesentlich steiler nach unten ausgerichtet ist. Dennoch suggeriert und evoziert das Kameraauge den Blick der Zuschauenden, die den Pinguinalltag aus gewisser Distanz beobachten, von diesen selbst aber nicht wahrgenommen werden. Auch wird deutlich, dass

11 Vgl. Allan 2012, S. 206.

12 Siehe dazu auch auf andere Zoobauten Lubetkins bezogene Überlegungen von Allan 2012, S. 201: »This recognition of nature herself as the product of human labour […] differtiates Lubetkin from conventional English sentimentality towards nature.«

13 Zit. n. Allan 2002, S. 19.

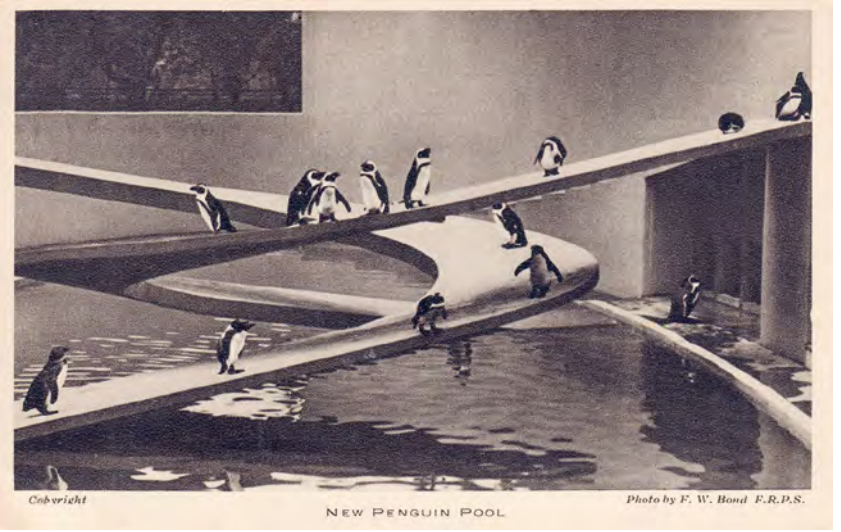


Abb. 106: F. W. Bond, *New Penguin Pool*, Architektur: Berthold Lubetkin/Tecton, 1934, Postkarte, ca. 1937 (METROMOD Archive)

das Schwarz-Weiß des Pinguin-Felles geradezu ideal mit den strengen Formen und Licht-Schatten-Verhältnissen korrespondiert.[14]

In einem als programmatisch zu verstehenden Text zu seinen Zoobauten von Ende der 1930er Jahre schreibt Lubetkin: »There are two possible methods of approach to the problem of zoo design; the first, which may be called the ›naturalistic‹ method, is typified in the Hamburg and Paris zoos, where an attempt is made, as far as possible, to reproduce the natural habitat of each animal; the second approach, which, for want of a better word, we may call the ›geometric‹, consists of designing architectural settings for the animals in such a way as to present them dramatically to the public, in an atmosphere comparable to that of a circus.«[15] Die tierlichen Bedürfnisse und Lebensgewohnheiten waren der ästhetischen Gesamtidee zumindest nachgeordnet, und das Konzept war von der Perspektive der Besucher:innen her gedacht – der Verweis auf den Zirkus betont die Faktoren Unterhaltung und Attraktion. Dabei konnten die Anwesenden nicht nur die Tiere unten im Pool beobachten, sondern auch die Zuschauer:innen auf der gegenüberliegenden Seite. Somit erfüllt sich am Penguin Pool, was Randy Malamud in seinem Buch

14 Dazu Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 210-211: »Durch das Schwarz und Weiß der Pinguine zum Beispiel erhält die Dramatik der baulichen Komposition überhaupt erst die richtige Note.«

15 Zit. n. Allan 2012, S. 199. Lubetkin äußert sich hier spezifisch über seine Projekte für den Dudley Zoo, die er seit 1937 verwirklichte, darunter auch einen Penguin Pool. Lubetkins undatiertes Manuskript entstand vermutlich 1938 und wurde veröffentlicht in der Zeitschrift *Architectural Record*, Dezember 1939, S. 31.

Reading Zoos als eine der Grundfragen seiner Studie adressiert, nämlich auf welche Art und Weise das Publikum die Zootiere betrachtet und wie sich diese »activity of spectatorship« innerhalb der Institution Zoo formuliert.[16]

Lubetkins Penguin Pool formuliert eindringlich ein Hauptanliegen des Zoos: die Ansprache eines Publikums und die beständige Bedienung einer Nachfrage, die durch Jungtiere, Neuzugänge,[17] aber auch durch spektakuläre Zooarchitekturen erhalten werden musste. Dies führte sogar dazu, dass Tiergärten zunehmend nach den Sehbedürfnissen des Publikums organisiert und ausgestaltet wurden, mit Gehegen und Käfigen, die Überblick wie Einblick ermöglichten – auch wenn sie nicht einer idealen artgerechten Haltung entsprachen.[18] Zu diesem publikumsorientierten Agieren im Zoo gehörte seit Mitte des 19. Jahrhunderts der Ersatz von Holzpalisaden durch feinmaschige »unsichtbare« Drahtgitter oder Glasscheiben und die Platzierung von beliebten Tierarten an den zentralen Stellen eines Zoos.[19] Der Penguin Pool kam durch die bauliche Anordnung – die Zuschauer:innen konnten aus der Distanz von oben nach unten blicken – ohne Abgrenzungen aus, und er war zwar nicht in der Nähe des Haupteingangs, jedoch unweit des Nebeneingangs Southgate situiert. Lubetkin erhielt seine Auftragsarbeiten für den Londoner Zoo, als dieser einen erheblichen Zustrom erlebte: Im Regent's Park verdreifachten sich die Besuchszahlen zwischen 1900 und 1930 von 700.000 auf etwa 2,1 Millionen.[20]

Die besondere internationale Beachtung des Penguin Pool als »a large object of abstract sculpture or a permanent stage setting«[21] zeigt, dass die Tiere und ihr Wohl für die Einschätzung kaum eine Rolle spielten. Bei den Pinguinen äußerte sich das wenig im Blick stehende Tierwohl an den wiederkehrenden Infektionen ihrer Füße (»bumblefeet«), die auf das Bodenmaterial Stahlbeton zurückgeführt wurden. Im Jahr 2004 zogen die Tiere zunächst auf Zeit und dann für immer aus dem Lubetkin'schen Pool aus. Inzwischen haben die Pinguine ein neues Gehege. Aufruhr erzeugte in den Medien der Vorschlag der Tochter Sasha Lubetkin, den Bau abzureißen, da er seine Funktion nicht mehr erfülle.[22]

16 Malamud 1998, S. 225.

17 Wie andere Tierparks und -gärten auch, versuchte der Londoner Zoo durch regelmäßige Neuerwerbungen Publikum anzuziehen. So verdoppelte sich die Besuchszahl, nachdem 1850 erstmals ein Nilpferd in den Regent's Park aufgenommen wurde. Auch gehörten Elefanten, Gorillas (seit den 1890er Jahren) und Giraffen (ein bis 1827 unbekanntes Tier in Mitteleuropa) zu den Tieren, die bald regelmäßig in allen europäischen Zoos anzutreffen waren. Vgl. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 153.

18 Ebd., S. 147.

19 Ebd., S. 148.

20 Ebd., S. 176.

21 Hitchcock 1937, S. 25.

22 John Hill: The Uncertain Future of Lubetkin's Penguin Pool, 9. Januar 2019, https://www.world-architects.com/en/architecture-news/headlines/the-uncertain-future-of-lubetkin-s-penguin-pool [Abruf: 26. 12. 2023].

Auch weitere Zoobauten Berthold Lubetkins wurden unter Annahme schauender und einzubeziehender Zoobesucher:innen entwickelt: Für Whipsnade, die ländliche Außenstelle des Londoner Zoos im Norden der Hauptstadt, entstanden mehrere Nutzbauten und Tiergehege, darunter ein Kiosk mit Unterstand, ein Restaurant (das als Affenhaus benutzt wurde), ein Giraffenhaus (das später wieder abgerissen wurde) und ein Elefantenhaus.[23] Vorbild für den ländlichen Zoo Whipsnade war der Hamburger Zoo Hagenbeck, der vor den Toren der Hansestadt in Stellingen auf einem weitläufigen Freiluftgelände entstand und in dem die Tiere außerhalb ihrer Käfige in einer durchgestalteten Landschaft aus nächster Nähe betrachtet werden konnten. 1926 wurde, unweit Londons, Hall Farm in Dunstable Downs mit einer Fläche von 200 acres (80 Hektar) erworben und Whipsnade im Jahr 1931 als Wildtierpark mit Hirschen, Löwen, Pinguinen und vielen anderen Tierarten eröffnet.[24] Das Elefantenhaus in Whipsnade entwickelten Lubetkin und Tecton 1935 als langgestreckten, weißen Bau mit vier zylindrischen Formen, in denen die Tierboxen untergebracht waren, und auskragendem Vordach auf Pilotis. Die Besucher:innen konnten durch Fenster Einsicht nehmen und die Elefanten füttern – etwa wenn diese bei Schlechtwetter nicht im Außengelände unterwegs waren.[25]

Der Architekturhistoriker John Allan weist darauf hin, dass die Bauaufgabe Zoo für die 1930er Jahre angesichts extremer gesellschaftlicher und politischer Herausforderungen wie Arbeitslosigkeit, medizinischer Unterversorgung, sozialer Ungerechtigkeit oder faschistischer Bedrohung auf dem europäischen Kontinent peripher anmutet – »what could be more inconsequential than building bird cages or monkey dens?«.[26] Auch als Selbstausweis einer sich erst noch sichtbar machenden architektonischen Moderne in Großbritannien und ihres 1931 neu in London angekommenen, aufstrebenden Protagonisten Lubetkin erscheint der Zoobau als ein durchaus ungewöhnliches, ja randständiges Betätigungsfeld.[27] Jedoch konnten in dieser kleinen Form jenseits der von ästhetischen Debatten bestimmten tradierten Baugattungen wie dem

23 Zu Lubetkins Entwürfen für den Londoner Zoo und Whipsnade siehe http://www.modernism-in-metroland.co.uk/whipsnade-zoo.html; https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1235411; https://www.architecture.com/image-library/RIBApix/image-information/poster/giraffe-house-whipsnade-zoo/posterid/RIBA34827.html [Abruf: 26. 12. 2023].

24 Barrington-Johnson 2005, S. 92–98.

25 Abb. in: Allan 2012, S. 216. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 211, verweisen darauf, dass die kreisrunde Grundform der Zylinder unmittelbar auf den Bewegungsradius von Elefanten in Gefangenschaft reagierte: Da sich Elefanten ohne Bewegungsfreiheit unablässig im Kreis drehen, sah Lubetkin keine Notwendigkeit, größere Gehege zu planen.

26 Allan 2012, S. 199.

27 Lubetkins erster, gemeinsam mit Jean Ginsberg verwirklichter Bau in Paris, bevor er nach London kam, war ein Apartmenthaus in 25 Avenue de Versailles – und damit ein geradezu klassisches Genre des International Style – von den Architekten als achtstöckiger ornamentloser Bau entworfen worden, mit breiten horizontalen Fenstern, Flachdach

Wohnungsbau vermutlich andere Wagnisse eingegangen und mit den Möglichkeiten neuer Bauformen und ihren Lösungen experimentiert werden.[28] Gerade die Radikalität ihrer Entwürfe zog dann die internationale Aufmerksamkeit nach sich.

Lubetkins Bauten für den Londoner Zoo und Whipsnade wurden auch Gegenstand einer Ausstellung und eines Films: 1937 eröffnete die Ausstellung *Modern Architecture in England* im Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Im Ausstellungskatalog wurde Berthold Lubetkins Penguin Pool als Ausnahmebau und Anfangspunkt der architektonischen Moderne bezeichnet. Henry-Russell Hitchcock schreibt: »It was the unique moment, the Penguin Pond by Lubetkin and Tecton, 1933 (no.: 53), which first dramatically attracted the attention of the world to developments in England. With this it became evident that England was not only accepting modern architecture as the logical contemporary way of building, but was providing opportunities for architectural talent of the highest technical and esthetic ingenuity. It could be objected that the Penguin Pond was not in the fullest sense architecture, but rather a large object of abstract sculpture or a permanent stage setting.«[29] Tecton und den Bauten im Londoner Zoo wurde in der Ausstellung eine ganze Sektion gewidmet – was gerade Berthold Lubetkin einen Karriereschub bescherte.[30]

Die für die Ausstellung zuständige Kuratorin am MoMA, Ernestine Fantl, erkundete die englische Moderne in Vorbereitung auf mehrere Englandreisen und besuchte im September 1936 in Begleitung des Künstlers László Moholy-Nagy und des kanadischen Architekten Hazen Sise den Londoner Zoo und den Penguin Pool.[31] Dort entstand die Idee, einen Film für die Ausstellung zu drehen. Moholy-Nagys Kurzfilm *The New Architecture and the London Zoo* zu den Zoobauten von Berthold Lubetkin und dessen Büro Tecton war auf der Ausstellung des Museum of Modern Art in New York zu sehen. Die Kamera verweilt längere Zeit bei Lubetkins Elefantenhaus in Whipsnade (Abb. 107), wechselt zum Giraffenhaus und widmet sich ausführlich dem Penguin Pool. Moholy-Nagys Film war imagebildend und zeigte den Zoo als Experimentierfeld der Moderne.[32] Lubetkins/Tectons Architek-

und Terrasse in der Anmutung eines Schiffsdecks und angelegt für gymnastische Übungen. Vgl. Allan 2002, S. 15.

28 Allan spricht von »petits projets«, die Lubetkin und Tecton »artistic freedom« gegeben hätten. Allan 2012, S. 199.

29 Hitchcock 1937, S. 25.

30 Siehe die Installationsansicht auf https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2086?installation_image_index=6 [Abruf: 26. 12. 2023].

31 Powers 2019, S. 116.

32 1936 entstand an der Küste von Sussex Moholy-Nagys gemeinsam mit John Mathias verwirklichter Dokumentarfilm *Lobsters* (1936), der sich dem Meerestier und dem Alltag von Fischern widmete, also Gejagte und Jäger mit den filmischen Mitteln Fast Motion und Montage ins Bild brachte (Schouela 2019). Im selben Jahr entstand auch

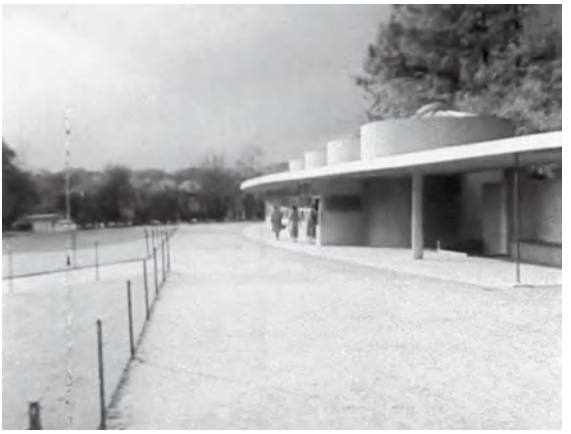


Abb. 107: László Moholy-Nagy, *The New Architecture and the London Zoo,* 16 mm Schwarz-Weiß-Film, ohne Ton, Dauer 16 min. (© Courtesy of the Moholy-Nagy Foundation). Zu sehen ist in dieser Sequenz das von Lubetkin/Tecton errichtete Elefantenhaus in Whipsnade, der ländlichen Außenstelle des Londoner Zoos

turen für den London Zoo, ihre internationale Rezeption und die damit verbundene Aufmerksamkeit für die architektonische Moderne in England, der Propaganda- oder Werbefilm von Moholy-Nagy – all dies zeigt aufschlussreich, dass nationale Architekturgeschichte von Emigrant:innen geprägt und medial verbreitet wurde. Die Wege von Emigrierten und ihr künstlerisches Schaffen überkreuzten sich; ein Knoten in diesem Netz war dabei – der Zoo. 1936, als Moholy-Nagys Film entstand, hatte die Zoological Society of London bereits mit Julian Huxley einen neuen Sekretär, der die Zusammenarbeit mit Emigrant:innen noch intensiver als sein Vorgänger vorantreiben sollte.

1935 trat der Zoologe Julian Huxley (Abb. 108), der Bruder des Schriftstellers Aldous Huxley, sein Amt an, das er bis 1942 innehatte. Bislang ist wenig beachtet worden, welche Rolle der Zoologe innerhalb der künstlerischen und intellektuellen Emigration der 1930er einnahm. Er wurde zum Auftraggeber, Mentor und Fürsprecher und damit auch zur Antriebskraft für künstlerische Karrieren. Julian Huxley war der Enkel des Biologen Thomas Henry Huxley, der maßgebliche Unterstützer der Evolutionstheorie Charles Darwins. Julian Huxley war selbst überzeugter Darwinist. Er begleitete ab 1946 federführend die Gründung der UNESCO, war ihr erster Generaldirektor und vertrat unter Eindruck zweier Weltkriege die Idee eines »evolutionären Humanismus«.[33] Er setzte sich für die sexuelle Gleichstellung

Moholy-Nagys experimentelle Filmsequenz für den Science-Fiction-Film *Things to Come* (1936) nach einem Roman von H. G. Wells; der Film wurde produziert von dem emigrierten ungarischen Filmemacher Alexander Korda. Wie Hattula Moholy-Nagy betonte: »Unfortunately Moholy-Nagy's designs for the film, *Things to Come* (1936), were cut from the released version and one only sees glimpses of them in the city-building sequence.« Hattula Moholy-Nagy: E-Mail an Burcu Dogramaci, 28. September 2021.

33 Vgl. Huxley, J. 1964c. Zu Huxley und der Gründung der UNESCO siehe Baker 1978, insbesondere S. 38–39. Siehe auch Huxley, J. 1946.



Professor Julian S. HUXLEY, Secretary of the Zoological Society of London, and Advisory Editor of this Magazine, explains why . . .

WE BRING THE ZOO TO YOU

CLOSE on a million different and distinct species of animals have already been named and described, and several hundred new kinds are added to the list each year as the progress of exploration continues.

Many are of vital importance to the human species in providing it with food: we need only think of pigs and herrings, fowls and lobsters. Others, like the silkworm and the lizard, provide clothing; while sheep, cattle, and many others are the source of both. Adornment is provided by birds and oysters, rich dyes by cochineal insects and shellfish. Man can satisfy his love of the chase directly through partridge and trout, lion and deer, lion and boar, or indirectly by using falcons or cheetahs to hunt for him. Combats between men and animals are still perpetuated in the bull-ring; others turn for entertainment to animal combat—of gamecocks, fighting fish, or even crickets—or to animal racing, whether of horses or greyhounds or camels.

Modern science has shown the vital importance of many animals as enemies of man. Some, like mosquitoes, flies, lice, ticks, and certain snails, carry disease: others, including elephants, many insects and some worms, devour his crops; still others, like wolves and lions, attack man himself and his domestic animals or, like bladder-worm or hookworm, invade him and then from within.

The horse and the ass, the camel and the llama, the elephant and the dog are our servants. We enjoy the company of countless animal pets, from cats and ladybugs to songbirds and parrots. Pigeons carry messages in war; dogs aid the blind; canaries warn miners of dangerous gases; geese saved Rome. Animals have played a prominent part in religion and folklore, in art and literature, in heraldry and magic.

When man has tired of the old and familiar animals he has produced new ones. Some he has produced in sober reality, like the mule and other hybrids or the strange breeds and varieties of dog, horse, pigeon, and goldfish: others he has produced in imagination, like the unicorn and the hippogriff.

So the catalogue could continue. The world of animals is a vast wealth, and of the greatest interest and importance to us men. The English have always been distinguished for their love of and interest in animals. It is all the more surprising that in Britain there exists no popular magazine which is devoted entirely to the subject of animals. This gap we hope to fill by the new publication *Zoo*, of which the first number is in your hands.

In this article I shall try to set down the main aims of our magazine. The title itself tells a story. We call it *Zoo* because it is the *organ* of the Zoological Society of London.

Professor Julian Sorell Huxley

"It is for our readers, by their criticism and their encouragement to co-operate with us in achieving success."

• •

The Zoological Society, with its 8,000 fellows, is the most influential body in the country concerned with animals in general. It does not exist merely to exhibit captive animals in its gardens. It also exists to promote the scientific study of zoology and to stimulate a general interest in animals. It is entrusted to the field of animal life, but within this field it has a threefold aim—science, education, and entertainment.

We need not wait for the people to come to the Zoo. By means such as a magazine it can take the Zoo to the people. It can do more than this: it can interest them in animals which can never be exhibited in captivity, and on aspects of animal life which cannot be properly brought out in Zoological Gardens, however well organized.

That is why the Zoological Society is sponsoring this new venture—because it feels that in so doing it is more adequately fulfilling its aims and objects.

But how precisely will it attempt to carry out this part of its task? In the first place it will, as I said, endeavour to take the Zoo to the people at large. By means of regular news from Regent's Park and Whipsnade, and by articles helping readers to a fuller understanding and appreciation of the wonderful collection of animals housed there, it will not only, I hope, give added interest to a visit, but in a very real way bring the Zoo into the home and enable many who for one reason or another are unable to come to the gardens in the flesh, to obtain some enjoyment and interest from our collections. It will also give some account of the Zoo's hundred years of history.

Every one has its own special features and points of interest. We shall print news from other zoos—all the larger gardens in these islands and I hope from foreign ones as well.

But Zoo will constitute only a fraction of the field to be covered by our magazine. For, as I stressed at the outset, we shall attempt to deal with every aspect of the life of animals.

Most fundamental, perhaps, is the scientific aspect. Every number of *Zoo* will contain at least one scientific article, written by an expert, but written so that the ordinary lay reader can follow and understand.

Evolution is such a basic scientific fact that many of these articles will, I am sure, deal with evolutionary subjects. Man in the dawn of his existence regarded himself as akin to the animals, but in a naive childish fashion. The science of the last eighty years has revealed the real nature of that relationship, and shown man his true place in Nature. He is a late-evolved animal species whose special peculiarities have enabled it to become dominant over all other species. Only by understanding this evolutionary part of our's can we hope to carry life forward into the future.

Evolutionary progress has occurred in the past. It is possible but not inevitable in the future. We are the trustees of life for that future progress. It is against such a background of ideas that we shall set our evolutionary articles.

But there are innumerable other aspects of animal life which have yielded or are yielding their secrets to science. The extraordinary modes of reproduction found in many animals; the facts and principles of heredity; the meaning of animal colouration; the way animals breathe, digest, move, produce electricity and light, see, hear, or feel; the mysteries of animal instinct; migration; the new knowledge of embryology; the inter-relations of different animal species; the part history of life as revealed by fossils—the field is inexhaustible.

But apart from their scientific interest, many animals are of the utmost practical importance. Animal-borne disease has changed history; the malarial mosquito contributed to the downfall of ancient Greece and Rome. Animal-borne disease is a vital feature of present-day geography: huge tracts of Africa are still uninhabited by man because of the presence of the tsetse-fly.

Agriculture again, specially in the tropics, depends largely on proper control of animal pests. The campaign against locusts is an epic: the tale of how the coconut crop of Fiji was saved by introducing the right kind of insect is a romance. Entomology is to-day one of the most practical of sciences.

And, of course, animal husbandry and animal breeding are important. The story of man's domestic animals is a vital though

Abb. 108: Editorial von Julian Huxley in der ersten Ausgabe seines *Animal and Zoo Magazin*e, Bd. 1, 1936, H. 1, S. 6 (METROMOD Archive)

von Mann und Frau ein, befürwortete Geburtenkontrolle und das Recht auf Scheidung – kurz: In seiner Zeit war Huxley, wie Daniel J. Kevles schreibt, ein »feminist of sorts«.[34] Marianne Sommer verweist auf die Relevanz und Konvergenz der verschiedenen Aktivitäten Huxleys, der sich auf verschiedensten Feldern mit einem ganzheitlichen Verständnis seiner Profession betätigte – mit dem Ziel der Bildung, Aufklärung und Vermittlung.[35]

Besonders charakteristisch für Huxleys Selbstverständnis als Fachvertreter der Biologie war sein Ansatz einer möglichst breiten Vermittlung von komplexem Wissen zu Tierentwicklung und Tierleben. So bespielte er unterschiedliche (auch mediale) Kanäle: Seit 1941 wirkte Huxley an der von der BBC ausgestrahlten Radiosendung »The Brains Trust« mit, bei der eine Expertenrunde Publikumsfragen beantwortete. Die Sendung hatte in ihren

34 Kevles 1992, S. 244.

35 »In the context of this paper it is particularly relevant that these different elements of his career converged in his endeavor to develop and spread an understanding of natural diversity as humankind's evolutionary heritage, for the preservation of which he worked through institutions such as London Zoo, UNESCO, and finally the WWF.« Sommer 2017. Grundlage für das Zooverständnis von Julian Huxley war auch eine umfassende Sondierungsreise im Jahr 1936: Noch relativ neu im Amt, besuchte Huxley die Zoos in Paris, Lüttich, Bremen, Frankfurt am Main und München.

erfolgreichsten Zeiten einen Marktanteil von 29 Prozent unter allen erwachsenen Radiohörer:innen und erhielt wöchentlich über 4.000 Zuschriften.[36] Huxley war auch im Filmbusiness aktiv: Als Regisseur von *The Private Life of the Gannets* (1934), einem Kurzfilm zu Tölpeln auf einer Felseninsel vor der Küste von Wales, den Alexander Korda produzierte, wurde Huxley 1937 mit dem Academy Award ausgezeichnet.[37] Während seiner Amtszeit als Zoodirektor drehte British Pathé eine Reihe an Kurzfilmen im Londoner Zoo, und 1937 war Huxley involviert in die Gründung von Zoological Film Productions, einer Tochterfirma von Strand Films.[38] Nach Kriegsende entwickelte er mit BBC Television und gemeinsam mit dem Tierfilmer und Produzenten David Attenborough eine dreiteilige Fernsehsendung, in der Huxley über Tiere sprach und diesen Vortrag mit Tieraufnahmen aus dem Londoner Zoo bebilderte.[39]

Zudem publizierte Huxley in Co-Autorschaft mit Schriftsteller:innen, Fachkolleg:innen und Fotograf:innen Bücher, die sich oft an ein großes Publikum richteten, darunter etwa die illustrierte Publikation *The Science of Life*, die er gemeinsam mit dem Literaten H. G. Wells und dessen Sohn, dem Biologen G. P. Wells, veröffentlichte.[40] Gerade wegen seiner diversen öffentlichen Aktivitäten wurde Huxley in der Forschung lange Zeit eher als »public scientist« als ein »research scientist« wahrgenommen.[41] Doch gerade Julian Huxleys Auftreten als ein »public intellectual« ließen ihn zu einem wichtigen, da populären Unterstützer der Emigrant:innen-Community werden. Zugleich stand er auch in direktem Kontakt mit Emigrant:innen, denen er Aufträge im und für den Zoo gab, darunter der Bio-Akustiker Ludwig Koch und der Mediziner, Zoologe und Direktor des Breslauer Zoos, Hans Honigmann. Honigmann erhielt seine erste Stelle im Londoner Zoo, wo er im Zoolabor seinen Forschungen nachgehen konnte, unter anderem zur Verdauung von Faultieren.[42]

36 Vgl. Waters 1992, S. 10; vgl. auch https://www.bbc.co.uk/programmes/p0274ytz [Abruf: 30. 12. 2023]. Huxley selbst datiert den Beginn der Reihe auf Ende 1939, als im alten BBC-Sendehaus in Savoy Hill die Ausstrahlung der Reihe begann, an der neben Huxley der Philosoph Cyril Edwin Mitchinson Joad sowie der vielgereiste Marineoffizier Archibald Bruce Campbell nebst wechselnden Gästen teilnahmen. Huxley, J. 1974, S. 220.

37 http://www.screenonline.org.uk/film/id/1359851/index.html [Abruf: 30. 12. 2023]. Korda war ein aus Ungarn stammender, in Berlin erfolgreich arbeitender Filmregisseur und -produzent, der seit 1932 in London lebte. Der Titel *The Private Life of the Gannets* geht auf Korda zurück, der 1933 mit seinem Film *The Private Life of Henry VIII* einen Academy Award gewonnen hatte.

38 Vgl. Sommer 2018, S. 136.

39 Vgl. Barrington-Johnson 2005, S. 133.

40 Ebd., S. 114.

41 Waters 1992, S. 22.

42 Vgl. Huxley, J. 1974, S. 206. Honigmann arbeitete in der Folge noch im neu gegründeten Dudley Zoo zu Birmingham – für den im Übrigen Berthold Lubetkin viele Zoobauten entwarf – und für das Zoologische Department der University of Glasgow. Honigmann

In dem Nachrichtenbrief des Freien Deutschen Kulturbundes veröffentlichte Julian Huxley im Oktober 1941 ein ermunterndes Grußwort an die Mitglieder: »The Free German League of Culture has accomplished a considerable amount of valuable work in stimulating cultural activities among Germans in Great Britain and in linking these up with British activities. I hope that it will continue to flourish and carry on with its useful work.«[43] Gerade diese »cultural activities« interessierten Huxley ganz besonders: Im Zoo ließ er ein Studio of Animal Art einrichten; damit konnte er auch Berthold Lubetkin und Tecton weiterhin fördern. Gerade Zoologische Gärten böten, so Huxley in seinen Erinnerungen, Gelegenheit dazu, »mit neuen und auffälligen Architekturformen [zu] experimentieren, die für eine allgemeine Anerkennung draußen zu avantgardistisch sind. So bin ich überzeugt, dass Lubetkins schönes Pinguinbecken mit seinen sich überschneidenden Spiralrampen mehrere faszinierende Pläne für öffentliche Gebäude angeregt hat.«[44]

Lubetkin und Tecton schufen 1937 in Huxleys Auftrag ein Gebäude, in dem Kunststudent:innen und freischaffende Künstler:innen die Möglichkeit zur Arbeit am lebenden Zootier erhielten (Abb. 109). Der großzügige Bau bot Platz für bis zu 25 Künstler:innen, die hier Tiere wie Löwen oder Tiger aus nächster Nähe zeichnen oder malen konnten.[45] Dem ehrgeizigen Unterfangen war allerdings kein langfristiger Erfolg beschieden, da es viel Zeit in Anspruch nahm, die Tiere in das Gebäude zu bringen, sie in der für sie fremden Umgebung kaum zur Ruhe kamen und mehrere Pfleger beschäftigt waren. Nach nur zwei Jahren wurde das Studio geschlossen und schließlich 1962 abgerissen.[46]

Deutlich ist jedoch, dass Huxley seinen Zoo einem breiten Publikum öffnen wollte, dass Kunstschaffende ebenso wie Alte und Junge, Vorgebildete

starb 1943. Vgl. https://worldwarzoogardener1939.wordpress.com/tag/hans-honigmann/ [Abruf: 30. 12. 2023].

43 Julian Huxley, in: Freie Deutsche Kultur, Oktober 1941, S. 1. Neben Huxley formulierten auch der Bischof von Chichester, der Altphilologe Sir Gilbert Murray, die Pianistin Harriet Cohen, die Komponisten Ralph Vaughan Williams und Alan Bush sowie der Historiker George Peabody Gooch jeweils eine Grußbotschaft.

44 Huxley, J. 1974, S. 203–204. Wie John Allan schreibt, mehrten sich in der Zoologischen Vereinigung die kritischen Stimmen gegenüber Lubetkin/Tecton, sodass sich Huxley dazu positionierte; in einem Memorandum schreibt er 1937: »It has been impossible not to be aware that several members of Council are highly critical of the merits of Lubetkin and Tecton's architecture.« Huxley hob die Meriten des Architekten in der internationalen Architekturkritik hervor, um aufzuzeigen, dass der Zoo durchaus Architekturgeschichte schrieb (»making architectural history«). Julian Huxley, zit. in: Allan 2012, S. 238.

45 Vgl. Kevles 1992, S. 241; siehe dazu auch https://www.architecture.com/image-library/RIBApix/image-information/poster/studio-of-animal-art-london-zoo-regents-park-london-the-entrance-lobby/posterid/RIBA49504.html [Abruf: 30. 12. 2023].

46 Vgl. Barrington-Johnson 2005, S. 114.



Abb. 109: »Young Artists in the Zoo« lautet die Überschrift zu einem Fotoessay über das von Julian Huxley initiierte und von Berthold Lubetkin/Tecton entworfene Animal Art Studio des London Zoo, veröffentlicht im hauseigenen *Animal and Zoo Magazine*, Bd. 2, 1938, H. 11, S. 18–19 (METROMOD Archive)

und Laien angesprochen werden sollten. Das Studio of Animal Art materialisierte eine weit zurückreichende Arbeitsbeziehung zwischen Künstler:innen und dem Londoner Zoo. Im 19. Jahrhundert wurden der Zoo und seine Tiere in zahlreichen Zeichnungen in den Tagesmedien und Magazinen wie *Punch* oder *Illustrated London News* porträtiert. Für Tiermaler und -illustratoren wie Joseph Wolf, Edward Lear oder Edwin Landseer war der Londoner Zoo, der Tiere aus dem gesamten Commonwealth ausstellte, ein wichtiger Studienort.[47] Die Auftraggeber wiederum setzten die Zeichnungen als Instrumente der Wissensvermittlung ein, die auf dem intensiven Studium lebender Tiere beruhte. Beispielhaft für die künstlerischen Auseinandersetzungen sind die von der Londoner Zoological Society in Auftrag gegebenen farbenreichen und detailgetreuen Studien der Papageien, die Edward Lear 1832 als handkolorierte Lithografien in dem Band *Illustrations of the family of Psittacidae, or parrots, the greater part of them species hitherto unfigured* veröffentlichte.[48] Ziel dieser und weiterer Blätter war es, ein realitätsnahes Bild der für viele Londoner fremden, als »exotisch« angesehenen nichteuropäischen Tiere zu vermitteln. 1852 wurde Joseph Wolf von der Zoological Society beauftragt,

47 Ebd., S. 67.

48 Vgl. Sylph 2010. Zu Lear siehe Lehman 1977.

naturnahe farbige Zeichnungen von seltenen Tieren in Wasserfarben anzufertigen.[49] Wolfs Arbeiten wurden 1861 und 1867 unter dem Titel *Zoological Sketches* publiziert. Sie zeigen beschauliche Szenen in Ställen – etwa eine Giraffe mit Jungtier –, aber auch die Visualisierung der Zootiere in ihrem natürlichen Umfeld, wie eine Herde Nilpferde mit aufgerissenen Mäulern in pittoresker Landschaft. Der deskriptive Gestus der Blätter wurde also auch genutzt, um die Tiere überzeugend in einem anderen Umfeld als ihrer tatsächlichen Umgebung im Zoo zu zeigen und dafür eine Wahrhaftigkeit zu behaupten. Wie auch im Zoo selbst ging es in den *Zoological Sketches* primär um die Schaulust der Rezipient:innen, denen damit ein Blick hinter die Kulissen insinuiert wurde. Zudem wurden über die verschiedenen Szenen Eigenschaften wie Sanftheit (der Giraffen) und Wildheit (der Nilpferde) suggeriert.[50]

Von den britischen Tiermalern und -zeichnern des 19. Jahrhunderts unterschied sich die 1935 nach London emigrierte Künstlerin Erna Pinner durch ihre Auffassung von Tierzeichnung generell. In ihren Illustrationen überlagerten sich künstlerische Freiheit und ein naturwissenschaftlich präziser Blick. Pinner war bereits in der Weimarer Republik eine anerkannte Tierzeichnerin und Reiseautorin. Sie selbst bezeichnete sich als »Tiermalerin, Naturwissenschaftlerin, Buchillustratorin, Schriftstellerin«.[51] 1922 erschien Erna Pinners Bilderbuch *Das Schweinebuch. Ein Schweinemärchen von der Geburt bis zur Wurst* (Erich Reiss Verlag), bei dem sie Text und Illustrationen verantwortete. 1923 bis 1933 entstanden in Zusammenarbeit und auf gemeinsamen Reisen mit dem Schriftsteller Kasimir Edschmid zahlreiche Bücher, darunter *Zur Naturgeschichte der Antilopen* (1923, Verlag Die Dachstube), *Der Russenzoo. Tierskizzen* (1926, Verlag Die Dachstube) und *Tiere, Mädchen und Antilopenjagd am Nil* (1928, Darmstädter Verlag).[52] Pinner war aber auch auf dem Kunstmarkt präsent, sie stellte in der Galerie von Alfred Flechtheim und in der Darmstädter Sezession aus.

Im Alter von 45 Jahren begann die Künstlerin in London ein neues Leben, dort wohnte sie in der Cleve Road, Hampstead. Über Julian Huxley kam sie in Kontakt mit der Zoological Society of London; daraus folgten erste Auftragsarbeiten. Für David Seth-Smith, Kurator für Säugetiere und Vögel am London Zoo und als »The Zoo Man« über eine BBC-Sendung einer breiten Öffentlichkeit bekannt, illustrierte sie das Buch *Animal Favorites* (1936, Country Life). 1937 trug sie zum offiziellen *Zoo Guide* bei und zeichnete eine Weltkarte mit der Verteilung der Tiere (Abb. 110). Sie verantworte überdies in den Folgejahren zahlreiche Tierillustrationen für Bücher wie

49 Vgl. Donald 2007, S. 188.

50 Ebd., S. 188–189; vgl. auch Baratay/Hardouin-Fugier 2002, S. 133. Siehe überdies https://www.zsl.org/blogs/artefact-of-the-month/celebrating-200-years-of-joseph-wolf [Abruf: 30. 12. 2023].

51 Erna Pinner (1970), in: Weidle 1997, S. 56.

52 Zu Pinners umfangreicher Reisetätigkeit siehe Kat. Bonn 1997.

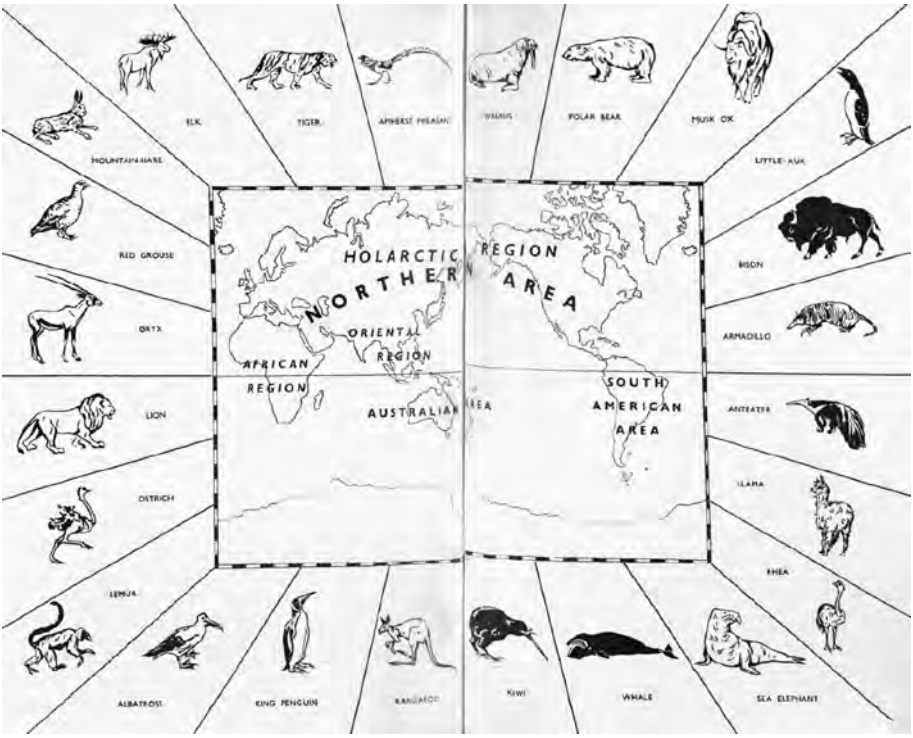


Abb. 110, Erna Pinner, *Map of geographical distribution*, in: Julian S. Huxley: Zoo. Official Guide to the Gardens and Aquarium of the Zoological Society of London, London: Colman, Prentis and Varley Ltd. 21937, S. 102–103 (ZSL Library, London, Original © Erna Pinner)

Felix Saltens *Bambi's Children* (1940, W. Heinemann) oder *A Book of Animal Verse* (1943). Ihre naturwissenschaftlichen Illustrationen sind gleichermaßen mit akribischer Genauigkeit und einer spezifischen künstlerischen Handschrift ausgeführt. Die Ergebnisse ihrer Tierbeobachtungen in freier Natur wie auch im Londoner Zoo sind Bücher wie *Wonders of Animal Life* (1945, Oxford University Press) und *Curious Creatures* (1951, Jonathan Cape and The Scientific Book Club).[53]

Curious Creatures geht den ungewöhnlichen, übersehenen oder unbekannteren Kuriositäten in der Tierwelt nach (Abb. 111). Das Buch basiert auf der Annahme, dass der Überlebenskampf der Tiere, die Futtersuche, die Fortpflanzung, die Abwehr von Fressfeinden, teilweise mit kuriosem Verhalten oder Aussehen korrespondieren. In der Vorbemerkung zum Buch verweist Pinner darauf, dass sich einige der Illustrationen auf Fotografien stützen und teils auf Studien zurückgehen. Im Vorwort erwähnt Pinner zahlreiche

53 Pinner/Shorten 1945; Pinner 1951.

Reisen, die sie in die Lage versetzten, die ungewöhnlichen Tiere und ihr Verhalten global zu beobachten. Dies könnte auch bedeuten, dass einige der Illustrationen auf gemeinsam mit Kasimir Edschmid durchgeführten Reisen der 1920er Jahre beruhten, auf damals entstandenen Zeichnungen und Fotografien. Vermutlich konnte Pinner auf ein materielles Archiv zurückgreifen – wenngleich eine große Zahl ihrer Arbeiten aus der Zeit vor der Emigration als verschollen oder zerstört gelten müssen.[54] Vorhanden war aber ein immaterielles Archiv, also jene Ereignisse und Lebewesen, die Pinner studiert hatte und die ihre zeitgenössischen Erlebnisse ergänzten.

Pinner verantwortete Text und Illustrationen von *Curious Creatures*. Ihre Schwarz-Weiß-Illustrationen sind halbseitig oder ganzseitig reproduziert und – unterbrochen von Textpassagen – über das ganze Buch verteilt. Alle Bilder sind beschriftet und vermitteln das Wissen textlich und visuell. Auch das Inhaltsverzeichnis zielte auf eine umfassende Wissensvermittlung und weckte Neugier mit Kapiteln zu »Nursing fathers«, »What comes out of an egg«, »Four-footed creatures that fly« oder »Birds that cannot fly«. Sinnbildlich für die besondere Tierauffassung zwischen Naturnähe und Abstraktion, zwischen reduzierten Umrisslinien und differenzierten Grauwerten ist die Illustration *Black-Tailed Python of Celebes and Java* (S. 145), die das Schuppenkleid einer um einen Baum gewundenen Schlange in ein aufregendes Hell-Dunkel-Muster übersetzt. Dagegen ist der Baumstamm als Beiwerk nur zeichnerisch angedeutet. *Gonglyus Gonglyoides posing as a flower* (S. 209) hingegen basiert auf Umrisslinien mit stark zurückgenommenen plastischen Modulationen. Den überwiegenden Teil der Illustrationen zeichnet ein großer Detailreichtum aus, so in der Gestaltung des Fells des *Lowland Gorilla* (S. 141) oder des Faultiers als Beispiel eines »Living Upside Down« (Abb. 112). *Curious Creatures* wurde zum erfolgreichsten Buch von Erna Pinner, mit Übersetzungen ins Französische, Dänische und Deutsche.[55]

In dieser Hinwendung zur Plastizität und größeren Naturnähe ist vermutlich der größte Unterschied zu Pinners stark reduzierten Werken der 1920er Jahre zu sehen.[56] Konsequent erhalten blieb indessen ihr großes Interesse an den individuellen Eigenarten der Tierarten, die Neugier und Entdeckerfreude an bislang wenig Beachtetem, das durch den präzisen Blick und das Künstlerwerkzeug sichtbar werden konnte. Dieses Staunen der Künstlerin und ihres Publikums formuliert sich immer wieder in Buchtiteln wie *Wonders of Animal-Life*, das Erna Pinner gemeinsam mit Monica Shorten (Text) 1945 als Puffin Picture Book bei Penguin Publishers publizierte (Abb. 113 a, b).

54 Erna Pinner ging aufgrund rassistischer Verfolgung in die Emigration und musste große Teile ihres Werks in ihrem Atelier in Frankfurt am Main zurücklassen. Becker, L. 1997, S. 17.

55 Die deutsche Fassung wurde von Erna Pinner selbst übersetzt und erschien unter dem Titel *Wunder der Wirklichkeit. Seltsame Geschöpfe der Tierwelt* im Jahr 1955 im Verlag Paul Zsolnay. Vgl. Weidle 2022, S. 122.

56 Vgl. Bußmann 2019, S. 83–84.

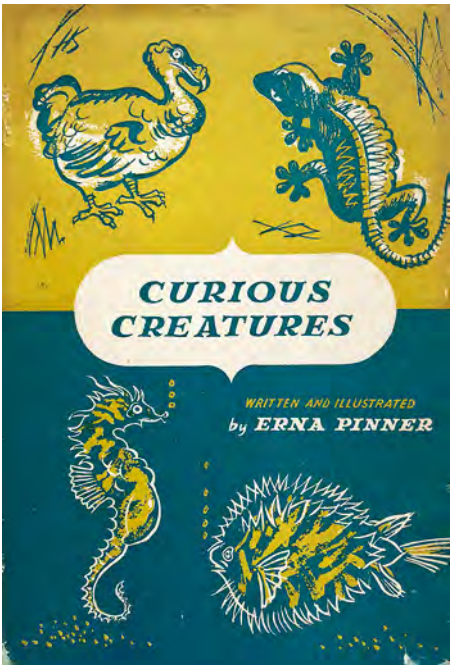
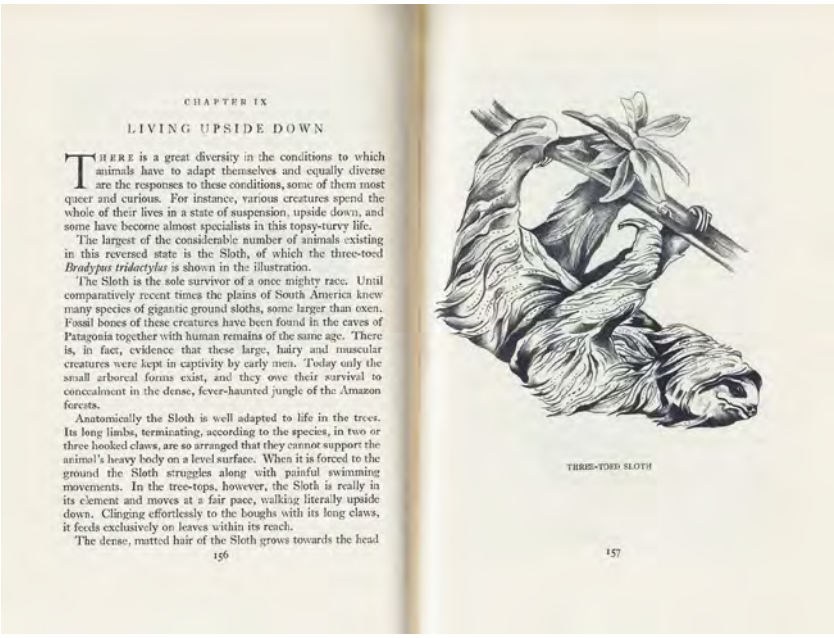


Abb. 111: Erna Pinner: Curious Creatures, London: The Scientific Book Club 1951, Cover (Original © Erna Pinner)



CHAPTER IX

LIVING UPSIDE DOWN

THERE is a great diversity in the conditions to which animals have to adapt themselves and equally diverse are the responses to these conditions, some of them most queer and curious. For instance, various creatures spend the whole of their lives in a state of suspension, upside down, and some have become almost specialists in this topsy-turvy life.

The largest of the considerable number of animals existing in this reversed state is the Sloth, of which the three-toed *Bradypus tridactylus* is shown in the illustration.

The Sloth is the sole survivor of a once mighty race. Until comparatively recent times the plains of South America knew many species of gigantic ground sloths, some larger than oxen. Fossil bones of these creatures have been found in the caves of Patagonia together with human remains of the same age. There is, in fact, evidence that these large, hairy and muscular creatures were kept in captivity by early men. Today only the small arboreal forms exist, and they owe their survival to concealment in the dense, fever-haunted jungle of the Amazon forests.

Anatomically the Sloth is well adapted to life in the trees. Its long limbs, terminating, according to the species, in two or three hooked claws, are so arranged that they cannot support the animal's heavy body on a level surface. When it is forced to the ground the Sloth struggles along with painful swimming movements. In the tree-tops, however, the Sloth is really in its element and moves at a fair pace, walking literally upside down. Clinging effortlessly to the boughs with its long claws, it feeds exclusively on leaves within its reach.

The dense, matted hair of the Sloth grows towards the head

156

THREE-TOED SLOTH

157

Abb. 112: Erna Pinner: Curious Creatures, London: The Scientific Book Club 1951, S. 156–157: »Living Upside Down«: *Three-Toed Sloth* (Original © Erna Pinner)

Die Lithografien eines furchterregenden Fisches mit spitzen Zähnen auf dem Cover und einer fliegenden, nach Beute jagenden Fledermaus auf der Rückseite beschreiben Überlebenstaktiken quer durch das Tierreich. Das Wunder ist, so vermitteln Pinners Arbeiten, überall zu finden, in jeder Gattung und Art, Topografie oder Geografie, im Kleinen und Großen: »You can learn about animals if you keep your eyes open, and watch what is going on around you, wherever you may live«,[57] heißt es in der Einleitung zu *Wonders of Animal-Life*.

Erna Pinners Buch *Born Alive*, 1959 bei Jonathan Cape in London erschienen (deutschsprachige Ausgabe: *Panorama des Lebens*, 1961, Paul Zsolnay, Hamburg/Wien), widmet sich der Fortpflanzung und der Komplexität und Vielfalt der Erhaltung zukünftiger Generationen in der Tierwelt.[58] Pinner verantwortete Text und Illustrationen gleichermaßen. Teils sind die Schwarz-Weiß-Illustrationen als Vignetten konzipiert und damit als Textschmuck eingesetzt, teils beanspruchen sie eine ganze Seite. Einige der Zeichnungen sind eher erklärend formuliert und beschriftet, andere beziehen Pflanzen mit ein. Sinnbildlich für die besondere zeichnerische Tierauffassung ist *Mutter Koala trägt ihr Junges huckepack* (Abb. 114), das ein Mutter- und ein Jungtier zeigt. Umrisslinien, schwarze Flächen, ausgelassene Stellen und Schraffuren sind einer reduzierten, pragmatischen Wiedergabe verpflichtet, wobei Pinner aus den drei Tieren eine emotionale Einheit herstellt. Pinner verdichtet auf diese Weise Gemütszustände und das Verhalten der Tiere in nur einem Bild.[59]

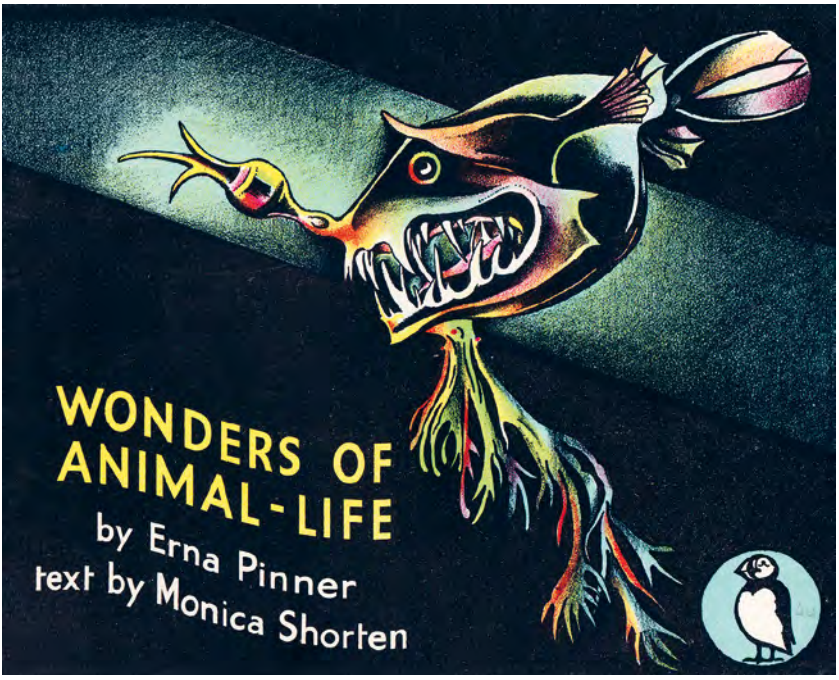
Tiere waren auch ein beliebtes Sujet von Exilfotograf:innen wie Tim N. Gidal, Wolf Suschitzky und Ylla. Damit wurde ein Genre weitergeführt, das bereits in der Weimarer Republik Erfolg hatte – beispielhaft sind etwa die Zoofotografien von Friedrich Seidenstücker aus den 1920er und frühen 1930er Jahren.[60] Auch in Großbritannien fanden Tierbilder Zuspruch, sie wurden in Zeitschriften und in der fotografischen Ratgeberliteratur reproduziert. So publizierte der Emigrant Andor Kraszna-Krausz in seinem 1938 in London gegründeten Fotofachverlag Focal Press Bücher wie Edwin Smiths und Oswell Blakestons *Phototips on Cats and Dogs: Not for Beginners Only* (1938), Oliver Pikes *Nature and Camera* (1943) und *All about Dogs and Puppies and Your*

57 Pinner/Shorten 1945, n. p.

58 Pinner 1959. In der Anmerkung zum Buch verweist Pinner darauf, dass sich einige Illustrationen auf Fotografien stützen, teils aber auch auf Studien, Zeichnungen und Diagramme anderer Urheber:innen zurückgehen. Pinner 1961, S. 10.

59 Nach dem Krieg knüpfte Erna Pinner Kontakt zu alten Weggefährt:innen wie ihrem Verleger Erich Reiss, der im New Yorker Exil die Fotografin Lotte Jacobi geheiratet hatte, oder zu den Schriftstellern Kasimir Edschmid und Gottfried Benn. Vgl. Becker, E. 2004, S. 65–70. Seit 1948 war Erna Pinner als Wissenschaftsjournalistin für Zürcher Medien wie *Die Tat* und *Die Weltwoche*, später auch für die *Naturwissenschaftliche Rundschau* (Stuttgart) tätig. Sie lebte bis zu ihrem Tod 1987 in London.

60 Vgl. Ebner 2011.



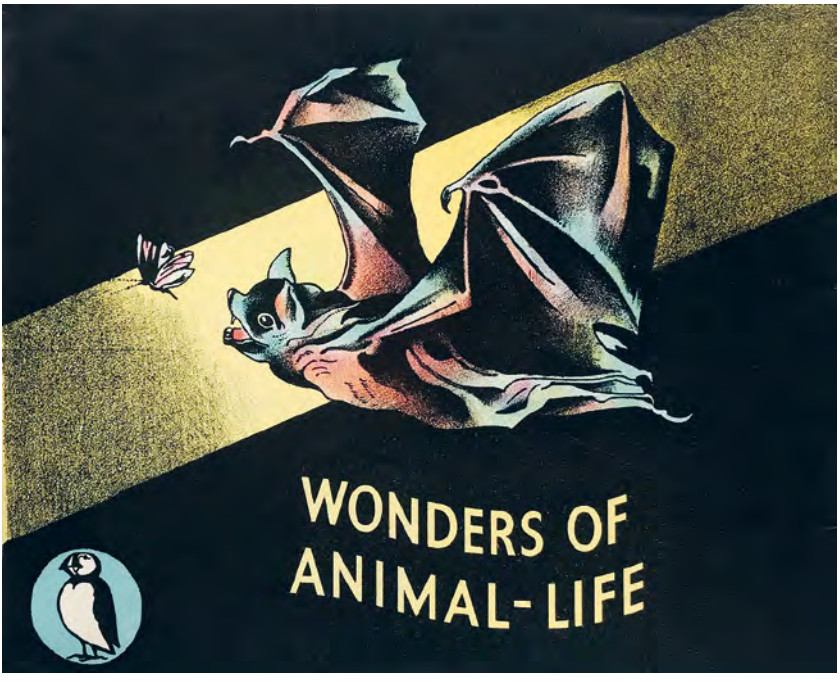


Abb. 113 a, b: Erna Pinner und Monica Shorten: Wonders of Animal-Life (Puffin Picture Books, 44). Text by Monica Shorten, West Drayton, Middlesex/New York: Penguin Books 1945, Cover und Rückseite (Original © Erna Pinner)



Abb. 114: Erna Pinner: Panorama des Lebens, Hamburg/Wien: Paul Zsolnay 1961, S. 115: Mutter Koala trägt ihr Junges huckepack (Original © Erna Pinner)

Camera (1949) von Philipp Ernest Johnson. Diese Ratgeber gaben Anleitung für das »richtige« Fotografieren von Tieren zu Hause und in freier Natur und wandten sich gleichermaßen an ein Amateur- und an ein Fachpublikum. Ratgeberliteratur zur Tierfotografie wurde übrigens auch von englischsprachigen Verlagen wie The Fountain Press oder The Studio publiziert.[61]

Somit lässt sich also von einem marktfähigen Genre sprechen. Sicherlich waren auch ökonomische Gründe bedeutsam für die Hinwendung emigrierter Kamerakünstler:innen zum Tierbild. Zudem waren Tiere in freier Natur, im Park und im Zoo verfügbare Modelle, was bedeutet, dass es nicht sehr kompliziert war, Fotografien herzustellen – wenngleich es eines bestimmten Trainings und Erfahrung bedurfte, besonders schwierige Motive wie Wildtiere aufzunehmen. So lässt sich die These formulieren, dass das Genre der Tierfotografie eng mit der fotografischen Emigration nach 1933 verbunden war, oder anders gesagt: Insbesondere mit Tierfotografien konnten viele Emigrant:innen an der Buch- und Zeitschriftenlandschaft ihres Ankunftsortes partizipieren. Fotograf:innen wie Ylla und Wolf Suschitzky belieferten mit ihren Tieraufnahmen Zeitschriften und publizierten Bücher, zudem positionierten sie sich fototheoretisch und waren damit wichtige Multiplikator:innen für ein neues Verständnis der Tierfotografie.[62] Dieses artikulieren Wolf Suschitzkys Aufnahmen in außergewöhnlicher Weise, indem sie die Tiere als Modelle auf Augenhöhe ins Bild setzen. So regte Suschitzky an, sich bei kleinen Tieren auf den Boden zu legen, um die Distanz zum tierischen Modell zu verringern und abzuwarten, bis sich die Individualität und Persönlichkeit des Tieres im Sucher manifestieren konnte. Suschitzky schreibt in seinem Ratgeber *Photographing Animals*, der 1941 beim Verlag The Studio erschien (Abb. 115), über die »individuality« des Tieres – »they have wills of their own« –, von »photograph the animal from its own level« und von »return to the subject of the animal's point of view«.[63]

61 Bei Fountain Press erschien 1927 *How to Photograph Animals and Birds* von John Wells, und der Verlag The Studio brachte 1941 Wolf Suschitzkys *Photographing Animals* heraus.

62 Vgl. Ylla 1937; Huxley J./Koch/Ylla 1938; Ylla 1956; Suschitzky, W. 1941; Suschitzky, W./Smythe 1950; Suschitzky, W. 1957.

63 Suschitzky, W. 1941, S. 17–18. Bereits 1940 publizierte Suschitzky im selben Verlag das Buch *Photographing Children*. Suschitzky, W. 1940.

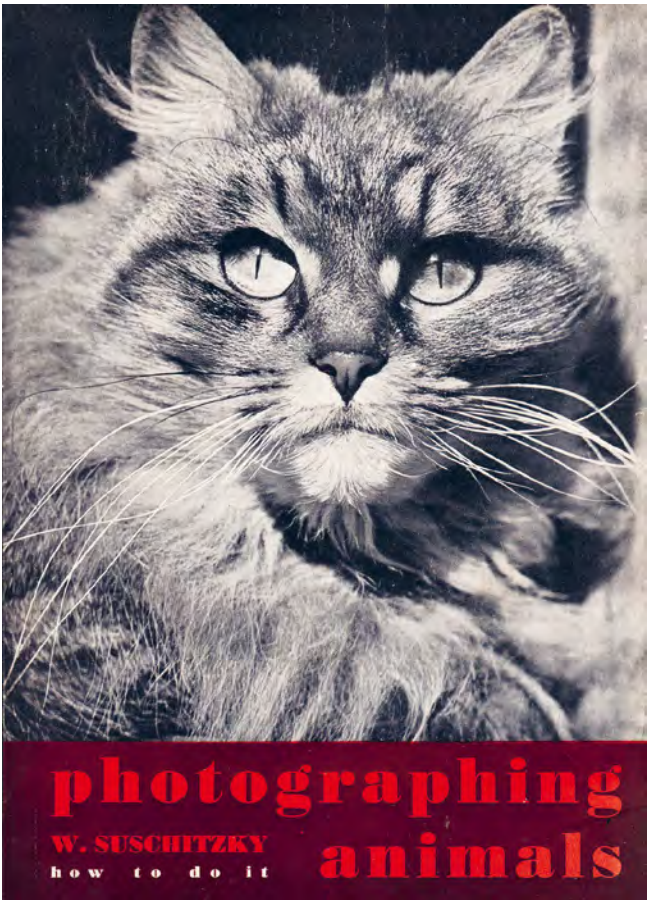


Abb. 115: Wolf Suschitzky: Photographing Animals. How to do it, London/New York: The Studio 1941, S. 71 (© Estate of Wolf Suschitzky)

In Suschitzkys Fotografien wirken die Tiere weder apathisch noch so, als würden sie sich um Beachtung bemühen; sie sind zumeist wache und aufgeweckte Lebewesen, die scheinbar nicht von ihrem Mikrokosmos in Gefangenschaft geprägt sind, sondern die sich ihre tierliche Persönlichkeit erhalten haben.

Dabei war das Thema der Tierfotografie kein genuin importiertes emigrantisches Genre. Neben einer steigenden Zahl an Amateurfotograf:innen waren seit den 1890er Jahren professionelle Tierfotografen wie Gambier Bolton im Londoner Zoo tätig. Bolton fotografierte mit einer schweren Plattenkamera. Die lange Belichtungszeit stellte gerade die Tierfotografen vor eine große Herausforderung, galt es doch abzuwarten, bis ein Tier lange genug vor der positionierten Kamera verharrte, damit es nicht unscharf erfasst wurde; zudem waren die Lichtverhältnisse in und vor den Käfigen nicht



Abb. 116: Gambier Bolton, *Animal Studies: Hannibal II*, n. d. [vor 1916], Postkarte (Archiv der Verf.)

immer optimal – etwa aufgrund der Vegetation.[64] Bolton führte für gewöhnlich sein Objektiv mit der Linse durch die Gitterstäbe durch, um den Tieren möglichst nahe zu sein.[65] Seine Motive wurden auf Postkarten und als Buchillustrationen auch noch in den folgenden Jahrzehnten verbreitet. Eines seiner Postkartenmotive zeigt den Löwen Hannibal II (Abb. 116), dem Bolton mit der Kamera sehr nahekam und ihn frontal fotografierte. Mähne und Fell sind fein differenziert und wurden vermutlich noch nachbearbeitet, um die Grauwerte und das Schwarz zu exponieren. Das Tier liegt auf dem Boden und hat die Tatzen übereinandergeschlagen. Der Aufnahme, die Stolz und Ruhe des Tieres betont, ist kaum zu entnehmen, dass Bolton oft mit Assistent:innen arbeitete. Bei seinen Aufnahmen der Zoolöwen waren für gewöhnlich mehrere Helfer mit Stangen im Einsatz, die das Tier davon abhielten, den Fotografen und seine Kamera anzugreifen, es möglichst im Licht fixierten und mit einem Fleischstück die Aufmerksamkeit der Wildkatze fesselten.[66]

Die Ursachen für das vermehrte Interesse am Tier und die damit verbundene Zirkulation von Bildern auf Postkarten und in Zeitschriften, die ab den 1920er Jahren an Dynamik gewann, hing einerseits mit den verbesserten technischen Voraussetzungen der Fotografie zusammen – etwa durch kleinformatige Kameras und lichtstarke Objektive. Andererseits veränderte sich auch das Verhältnis von Mensch und Tier im Sinne einer emotionalen Hinwendung[67] und der sich popularisierenden Tierwohl- und

64 Dazu auch Klothmann 2015, S. 286, mit Bezug auf die Zoofotografie in Deutschland um 1900, geschildert etwa in Neuhauß 1896.

65 Zur langen Belichtungszeit (mehrere Sekunden) äußerte sich der Fotograf 1892 in der Zeitung *Globe*: »Did a puff of wind move mane or tail or feather, a slight sound cause a twitching of the ear, or even the movement necessary in breathing mar the perfect reproduction of every little detail, the plates were thrown away.« Bolton, zit. n. Barrington-Johnson 2005, S. 67.

66 Ebd.

67 Vgl. Klothmann 2015, S. 289. Roscher beschreibt, wie sich das Mensch-Tier-Verhältnis seit dem 18. Jahrhundert im Zuge der Industrialisierung und Verstädterung veränderte; die industrielle Fertigung entwickelte sich unabhängig von tierischer Produktionskraft (Stichwort Dampfmaschine), hinzu kamen ein neues Verhältnis zum Tier durch die ur-

Tierschutzbewegung, die ohnehin in Großbritannien besonders früh und engagiert in Erscheinung trat: Bereits 1824 gründete sich die Royal Society for the Prevention of the Cruelty to Animals (RSPCA), die sich zur größten und finanziell gut ausgestatteten europäischen Tierschutzorganisation entwickelte.[68]

Es ist auffällig, dass die Tierschutzbewegungen Ende des 19. Jahrhunderts an Aufmerksamkeit und Präsenz gewannen, und zwar mit einem besonderen Interesse für die Lebensbedingungen von Haus- und Nutztieren. Doch der Zoo geriet erst langsam in den Fokus beziehungsweise wurde als Institution lange Zeit nicht grundsätzlich infrage gestellt. Zwar setzten sich Tierschutzvereinigungen auch für »exotische« bedrohte Tierarten ein, kontrollierten Transport- und Lebensbedingungen, doch wurden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Tiere in Gefangenschaft und der Zoo generell eigentlich weitgehend akzeptiert.[69] Er galt als Institution, die bedrohte Tiere schützt (Artenschutz). Dies lässt indes die widersprüchlichen Zusammenhänge außer Acht: Der Zoo »schützt« Tiere, die in ihren ursprünglichen Habitaten vor allem durch Mensch und technischen Fortschritt, Profitgier und Ausbeutung massiv bedroht sind.[70] Erwähnt werden muss indes die Humanitarian League, die bereits zur Jahrhundertwende einzelne tierrechtliche Kampagnen ins Leben rief, die sich auch gegen den Zoo und die Bedingungen der Tierhaltung richteten, etwa eine Initiative gegen die Lebendtierverfütterung an Reptilien von 1903.[71] Massiver änderte sich die tierschützerische Haltung gegenüber dem Zoo erst nach dem Zweiten Weltkrieg: 1948 war Julian Huxley an der Gründung der ersten globalen Naturschutzorganisation, der International Union for the Protection of Nature (IUPN), beteiligt, und eine Serie von Artikeln Huxleys für die Zeitung *Observer* und sein Interesse insbesondere an der afrikanischen Fauna waren nicht unwesentlich für die Gründung des World Wildlife Fund (WWF) im Jahr 1961.[72] 1957 wurde in England die Gesellschaft zum Schutz des Tiers in Gefangenschaft gegründet, die gegen Gewalt bei der Dressur, Haltungsbedingungen in Zirkussen und

bane Distanz zur ländlichen Nutztierhaltung und eine prosperierende Haustierhaltung. Gleichzeitig wurde mehr Fleisch gegessen, und Schlachthäuser waren in den Städten präsenter und damit das Leid für das Bürgertum sichtbarer. Das alles war grundlegend für die Emotionalisierung des Mensch-Tier-Verhältnisses. Vgl. Roscher 2009, S. 62–64.

68 Ebd., S. 12.

69 Siehe dazu Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 187.

70 Siehe dazu Hohl 1993, S. 8. Gegen die Perspektive des Zoos als Garant des Artenschutzes richteten sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zumeist jüngere Aktivist:innen, wobei sich antikapitalistische, pazifistische und ökologische Anliegen überkreuzten. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 191–192.

71 Roscher 2009, S. 66, Anm. 226. Ebenso führt Roscher die in Großbritannien besonders prosperierende Bewegung des Vegetarismus und des erweiterten Tierschutzes mit der spezifisch britischen massiven Industrialisierung des 18. und 19. Jahrhunderts zusammen; das eine sei ohne das andere nicht denkbar. Ebd., S. 74–75.

72 Vgl. Sommer 2018, S. 140–141. Zu Huxleys Artikeln und WWF siehe Kellaway 2010.

Menagerien vorging, sich aber auch zu Zoos positionierte, etwa durch Kritik an Delfinarien.[73] Tierrechts- oder Tierschutzbewegungen sind dabei in unterschiedlicher Weise mit dem Mensch-Tier-Verhältnis verbunden: Tierrecht beruht auf der Prämisse, dass Tiere und Menschen fundamentale und unveräußerliche Rechte besitzen und moralisch gleichwertig sind – im Fokus der Tierrechtsbewegung stehen deshalb alle Formen der Nutzbarmachung des Tieres durch den Menschen, auch jene im Zoo. Tierschutz geht davon aus, dass Tiere Teil der Natur und deshalb schützenswert sind.[74]

Im Kontext der Geschichte der Tierrechts- und Tierschutzbewegung in England lässt sich die Zoofotografie der 1930er und 1940er Jahren besser verstehen: Empathie, Wissen und Forschung, Vermittlung und Unterhaltung bilden die rahmenden Kategorien für die Zootierfotografie; wobei Gefangenschaft, Leid und Tierhaltungsbedingungen nicht oder nur – äußerst selten – zurückhaltend thematisiert wurden. Mieke Roscher erklärt das menschliche, anthropozentrische Bedürfnis nach Zoos aus einer Geschichte der Urbanisierung heraus: Die Sehnsucht nach Natur und Tier der städtischen Londoner Bevölkerung fand Erfüllung in der Einrichtung von Tiergärten:[75] der Zoo als ein zentraler Ort für den Menschen, seine Erholung, seine Neugier, seinen Wissensdrang, seine Zerstreuung. Dabei ist die Zootierfotografie unter anderem auch ein Gradmesser für das Verhältnis von Mensch (darunter auch Fotograf:innen) und Tier im Kontext gesellschaftlicher und politischer Verhältnisse.

In den 1930er Jahren wurde Ratgeberliteratur zur Tierfotografie publiziert, es erschien Literatur für das breite Publikum zum Zoo und seinen Tieren, und Fotobücher wie Bildbände brachten die Zootiere auch visuell in die Öffentlichkeit; insgesamt bildete sich das Publikumsinteresse am Zoo zudem in der sich diversifizierenden und wachsenden Zahl an Literatur ab – darunter auch von Zoodirektor:innen oder Tierpfleger:innen verfasste Erinnerungen.[76] Diese Publikationen vermittelten ein Insiderwissen und popularisierten die Zoothematik, profitierten aber auch von dem Zuspruch, den insbesondere Londons Zoo erfuhr. Julian Huxley war, wie bereits gesagt, ein besonders aktiver Produzent von Zooliteratur und anderen Medien, die im Kontext des Zoos erschienen. Seine Aktivitäten können durchaus der in der Zooliteratur zwischen 1930 und 1950 vorherrschenden Überzeugung zugeordnet werden, dass der Zoo und das Verständnis für seine tierlichen

73 Vgl. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 189, die im Folgenden schildern, dass sich die traditionellen europäischen Tierschutzverbände auch noch in den folgenden Jahrzehnten mit einer Generalkritik an Zoos schwertaten. So organisierte die Lyoner SPA noch 1976 regelmäßige Tiergartenbesuche für die Mitglieder.

74 Zu Tierrecht und Tierschutz siehe Roscher 2009, S. 78. Die Distinktion führte dann zu weiteren Klassifikationen von Reformist:innen, Fundamentalist:innen zu Pragmatiker:innen, von Radikalen zu Moderaten.

75 Ebd., S. 66.

76 Vgl. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 184.

Bewohner:innen die (kindliche) Liebe zu und Respekt vor Tieren fördern könne.[77]

Huxley ließ für Kinder unter dem Titel *Zoo Voices* eine preisgünstige Serie an Grammophon-Schallplatten produzieren, die Geräusche von Zootieren enthielt und von Huxley eingeführt wurde. Fortgeführt wurde dieses Projekt in dem Buch *Animal Language*: 1938 erschien im Londoner Verlag Country Life das Soundbook *Animal Language* (Abb. 117 a, b) mit Texten von Julian Huxley, Audioaufnahmen auf beigelegten Schallplatten von Ludwig (Paul) Koch und Fotografien von Ylla. Ein Soundbook ist, wie es Huxley beschreibt, »a book in which modern technique is employed to provide a new kind of illustration – illustration by sound«.[78] Das Trio Huxley, Ylla und Koch steht für das Zusammenspiel von Text, Ton und Bild und die Zusammenarbeit von Emigrierten und einem lokalen Akteur. Ylla war eine Wiener Fotografin im Exil in Paris und später New York, auch Ludwig Koch war Emigrant. Das Buch widmet sich den unterschiedlichen Tönen und Geräuschen von Tieren des Londoner Zoos und seiner ländlichen Dependance Whipsnade, darunter Kamele, Wölfe oder Seehunde. Ludwig Koch gab den Impuls für das Buch.[79]

Koch widmete sich bereits im Kindesalter in Frankfurt am Main der Aufzeichnung von Tierstimmen mit Edisonphonographen, so unter anderem in der Vogelmenagerie seiner Eltern.[80] Vögeln wurde und wird die Fähigkeit zu singen zugeschrieben, sodass diese vermutlich prädestiniert für phonographische Aufzeichnungen waren. Dazu Marianne Sommer: »To humans, songbirds – and in a more metaphorical sense gibbons or whales – appear to be the only animals that can sing. Thus, it is hardly surprising that the science and the hobbyhorse of bird observation and conservation were closely connected to the recording of animal sounds to which I now turn. The recording of birdsongs in the form of notes dates back several hundred years, and in the beginning of the twentieth century, ornithologists began to experiment with different systems for notation (including the phonetic system of the English language). In the late 1920s, however, the electronic recording of bird sounds in the field became the predominant method.«[81] Mit seiner Professionalisierung als Bioakustiker konnte Koch, der auch als Musiker und Sänger reüssierte, einen zunehmend größeren Kreis an Zuhörer:innen erreichen; so wurden seine Aufzeichnungen von Rundfunkanstalten u. a. in

77 Zur prosperierenden Zooliteratur jener Jahrzehnte siehe ebd., S. 185.

78 Huxley/Koch/Ylla 1938, S. 2.

79 »Mr. Koch, to whom the idea of this book is due, is a real enthusiast in this branch of work.« Ebd., S. 1. Zu *Animal Language* vgl. auch Sommer 2018.

80 Beim Edisonphonographen werden Töne mithilfe eines Stichels auf einen drehbaren Wachszylinder übertragen und können wieder abgespielt werden. Vgl. Hock 2006. Siehe auch die Lebenserinnerungen Kochs (Koch 1955), die eine Grundlage zur Rekonstruktion seiner Biografie und seiner Arbeit geben.

81 Sommer 2017.

Leipzig, Berlin und Breslau gesendet.[82] Von der Vogelaufzeichnung führte Kochs Weg hin zur Speicherung der Geräusche anderer Tiergattungen und -arten in freier Natur und im Zoo. Dies geschah auch im Kontext von Kochs Tätigkeit für die Schallplattenfirma Carl Lindström AG in Berlin, wo er seit 1928 den didaktischen Einsatz von Schallplatten verantworten sollte.[83] Ergebnis dieser Tätigkeit war die Erfindung des »Tönenden Buches« – eine Verbindung von Text, Bild und Ton, was damals als Novum galt und retrospektiv als medienhistorischer Umbruch anzusehen ist, mit neuen Möglichkeiten der Aufzeichnung, Speicherung und Reproduzierbarkeit auditiver Daten.[84]

Die Publikation zweier »tönender« Bücher erfolgte in Zusammenarbeit mit Lutz Heck,[85] dem Direktor des Zoologischen Gartens in Berlin: 1933 erschien im Verlag Knorr & Hirth *Schrei der Steppe*, 1934 folgte *Der Wald erschallt*. Für beide Bücher besorgte Ludwig Koch die Tonaufzeichnungen mit einem Phonographen, von denen dann eine Auswahl auf Schallplatte gespeichert und den Büchern beigegeben wurde.[86] *Schrei der Steppe. Tönende Bilder aus dem Ostafrikanischen Busch* war ein illustriertes Buch mit Fotografien von Elfe Schneider und einem Text von Heck, das von einer Schallplatte mit »den ersten veröffentlichten Tonaufnahmen afrikanischer Tiere« begleitet wurde. Text, Fotografien und Töne wurden also als einander erklärende Medien verstanden, die nur im Verbund ihre volle Wirkung entfalten konnten. Die Tonaufnahmen versprachen Bildung, Unterhaltung, nie dagewesenen Realismus und Abenteuer, etwa »Elefanten trompeten an der Tränke am Busch« oder »Löwen brüllen aus nächster Nähe wütend beim Riss einer Antilope«. Neben den Tiergeräuschen vermittelte die Schallplatte auch »Gesang der N::::« oder »N::::gesang beginnt wieder«[87] und damit die Gleichbehandlung von exotischem Tier und Mensch, was an die Völkerschauen erinnert, die zwischen 1874 und 1913 im Hagenbeck'schen Zoo in

82 Hock 2006. Koch regte im Übrigen auch das erste tönende Vogelbestimmungsbuch an, das 1935/36 mit beigelegten Schallplatten und in Co-Autorschaft von Oskar Heinroth und Ludwig Koch im Berliner Verlag Bermühler erschien. Ebd.

83 Vgl. Hofer 2011.

84 Vgl. Fischer/Willkomm 2018, S. 112. Die Autoren verweisen darauf, dass die beiden tönenden Bücher im Tierstimmenarchiv in Berlin als Sicherungskopien auf Magnettonband verwahrt werden und bereits in den Anfängen des Archivs dorthin gelangten. Ebd., S. 108.

85 Lutz Heck war nicht nur ein wichtiger Ideengeber der Tönenden Bilder, sondern leistete mit seinem Buch *Der Bilderzoo* (1934) einen Beitrag zur Zoofotografie. *Der Bilderzoo* versammelte 176 Aufnahmen, die tatsächlich im Zoo entstanden, die Tiere zumeist aus nächster Nähe zeigten, wobei die Mehrzahl eine natürliche Umgebung suggerierten und nur wenige die Gefangenschaft thematisierten. Vgl. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 205.

86 Heck/Koch 1933; Heck/Koch 1934. Siehe dazu Fischer/Willkomm 2018.

87 Diese Schreibweise wird verwendet, um die zeitgebundene rassistische und diskriminierende Bezeichnung für People of Colour nicht zu reproduzieren.

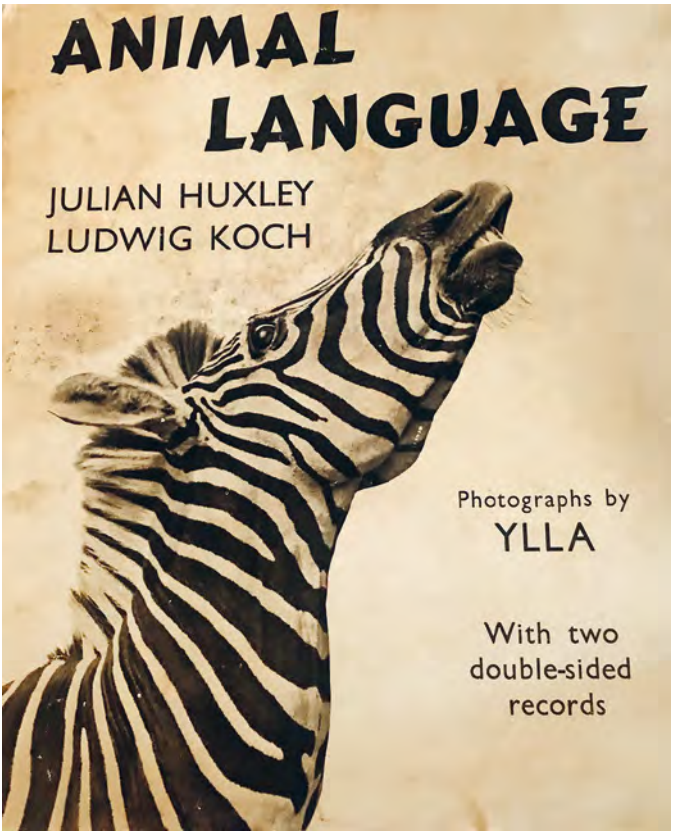




Abb. 117 a, b: Julian Huxley, Ludwig Koch und Ylla: Animal Language. Described by Julian Huxley. Recorded by Ludwig Koch. Photographed by Ylla, London: Country Life 1938, Cover und zwei Schallplatten, die dem Buch beigegeben sind (Ylla © Pryor Dodge)

Hamburg als »anthropologisch-zoologische[n]« Schauen veranstaltet und auf Tournee geschickt wurden.[88]

1934 folgte dann erneut bei Knorr & Hirth mit *Der Wald erschallt. Das tönende Buch von Frühling und Herbst des deutschen Waldes* die Hinwendung zur heimischen Flora und Fauna. Wieder war die Schallplatte eine Beigabe zum illustrierten Buch und vermittelte Vogelstimmen und Laute der Hirschbrunft. Gewidmet war *Der Wald erschallt* »Herrn Reichspräsidenten Paul von Hindenburg dem großen Naturfreund und Jäger«, was das Buch als Medium auf der Schwelle zwischen Weimarer Republik und nationalsozialistischer Diktatur kennzeichnet. Der Verlag Knorr & Hirth warb in seinem Verlagsprogramm von 1934 neben den tönenden Büchern mit rasseideologischen Publikationen, die etwa den »Tage[n] der nationalen Erhebung«[89] gewidmet waren. Zugleich markieren gerade die beiden tönenden Bücher in der Gesamtschau die Differenz zwischen den beiden Topografien ostafrikanischer Busch und deutscher Wald, wobei die Tierstimmen als »Differenzierungsmarkierungen«[90] instrumentalisiert sind.

Der Wald erschallt bildet zudem den Anfang zweier diametral entgegengesetzter Lebensläufe. Der Zoodirektor Lutz Heck führte seine Karriere im Nationalsozialismus fort, stand in freundschaftlicher Beziehung zu Hermann Göring und konnte das Gelände »seines« Zoos erweitern. Als SS-Fördermitglied verantwortete Heck während der Besetzung Osteuropas die Verschleppung von Zootieren ins Deutsche Reich, etwa aus dem Warschauer Zoo, und beschäftigte Zwangsarbeiter:innen im Berliner Zoo. Seiner Verhaftung entzog er sich 1945 durch Flucht.[91] Die von Heck und Ludwig Koch publizierten »Tönenden Bücher« waren die Vorläufer von *Animal Language*; der Transfer zwischen der Weimarer Innovation und der Londoner Publikation erfolgte in der Gestalt Ludwig Kochs, der ins Exil nach England gehen musste. 1936 gelangte er auf Einladung von EMI über die Schweiz nach London.

In London konnte Ludwig Koch das Konzept der »Tönenden Bücher« in Zusammenarbeit mit dem Ornithologen und Umweltschützer Edward Max Nicholson produktiv für den englischen Buchmarkt adaptieren. Gemeinsam publizierten sie im Verlag H. F. & G. Witherby *Songs of Wild Birds* (1936) und *More Songs of Wild Birds* (1937).[92] Bereits hier trat Huxley als Vermitt-

88 Vgl. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 124. Zur Inszenierung der Wild- und Naturhaftigkeit der Tiere und Menschen Afrikas insbesondere durch Lutz Heck siehe Fischer/Willkomm 2018, S. 111.

89 Fischer/Willkomm 2018, S. 75.

90 Ebd., S. 74: Die Kakophonie und Monotonie der Tier- und Menschenlaute der afrikanischen Topografie stehe im Gegensatz zum Konzert der beschriebenen Töne der »Waldsänger«.

91 Zu den Kriegsverbrechen Hecks siehe die Gedenktafel am Hardenbergplatz 8 in Berlin. Zu Lutz Heck siehe auch Artinger 1994. Zum Zoo im Nationalsozialismus siehe Klothmann 2015, S. 173–194.

92 Die Tonaufnahmen zu diesen beiden Büchern bildeten das Fundament für das Schallarchiv der BBC. Vgl. Huxley, J. 1974, S. 207. Parlophone Records stellte die Phonogra-

ler in Erscheinung und besorgte den Kontakt zum Verleger. In der Folge begann Koch eine Zusammenarbeit mit Julian Huxley und schlug ihm ein Buch zur Sprache der Zootiere im Regent's Park und Whipsnade vor. Huxley selbst lebte als Direktor auf dem Zoogelände,[93] und dieser unmittelbare Kontakt mit »seinen« Tieren zu jeder Tages- und Nachtzeit sensibilisierte ihn für die Töne und Geräusche im Zoo. In Huxley fand Koch einen aufgeschlossenen Partner, der stets um neue Wege der breiten Kommunikation von Wissen bemüht war.[94] Huxley beschreibt den Einsatz von Koch wie folgt: »Kochs Begeisterung für sein Fachgebiet kannte keine Grenzen: er kam zu mir ins Arbeitszimmer gelaufen, um mir die unbeholfenen Laute einer Kamelmutter und ihres Jungen vorzuführen oder die Unterschiede, die er, wie er beschwor, im ›Vokabular‹ von Seelöwen entdecken konnte, das mir nur wie eine Folge grunzenden Gebells vorkam.«[95]

Die fotografischen Aufnahmen in *Animal Language* stammten von der aus Wien stammenden Fotografin Ylla (eigentlich Camilla Henriette Koffler), die seit 1933 in Paris ein Studio für Tierfotografie führte.[96] Ylla war in London keine Unbekannte: 1937 publizierte sie im Londoner Verlag Methuen die beiden Bücher *Ylla's Dog Fancies* und *Ylla's Animals*. 1938 folgte im Londoner Verlag Country Life das Buch *Big and Little*. Im selben Jahr veröffentlichte sie im *Animal and Zoo Magazine*, der von Julian Huxley herausgegebenen Zeitschrift. Ylla war also eine in London sichtbare Tierfotografin, als es zur Zusammenarbeit für *Animal Language* kam. Das Buchcover ziert eine freigestellte Aufnahme eines Zebras, das den Kopf in die Höhe streckt

phen und die Expertise für die Plattenproduktion bereit. Vgl. Sommer 2018, S. 121. In *Animal Language* schreibt Huxley zu den beiden in England produzierten Soundbooks von Koch: »He [Koch] has already produced a remarkable series of records of the songs of wild birds, first in Germany, and then in Britain. In this country, these have been used as the basis of two ›sound books‹, in which lovers and students of birds can possess permanent records of bird song.« Huxley/Koch/Ylla 1938, S. 2.

93 Vgl. Huxley, J. 1974, S. 201, wo er beschreibt, dass er und seine Familie sowohl eine Wohnung in der Zooverwaltung bezogen als auch zwei kleine Räume über dem Restaurant von Whipsnade zur Verfügung gestellt bekamen. Ebd., S. 204.

94 Zu Huxley und seinen Vermittlungskonzepten als Zoodirektor – Einrichtung eines Kinderzoos und von Künstlerateliers auf dem Zoogelände, Beteiligung an einer BBC-Radioserie, Publikation von Büchern – siehe ebd.; Kevles 1992.

95 Huxley, J. 1974, S. 206.

96 Ylla emigrierte 1940 von Paris nach New York, wo sie ihre Arbeit als Tierfotografin weiterführte und erfolgreich Kinderbücher und Tierfotobücher veröffentlichte, darunter *They All Saw It* (1944), *Dogs* (1945) und *Two Little Bears* (1954). 1950 kooperierte Ylla erneut mit Julian Huxley, der den einleitenden Text zu ihrem Buch *Animals* (New York: Hastings House) schrieb. 1955 starb Ylla nach einem Unfall bei Fotoarbeiten in Bharatpur/Indien. Bislang ist die Forschungsliteratur zu Ylla sehr übersichtlich: Eine kurze biografische Würdigung findet sich in Kat. Wien 2012, S. 209. Einen Überblick über Yllas publizierte Fotobücher in ihren verschiedenen Ausgaben und Übersetzungen gibt Kat. Chalon-sur-Saône 1983. Eine erste umfangreiche Auseinandersetzung mit ihren Tierfotobüchern für Kinder bietet Dogramaci/Roth 2023.

(Abb. 117a). Die Lippen sind geöffnet, die Zähne sind zu sehen; das Gebaren ist offensichtlicher Teil der Lauterzeugung. Die Fotografie ist einer Sequenz entnommen (Abb. 118), die auf einer Seite im Innenteil reproduziert ist und das Tier in verschiedenen Momenten des »Sprechens« zeigt. Die Kamera erfasst das Zebra nahsichtig und zeigt den Hals und Kopf, also jene Körperteile, die unmittelbar für die Erzeugung des Tons notwendig sind. Dabei ist keine fortlaufende Sequenz zu sehen, sondern vier Einzelaufnahmen sind zu einer Komposition vereint. Das Tier zeigt mal seine rechte, mal seine linke Körperseite, stets jedoch ist der Hals nach oben gebogen; die Stimme ist körperlich sichtbar.

Yllas Fotografien nahmen die Tiere in Momenten der Kommunikation und des »Sprechens« auf. In Einzelporträts oder in Bildsequenzen verfolgt die Fotografin die Mimik und Gebärden bei der Erzeugung der tierlichen Töne. Ihre nahsichtigen Porträts visualisieren die Bandbreite der begleitenden Körperhaltungen und physischen Ausdrucksformen. Damit übersetzt Ylla die Akustik in eine Bildsprache, Töne werden sichtbar. Dabei versuchte die Fotografin, den Tieren möglichst nahe zu kommen und die Vielfalt der Gebärden einzufangen – so wie in den vier Aufnahmen eines Pavians (»Hamadryas Bamboon«), der mal die Lippen kreisförmig öffnet, mal das Maul weit aufreißt und die spitzen Zähne entblößt (S. 54). Auf diese Weise soll auch die Bandbreite der Mimik in Verbindung mit Kommunikation visualisiert werden. Eine Sequenz von vier Aufnahmen zeigt das »Arabian Camel« (Abb. 119). Die Kamera konzentriert sich – wie beim Zebra – auf Kopf und Hals, die von unten gegen den Himmel aufgenommen werden. Die Sequenz bringt die Lauterzeugung als Abfolge von körperlichen Aktivitäten und die zeitliche Dimension ins Bild. Ein Pendant hat das »sprechende« Kamel in der Sound-Aufnahme auf der beiliegenden Schallplatte als 3. Titel »Arabian Camel«, sodass im Idealfall zugleich gesehen, gehört und gelesen werden kann. Damit liefert das Buch Möglichkeiten eines synästhetischen Erlebnisses. In seinem Text im Buch gibt Huxley Hintergrundinformationen zur Funktion der Tierlaute (»The Uses of Animal Sounds«), und in der Legende zu den Tonaufnahmen sind dann auch »Animal«, »Sound« und »Probable emotion expressed« aufgeführt – darunter »Anger«, »Surprise« oder »Pleasure«.[97]

Yllas Bilder vermitteln eine unmittelbare Begegnung mit den Tieren, deren Ausdruck und Haltung eingefangen und mit derselben Sorgfalt aufgenommen wurden, die Fotografie auch menschlichen Modellen entgegenbrachte. Zugleich lassen Yllas Fotografien eine Kritik am Zustand der Gefangenschaft weitgehend vermissen, denn die Tiere werden primär als Persönlichkeiten mit Ausdrucksfähigkeit und eigenem Charakter aufgenommen, ohne ihre begrenzten Freiräume oder oft auch trostlose Umgebung offensiv zu thematisieren. Es ist in Yllas Fotografien also keine Kritik an fotografierten

97 Vgl. Huxley/Koch/Ylla 1938, S. 56–59.



Abb. 118: Yllas Aufnahmen eines »sprechenden« Zebras aus dem Buch *Animal Language*, S. 52 (Ylla © Pryor Dodge)



Abb. 119: Vier Fotografien eines *Arabian Camel* von Ylla für *Animal Language*, S. 11 (Ylla © Pryor Dodge)

Zootieren als verrichteten Objekten zu finden, wie sie sich in dem 1980 publizierten Text »Warum sehen wir Tiere an?« des englischen Bildtheoretikers John Berger findet. In seinem Text diskutiert Berger die emotionale Separierung von Mensch und Tier; das Zoogeschöpf berge nur noch eine Erinnerung an das Tier und sei ein marginalisierter Nachhall seiner selbst.[98] In *Animal Language* ist diese kritische Auseinandersetzung mit dem Zootier nicht thematisiert. Leitend für dieses Projekt war ein wissenschaftliches Interesse am Tierverhalten und der Tierkommunikation.

Bereits in der Einführung zu *Schrei der Steppe* hatte sich Ludwig Koch 1933 zum Wechselverhältnis von Text, Bild und Ton geäußert, die sich »zu einem Stimmungsbild eindringlichster Wirkung, zu einem einheitlichen Ganzen«[99] zusammenfügten; die Tierlaute seien »tonliche Illustrationen«.[100] Damit schreibt Koch dem Ton die Fähigkeit zu, Bilder zu generieren. Bereits seit dem 19. Jahrhundert nahm das naturwissenschaftliche Interesse an Tierlauten zu, befördert durch Charles Darwins Forschungen zur »sexual selection«, die Tierstimmen, insbesondere Vogelstimmen, einen Anteil an der Reproduktion zusprachen.[101] *Animal Language* bildete den Versuch, Tiere, ihr Verhalten und ihre Fähigkeiten zur Kommunikation zu erforschen und einem größeren Publikum zu vermitteln. Zugleich diente Huxleys und Kochs Unterfangen der Tonaufzeichnungen auch der Archivierung und damit nachhaltigen Sicherung der Tierstimmen auf dem Speichermedium Schallplatte.

Animal Language gibt nicht nur den Tierstimmen Präsenz in Wort, Bild und Ton, sondern reflektiert auch den aufwendigen Aufnahmeprozess. Die phonetischen Aufzeichnungen waren mit besonderen Herausforderungen verbunden, da einige Tiere kaum und andere in seltenen Momenten und mit spezifischer Absicht kommunizierten. Während die Tieraufnahmen bereits mit kleinen Kameras gelingen konnten, verlange die Tonaufzeichnung einen erheblichen technischen Aufwand: »[…] sound-recordings demand a huge van containing a complete recording studio full of elaborate and expensive electrical apparatus. The actual sound-van used for all these records was that of the Parlophone Company, and weighed seven tons.«[102] Die notwendigen Gerätschaften zur Tonaufzeichnung bestanden aus Verstärker, Mikrophonen, Batterien, Phonograph, aber auch einem elektrischen Ofen zum Erwärmen des Wachses.[103] Da der benötigte Laster eher zur Beunruhigung der Zootiere beitrug, wurde er außerhalb der Sichtweite platziert und nur das Mikrophon in der Nähe aufgestellt. Die Tierlaute wurden dann auf Wachsplatte gespeichert und später auf Schellack übertragen. Koch verwendete die aufgezeichneten Tierlaute auch, um sie den Tieren wieder vorzuspielen (Abb. 120) – manche

98 Berger 1989.
99 Koch 1933, S. 6.
100 Ebd., S. 5.
101 Vgl. Fischer/Willkomm 2018, S. 93.
102 Huxley/Koch/Ylla 1938, S. 2.
103 Sommer 2018, S. 121.



Abb. 120: Ludwig Koch spielt den Zootieren die Aufnahmen ihrer eigenen Stimme vor, in: *Animal Language*, S. xi (METROMOD Archive)

führten Dialoge mit der eigenen Tierstimme, andere reagierten nicht.[104] Fotos der Aufzeichnungen auf den ersten Seiten von *Animal Language* bebildern die Herausforderungen der Tieraufzeichnung, bringen aber auch die technischen Apparaturen ins Bild. In diesen Aufnahmen ist indirekt auch ein technischer Dialog der Aufzeichnungs- und Wiedergabegeräte belegt, der zwischen dem Fotoapparat und den Apparaturen des Sound-Recordings erfolgt. Die zwei entstandenen, dem Buch beigelegten Schallplatten (Abb. 117 b) enthalten eine Abfolge unterschiedlicher Tierstimmen, darunter auch komponierte Sounds, etwa die auf der zweiten Schallplatte befindliche Tonaufnahme »African Animals by Day« und »African Animals by Night«, für die Tonspuren übereinander gelegt wurden, um eine effektvolle Tag- und Nachtkulisse zu erzeugen.[105]

Der Buchtitel *Animal Language* birgt noch eine Diskursebene, denn: Wie waren die Tiergeräusche zu benennen? So existierte beispielsweise eine rege,

104 Huxley/Koch/Ylla 1938, S. 4.

105 Vgl. Sommer 2018, S. 125, die jedoch die Aufnahmen als »African Symphony« betitelt. Vermutlich bezieht sie sich hier auf die gleichnamigen Aufnahmen von Ludwig Koch im National Sound Archive oder auf die Betitelung in der zweiten Buchauflage (New York: Grosset & Dunlap 1964), mit der Sommer arbeitete.

weiter zurückreichende Debatte in musiktheoretischen Schriften, ob tierliche Lautäußerungen und speziell jene der Vögel als Gesang oder Musik zu bezeichnen seien.[106] *Animal Language* geht noch einen Schritt weiter und spricht von der »Sprache der Tiere«. Damit sind Tiergeräusche als zentrale Verständigungs- und Ausdrucksform bezeichnet, die den Menschen als ureigenes Kommunikationsmittel eigentlich als Alleinstellungsmerkmal zugesprochen werden.[107] Wenn aber Tiere – ähnlich wie Menschen – »sprechen« können, wie sind dann die Bedeutungen des Gesagten zu entschlüsseln? Damit beschäftigen sich bis in die Gegenwart auch verschiedene Kinderbücher, darunter das 1920 publizierte *Dr. Dolittle und seine Tiere* von Hugh Lofting, und für die Gegenwart die Kinderbuchreihe *Liliane Susewind* von Tanya Stewner.

Animal Language geht zunächst einmal davon aus, dass Tiere untereinander (und mit anderen Tieren) kommunizieren, und bietet einen auditiven, visuellen und textlichen Zugang – vermittelt wird ein zoologisches Wissen für die breite Bevölkerung. Huxley legte Schwerpunkte seiner Arbeit nicht nur auf die Vermittlung, sondern auch auf die Erforschung – hier mit Fokus auf eine Evolution der Tiersprache; Huxley war insbesondere an den kommunikativen und sprachlichen Fähigkeiten der Menschenaffen interessiert, denen er hohe Intelligenz und soziale Kompetenzen attestierte.[108] Das Projekt *Animal Language* war zeitintensiv, da manche Tiere sich höchst selten artikulierten. Huxley schreibt: »Not only does one species often produce a great range of different sounds at different times, but many animals seem very chary of letting us hear some of the sounds of which they are capable, or even their most characteristic utterances. […] As with animal photography, however, technique alone is not sufficient: the greatest patience, skill, and determination are needed to make the technique effective.«[109] Geduld, Ausdauer und Einfühlungsvermögen waren also sowohl für den Bioakustiker Ludwig Koch als auch für die Tierfotografin Ylla die notwendigen Grundlagen, um Tiertöne aufzuzeichnen und Tiere in den Momenten ihrer Artikulation zu fotografieren.

Ylla – und neben ihr der emigrierte Fotograf Wolf Suschitzky – waren in ein weiteres Vorhaben von Julian Huxley und dessen Nachwirken im Buchformat involviert: die Etablierung des Children's Zoo. Seit Eröffnung des Londoner Zoos im frühen 19. Jahrhundert wurden insbesondere Kinder als potenzielle Zoobesucher adressiert, etwa in dem ersten Führer *Henry and Emma's Visit to the Zoological Gardens* (1829).[110] Auch Julian Huxley inves-

106 Vgl. Fischer/Willkomm 2018, S. 94, die auf Schriften des 17. Jahrhunderts verweisen.

107 Vgl. Sommer 2018, S. 115.

108 Ebd., S. 130, die Bezug nimmt auf Huxley, J. 1940.

109 Ebd., S. 1.

110 Vgl. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 181, die an selber Stelle auch darauf verweisen, dass Kinder im Laufe des späten 19. und 20. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung im Familienzusammenhang gewannen und zu wichtigen Initiatoren von Entscheidungen

tierte in seiner Amtszeit als Secretary der Zoological Society in die Bindung der jüngsten Zoobesucher:innen. Er folgte dabei der Prämisse, dass das natürliche Interesse, Neugier und Wissenshunger durch gezielte, kreativ gestaltete Erziehung gefördert und begleitet werden müsse; erst dann könne sich eine neue soziale Dynamik entfalten und Pädagogik am und mit dem Kind selbst zum Motor der Evolution des Menschen werden.[111] Teil dieses ehrgeizigen sozialdarwinistischen Prinzips war der Kinderzoo. Im August 1935 wurde eine Pet's Corner – später wurde daraus der Children's Zoo – eingerichtet, in die Löwenjunge, Baby-Schimpansen, Ponys oder junge Schlangen verbracht wurden und von jungen Zoobesucher:innen aus nächster Nähe erlebt werden konnten. Auf dem Plan des Zoogeländes von 1936 (Abb. 105) ist der Children's Zoo unten rechts zu finden. Für den Eintrittspreis von einem Schilling konnte sich jedes Kind mit einem Tier fotografieren lassen.[112] Diese Aufnahmen waren Souvenirs und zugleich Multiplikatoren der Idee eines Zoos für die Kleinen mit kleinen Tieren, die viele nachfolgende Besuchende angezogen haben dürften. 1939 trug Wolf Suschitzky neben Ylla 25 Fotografien zu Lorna Lewis' *The Children's Zoo* bei, das dem von Huxley eingeführten Kinderzoo gewidmet war.[113]

Wolf Suschitzky kam über Filmarbeiten in Kontakt mit dem Londoner Zoo. 1937 hospitierte er bei dem Regisseur und Kameramann Paul Burnford, der im Auftrag von Strand Films und unter dem Produzenten Paul Rotha die auf 18 Folgen angelegte Dokumentarfilmserie *Animal Kingdom* im Londoner Zoo und in Whipsnade drehte. In zwei Jahren entstanden sechs Filme über den Zoo und seine Tiere.[114] Julian Huxley betreute das Vorhaben inhaltlich, gewährte dem Filmteam die Dreherlaubnis in Gehegen und gestattete, für die Drehs Löcher in die Zäune zu schneiden. Suschitzky war als Assistent für die technische Betreuung der Apparate, für den Transport der Stative und Ausrüstungen, die belichteten Filmrollen und Drehplanlisten zuständig.[115] Zugleich dokumentierte Suschitzky die Dreharbeiten auf dem Zoogelände mit seinem Fotoapparat – eine Praxis der doppelten filmischen und fotografischen Annäherung, die er auch später auf Filmsets als

wurden, wie etwa bezüglich der Wochenendgestaltung, die auf das Kind abgestimmt wurde.

111 Huxley, J. 1964b, S. 130, wo es heißt: »Children in general have a natural interest and curiosity: they want to know more about this strange and wonderful world, about human life and how to live it, and to find out what it all means. If their education is designed to help them in this instead of setting up a number of hurdles in their way, they will enjoy it, and will become willing co-operators instead of reluctant or obstructive victims. And education will acquire a new social dynamic: from being merely a preparation for life, it will become an integral part of life, an instrument of man's evolution.«

112 Kevles 1992, S. 240.

113 Vgl. Winckler J. 2019, S. 73; Winckler, J. 2021, S. 288.

114 Vgl. Barrington-Johnson 2005, S. 116.

115 Vgl. Omasta/Mayr/Seeber 2010, S. 70.

erfolgreicher Kameramann weiterführte. Seine Fotografien von den Dreharbeiten zu *Animal Kingdom* zeigen das Team bei der konzentrierten Arbeit, aber auch verschiedene Tiere in Interaktion mit den Filmemachern, manchmal in unvorgesehenen, übergriffigen und komischen Momenten.[116] Bemerkenswert ist, dass die Dreharbeiten für *Animal Kingdom* und die Ton- und fotografischen Aufnahmen für das Soundbook *Animal Language* in derselben Zeit stattfanden. Dies zeigt, wie aufgeschlossen Julian Huxley neuen technischen Verfahren der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und Vermittlung gegenüber war, und wie sehr er auditive und visuelle Arbeiten über den Zoo und seine Tiere unterstützte. Für Wolf Suschitzky ergaben sich wohl über die Filmarbeiten engere und langjährige Arbeitsbeziehungen zu Julian Huxley, was sich in Suschitzkys Porträts des Biologen aus den 1950er und 1960er Jahren äußert.[117]

Ein Bindeglied zwischen Huxley und Suschitzky war das von Julian Huxley 1936 gegründete *Animal and Zoo Magazine*, das monatlich bei Odhams Press erschien und der Zoological Society feste Einkünfte brachte. Die erste Ausgabe kam im April 1936 auf den Markt, in einer Auflage von 100.000.[118] Für diese Zeitschrift, die bis Juni 1941 erschien und dann kriegsbedingt und wegen Papierknappheit eingestellt wurde, lieferte Wolf Suschitzky viele Coverbilder und Fotografien für den Innenteil (Abb. 121–123).

Suschitzkys Fotografien suchen nach der Persönlichkeit des Tieres, und es lässt sich vermuten, dass hier auch ein anthropomorphistischer[119] Ansatz mit hineinspielte, indem Parallelen zwischen menschlichem und tierlichem Charakter, Seelenzustand und Emotion gezogen wurden. Dies meint, dass die fotografische Rahmung des Tieres in Nahsicht und als nahbares Wesen auf der Annahme beruht, dass das, was den Menschen in seiner Vielfalt auszeichnet, auch bei den Tieren zu finden sein mochte: die Unverwechselbarkeit des Ausdrucks, der im fotografischen Porträt mit dem visuellen Instrumentarium der Kamerakunst hervorgeholt und festgehalten werden konnte.

Suschitzkys empathische Fotografien, die das Tier groß ins Bild setzen, überwinden die Kluft zwischen dem:der sehen wollenden Betrachter:in und dem nicht zurückblickenden Tier (John Berger). Dabei kitten die Aufnahmen visuell etwas, das im tatsächlichen Zooerlebnis kaum vorhanden ist: Sie suggerieren eine Gleichstellung von Blicken und Zurückblicken. Suschitzky lässt die Gitter verschwinden und bevorzugt die Nahsicht, wartet zudem auf

116 Fotografien der Dreharbeiten sind reproduziert in: ebd., S. 74–81.

117 So ist für das Frontispitz von *Julian Huxley. Homme de science et citoyen du monde 1887–1975* (Baker 1978) ein Porträt aus der Hand Suschitzkys verwendet worden.

118 Vgl. Kevles 1992, S. 241. Nach Kriegsende folgte das Magazin *Zoo Life*, wurde jedoch nie so populär wie das *Animal and Zoo Magazine* und schließlich 1957 eingestellt. Vgl. Barrington-Johnson 2005, S. 135.

119 Klothmann 2015, S. 319, bezeichnet den Vergleich von menschlichen und tierischen Charakterzügen und unterschiedliche Emotionsfähigkeit als Ausdruck einer Anthropomorphisierung des Tieres, das ebenfalls zu Wut, Trauer oder Glück fähig sei.

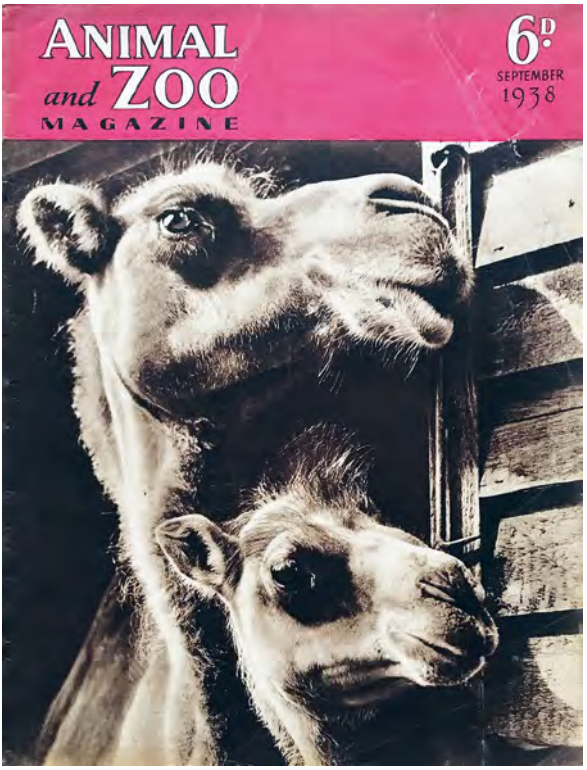


Abb. 121: Animal and Zoo Magazine, Bd. 3, September 1938, H. 4, Cover mit einem Foto von Wolf Suschitzky (© Estate of Wolf Suschitzky)

einen spezifischen »Ausdruck« im Antlitz des Tieres und produziert damit ein Gegenüber, das dem Menschen im Zoo nie auf diese Art und Weise entgegentreten kann. Im Zoo begegnen Tiere in Gefangenschaft frei flanierenden Besucher:innen. Randy Malamud bezeichnet diese Konfrontation mit Bezug auf die tierphilosophischen Überlegungen John Bergers als gescheitertes Versprechen des Zoos: »The spectator's position is circumscribed by paradox: the zoo promises it will allow them to see everything, but they may really see nothing. The spectatorial role, people presume, privileges us magisterially. But according to Berger, animals deflate the human gaze we conceive as so puissant, by cutting us in return – refusing to dignify or acknowledge our self-important ritual of looking. A king may look at a cat, but perhaps a cat disdains to look back at the king. The zoo situates spectators in a position suggesting that they will regard unimpeded, imperiously, omnivorously, masters of all they survey. But the actual visual pickings may prove less grand: eager for quick and lurid thrills, spectators may instead discover isolation and frustration.«[120] Oder, anders gesagt: Die Kluft zwischen Erwartungshaltung und tatsächlichem Erlebnis im Zoo ist weitaus größer, als es die Tierfotografien von Suschitzky vermitteln. Insofern sind Suschitzkys Aufnahmen

120 Malamud 1998, S. 229.



Abb. 122: Animal and Zoo Magazine, Bd. 3, November 1938, H. 6, Cover mit einem Foto von Wolf Suschitzky (© Estate of Wolf Suschitzky)



Abb. 123: Bildreportage von Wolf Suschitzky zum Head-Keaper Bates des Zoos Whipsnade, der ländlichen Außenstelle des Londoner Zoos, mit den Geparden Castor und Pollux, in: Animal and Zoo Magazine, Bd. 3, Juli 1938, H. 2, S. 14–15 (© Estate of Wolf Suschitzky)

stets auch ein Substitut für das Nicht- oder Nie-Erlebte, eine fotografische Sublimierung der Seh-Erfahrung des gefangenen Tieres.[121]

Das Verhältnis zwischen Mensch und Zootier ist durch die spezifische Situation der Gefangenschaft der Tiere geprägt, das heißt Kommunikation verläuft entlang der jeweiligen Erfahrungen. Der Mensch als Besucher:in des Zoos weiß um die räumliche Grenze zum Tier, die ihn schützt und zugleich einen gewissen Zugang aus der Distanz bereithält. Besuchende können den Zoo jederzeit wieder verlassen, was das Tier nicht kann. Diese unterschiedlichen Bewegungsfreiheiten haben Rückwirkung auf das Selbst(wert)gefühl des Menschen. Historische Berichte überliefern aggressives und brutales Verhalten gegenüber Zootieren; 1891 stellte der Direktor des Jardin des Plantes fest, dass es zu vielfältigen Misshandlungen der Tiere gekommen sei, man habe sie mit Steinen beworfen oder ihr Futter mit Gift oder Rasierklingen

121 Candida Höfers fotografische Serie *Zoologische Gärten* von 1992 verändert im Vergleich zu Suschitzkys Fotografien die Blickperspektive radikal: Wo bei Suschitzky die Persönlichkeit des Tieres und Nähe, Zuwendung und Interesse zwischen Mensch und Tier fotografisch formuliert sind und damit auch eine Erzählung entsteht, bleibt Candida Höfer distanziert, vermeidet Narration, zeigt die Gehege und Käfige, die Enge, den müden Naturersatz und die Frustration des eingesperrten Tieres. Vgl. Kat. Hamburg 1993.

versetzt.[122] Diese gewalttätigen Handlungen stehen nicht zuletzt in Zusammenhang mit dem asymmetrischen Machtverhältnis zwischen Mensch und Zootier, das festgehalten und verfügbar gemacht wird.

Zugleich verhalten sich die Tiere zu den sie aufsuchenden Menschen; sie bleiben indifferent, reagieren mit Apathie oder mit besonderer Zuwendung, indem sie beispielsweise Verhaltensweisen zeigen, die sich in der Vergangenheit bewährt haben, etwa um Beachtung oder – wie in früheren Zeiten noch üblich – Futter zu erhalten.[123] In Suschitzkys Fotografien wirken die Tiere weder apathisch noch so, als würden sie um Beachtung buhlen. Sie sind oftmals wache und aufgeweckte Lebewesen, die scheinbar nicht von ihrem Mikrokosmos geprägt sind, sondern ihre tierliche Persönlichkeit erhalten haben. Dies war auch möglich, weil Suschitzky mehr Zeit und Freiraum hatte, um seine Fotografien anzufertigen. Zudem konnte er mit den Jahren auf seiner zunehmenden Professionalisierung aufbauen, die es ihm erleichterte, mit den unterschiedlichen Tierarten zu kommunizieren und sich in diese einzufühlen.

Der 1956 erschienene Bildband *Kingdom of the Beast* war ein weiteres Produkt der langjährigen Zusammenarbeit zwischen Wolf Suschitzky und Julian Huxley.[124] Es zeigt verschiedenste Tiere in ganzseitig, bisweilen auch auf einer Doppelseite reproduzierten Aufnahmen. Zwei Porträtaufnahmen zeigen eine Giraffe aus der Nähe (S. 84–85) und damit ein Tier, das zu den Publikumslieblingen in Zoos – Elefant, Giraffe, Nashorn, Nilpferd – gehört, die jeweils wegen ihrer besonderen Proportionen, ihrer Massigkeit und Kraft besonders beliebt waren; doch auch Wildkatzen waren Anziehungspunkte.[125] Gerade weil sie der Bevölkerung so attraktiv erschienen, konnte die Fotografie von dieser Aura profitieren und zugleich einen eigenen Zugang schaffen. So zeigte Suschitzky die Tiere aus der Nahsicht und damit aus Blickperspektiven, die kein Zoobesuch vermitteln konnte; besonders von den Menschenaffen schuf er berührende Porträts (Abb. 124). Auch mit Ferngläsern »bewaffnetes« Publikum konnte vielleicht nahe an die Tiere herankommen, würde dabei jedoch aufgrund des steten Besucherstroms kaum das notwen-

122 Vgl. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 162. Die Autor:innen führen weiterhin aus, dass in der Zwischenkriegszeit ein Rückgang der Gewalttätigkeit in den zoologischen Gärten zu konstatieren sei, was auf die Einführung von Freianlagen, die den Status der Tiere veränderten, zurückzuführen sei. Ebd., S. 186.

123 Ebd., S. 161.

124 Vgl. Huxley, J./Suschitzky, W. 1956. Im Jahr 1956, als *Kingdom of the Beast* erschien, arbeitete Suschitzky bereits erfolgreich als Kameramann beim Film. Seine Filmografie enthält Kurzfilme mit aufklärendem Impetus wie *Defeat Tuberculosis* (1943) oder *Triumph over Deafness* (1946), sozialkritische Dokumentarfilme wie *Children of the City* (1944, Regie: Budge Cooper) über Kinderkriminalität in Schottland, aber auch Spielfilme wie *Cat & Mouse* (1958) in der Regie von Paul Rotha oder *Ulysses* (1967) von Joseph Strick nach dem Roman von James Joyce.

125 Vgl. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 156.

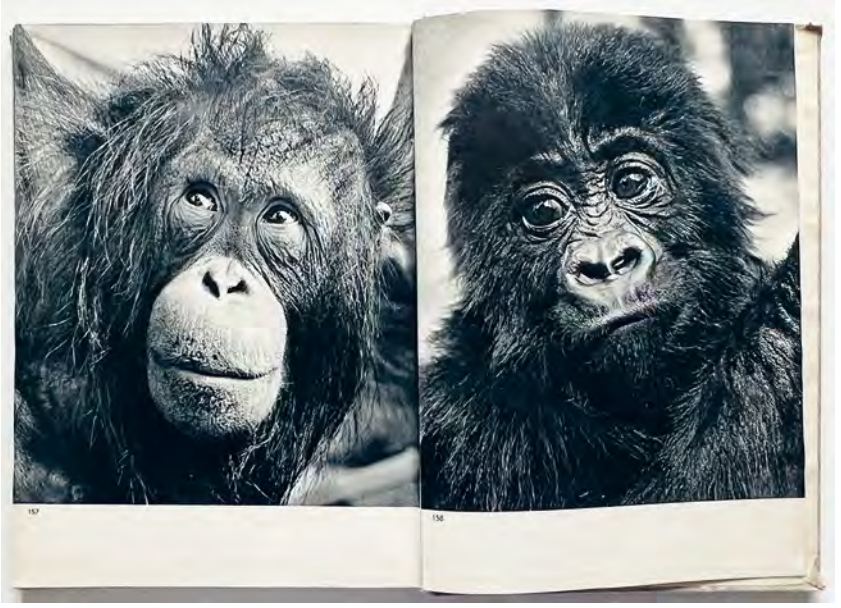


Abb. 124: Julian Huxley und Wolf Suschitzky: Kingdom of the Beasts. Text by Julian Huxley. Photographs by W. Suschitzky, London: Thames & Hudson 1956, S. 157–158 (© Estate of Wolf Suschitzky)

dige ruhige Umfeld haben, um die Tiere in bestimmten Momenten festzuhalten. So ist davon auszugehen, dass Suschitzky den Zoo abseits der offiziellen Besuchszeiten aufsuchen konnte. Dieses Privileg vermitteln die Aufnahmen, wobei der Kontext – Käfiggitter, Gehege, Besucher:innen – grundsätzlich ausgeklammert wird oder nur dezent aufscheint. Gitter gehörten zum festen Bestandteil von Zoos seit ihrer Gründung; sie waren Grenze und Barriere, aber auch Öffnung, ermöglichten die Annäherung auch an gefährlichere Tierarten. Gitter waren aber auch Ausdruck der Bändigung und »Ruhigstellung« des Tieres durch den Menschen.[126] In Suschitzkys Fotografien treten Gitter fast nie in Erscheinung: Nur selten scheint in seinen Tierporträts eine gewisse leidvolle Grundstimmung durch, wohl am deutlichsten in seiner Aufnahme von *Guy the Gorilla* (1958), auf dessen Körper die Schatten der Gitterstäbe fallen.[127] Die Melancholie dieses Tierporträts unterscheidet die Arbeit von anderen Fotografien Suschitzkys und ließ es wohl gerade deshalb zu einem seiner bekanntesten Tierbilder werden.

Die Primaten gehörten in den 1920er und 1930er Jahren zu den besonders beliebten Tiergattungen im Zoo, und es wurden auf Unterhaltung des Publikums zielende, regelmäßig wiederkehrende Inszenierungen organisiert:

126 Ebd., S. 160.

127 Abb. in: Omasta/Mayr/Seeber 2006, S. 169.

Die »Chimpanzee's Tea Party« führte drei oder vier junge Schimpansen um einen Tisch zusammen, wo sie Tee, Saft und Früchte konsumierten.[128] Bis heute sind Fütterungen ein Ereignis von hoher Anziehungskraft für das Publikum, und dies gilt bereits für den Londoner Zoo der 1930er Jahre. So wurde in *Cook's Handbook to London* die »feeding time« von Löwen, Tigern, Seelöwen oder Pelikanen mit genauer Uhrzeit benannt, sodass die Leserschaft ihren Besuch im Zoo entsprechend planen konnte.[129] Mit der »Tea Party« wird die Attraktion der Fütterung auf eine hybride Ebene zwischen Mensch und Tier gehoben. Die Teestunden sind Ausdruck eines Anthropomorphismus, das heißt der Zuschreibung menschlicher Eigenschaften und Gefühle an das Tier, was auch die Inszenierung von Tieren in einem menschlichen Setting und Kleidung einschließt. Dazu schreibt Nastasja Klothmann: »Von dieser Inszenierung betroffen waren hauptsächlich Affen, da sie dem Menschen am augenscheinlichsten ähnelten.«[130] Und gerade diese Verwandtschaft von Mensch und Primat war vermutlich Anlass für die in Rücksprache mit Julian Huxley unternommenen Forschungen der Chirologin Charlotte Wolff im Londoner Zoo.

1936 erschien Wolffs Buch *Studies in Hand-Reading* und markiert einen Übergang. Die Autorin schrieb das Buch noch im Pariser Exil und emigrierte im Jahr der Publikation nach London. Charlotte Wolff war eigentlich Medizinerin und arbeitete in einer Klinik für Familienplanung in Berlin, bis ihr nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten als Jüdin die Tätigkeit untersagt wurde. Sie floh nach Paris. Über Helen Hessel und Sybille von Schoenebeck (Sybille Bedford) wurde Wolff in Sanary-sur-Mer mit dem Schriftsteller Aldous Huxley und seiner Frau Maria Huxley bekannt. Beide interessierten sich für die von Charlotte Wolff praktizierte Handlesekunst. Noch in Berlin vor ihrer Exilzeit hatte Wolff einen Kurs für Chirologie bei dem Handleser Julius Spier belegt. Wolff schreibt dazu: »Spier verstand, daß die Hand einer Landkarte gleicht, aus der man Charaktermerkmale und bestimmte gesundheitliche Bedingungen diagnostizieren kann. […] Er war Autodidakt und weder in Psychologie noch in Medizin ausgebildet. Nichtsdestoweniger gewannen wir genügend Kenntnisse, um zu begreifen, daß die menschliche Hand ein wichtiges diagnostisches Werkzeug sein kann.«[131] Da Wolff in Frankreich nicht als Ärztin praktizieren durfte, wandte sie sich der Handanalyse und der wissenschaftlichen Untersuchung von Handmerkmalen zu. In Zusammenarbeit mit Psychiatern und Endokrinologen begann sie, den Zusammenhang zwischen Psyche und Händen sowie Hormonen und Händen zu untersuchen.[132] Charlotte Wolff begann, zum Gelderwerb private

128 Barrington-Johnson 2005, S. 89.
129 Vgl. Malamud 1998, S. 231.
130 Klothmann 2015, S. 317.
131 Wolff 1982, S. 126.
132 Ebd., S. 135.

Handanalysen durchzuführen; zu ihren Kund:innen gehörten bald Schriftsteller:innen, Künstler:innen und Aristokrat:innen. Wolff las Balthus die Hand, kam in Kontakt mit dem Künstlerkreis um Picasso im Café de Flore und traf den surrealistischen Schriftsteller André Breton. Die surrealistischen Künstler:innen mit ihrem Interesse für das Übersinnliche, Unbewusste und Unkontrollierbare waren besonders fasziniert von der Handlesekunst. 1935 publizierte Wolff ihren Beitrag »Les Révélations Psychologiques de la Main« in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure*.[133]

Charlotte Wolffs Buch *Studies in Hand-Reading* erschien im Verlag Chatto & Windus – ein traditionsreiches, seit 1855 aktives britisches Verlagshaus, das zunächst in der Piccadilly Street und seit 1935 in Charing Cross (40–42 William IV Street, s. Karte S. 224, Nr. 2) beheimatet war. Chatto & Windus verlegte Bücher von Mark Twain, William Faulkner, H. G. Wells und Samuel Beckett, bot auch den Brüdern Aldous und Julian Huxley eine verlegerische Heimat. Aldous Huxley veröffentlichte bei Chatto & Windus u. a. seinen Klassiker *Brave New World* (1932) und auch *The Olive Tree, and Other Essays* (1935). Sein Bruder Julian Huxley publizierte u. a. die Bücher *Ants* (1935) und *Africa View* (1936). Es wurden aber auch monografische und thematische Fotobücher bei Chatto & Windus publiziert wie E. O. Hoppés *The Image of London. A Hundred Photographs* (1935) oder *London by Night. A Century of Photographs* (1935) von Francis Sandwith. In dieses Panorama an anspruchsvoller Belletristik und Fotoliteratur fügte sich Charlotte Wolffs *Studies in Hand-Reading* gut ein, da es Handstudien zu Künstler:innen und Schriftsteller:innen in Text und Bild bot. Der Kontakt zu Chatto & Windus kam über Aldous Huxley zustande. Der Schriftsteller verfasste auch ein Vorwort zum Buch, in dem Wolff aus den Händen der Schriftstellerin Virginia Woolf, der Fotografen Man Ray und Horst P. Horst, des Schauspielers Antonin Artaud, des Zoologen Julian Huxley und seines Bruders Aldous Huxley las. Zeichnungen der Handinnenflächen beider Brüder sind im Buch nebeneinander reproduziert und beschriftet (Abb. 125). Dieser rein formalen Beschreibung folgt eine vergleichende Analyse. Julian Huxleys Hand weise ihn, so Wolff, als rationalen, naturverbundenen Charakter aus, während Aldous eher ein »abstract idealist« sei.[134]

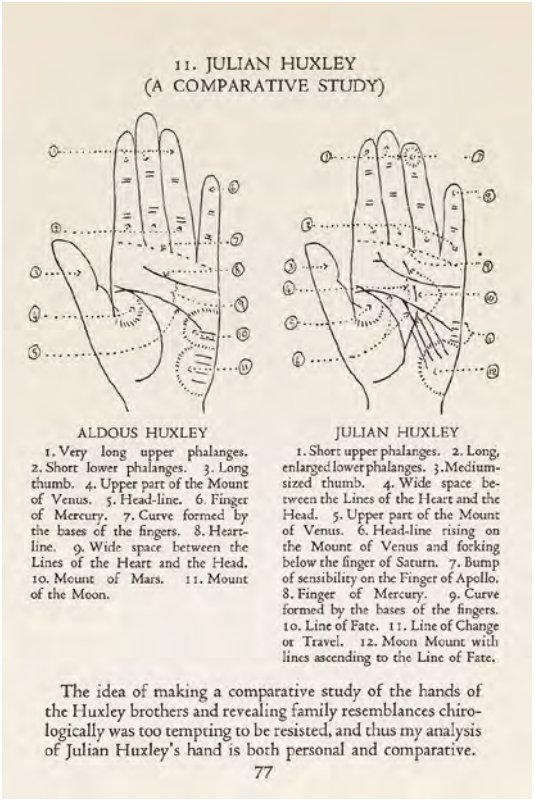
Wolff distanzierte sich im Übrigen von übersinnlichen Praktiken wie der Hellseherei und der Hand-Wahrsagerei.[135] Es ging Wolff also nicht um die Vorhersage der Zukunft, sondern um die enge Verbindung zwischen Physis, Psyche, Gesundheit, Charakter und Verhalten.[136] In seinem Vorwort schreibt Aldous Huxley, dass »accomplished chirologists, like Dr. Wolff, do succeed

133 Ebd., S. 143. Wolffs *Studies in Hand-Reading* erhält von zeitgenössischen Künstler:innen wie Valentina Desideri neue Aufmerksamkeit, siehe Desideri 2018.

134 Wolff 1936, S. 79.

135 Vgl. Rappold 2005, S. 49.

136 Vgl. Warlick 2018, S. 64–65.


11. JULIAN HUXLEY
(A COMPARATIVE STUDY)

ALDOUS HUXLEY

1. Very long upper phalanges. 2. Short lower phalanges. 3. Long thumb. 4. Upper part of the Mount of Venus. 5. Head-line. 6. Finger of Mercury. 7. Curve formed by the bases of the fingers. 8. Heart-line. 9. Wide space between the Lines of the Heart and the Head. 10. Mount of Mars. 11. Mount of the Moon.

JULIAN HUXLEY

1. Short upper phalanges. 2. Long, enlarged lower phalanges. 3. Medium-sized thumb. 4. Wide space between the Lines of the Heart and the Head. 5. Upper part of the Mount of Venus. 6. Head-line rising on the Mount of Venus and forking below the finger of Saturn. 7. Bump of sensibility on the Finger of Apollo. 8. Finger of Mercury. 9. Curve formed by the bases of the fingers. 10. Line of Fate. 11. Line of Change or Travel. 12. Moon Mount with lines ascending to the Line of Fate.

The idea of making a comparative study of the hands of the Huxley brothers and revealing family resemblances chirologically was too tempting to be resisted, and thus my analysis of Julian Huxley's hand is both personal and comparative.

77

Abb. 125: Charlotte Wolff: Studies in Hand-Reading. Übers. v. O. M. Cook, London: Chatto & Windus 1936, S. 77: »Julian Huxley (A Comparative Study)« (Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main)

in finding out a great deal about the health, the character and history of the people whose hands they examine«.[137] Die Handinnenfläche des Fotografen Horst P. Horst (Abb. 126) verbindet Wolff mit seiner Künstlerpersönlichkeit: »Horst's artistic talent lies in his extrem adaptability. He is extraordinary skilful with his hands, and he has an innate feeling for arrangement, where his imaginative powers express themselves most strongly.«[138] Dabei enthält der Text einen unkaschierten Hinweis auf Horsts Homosexualität: »Horst has all the dangers and advantages of a man who lives according to relative conditions, both artistically and in his contacts with other men.«[139] Korrespondierend zur gezeichneten Hand des Fotografen am Textanfang schließt der Beitrag mit dem Abdruck der eingefärbten Hand, die nun – nach Lektüre von Wolffs Analyse – genauer inspiziert werden kann. Auf dem Frontispiz von *Studies in Hand-Reading* ist eine Fotografie von Man Ray ab-

137 Huxley, A. 1936, S. xiv.
138 Wolff 1936, S. 121.
139 Ebd., S. 121.



Abb. 126: Charlotte Wolff: Studies in Hand-Reading. Übers. v. O. M. Cook, London: Chatto & Windus 1936, n. p.: Handabdruck des Fotografen Horst [P. Horst] (Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main)

gebildet, die Charlotte Wolff beim Handlesen zeigt.[140] Wolff ist im Profil aufgenommen und hält ein Paar Hände umfasst, deren Rückseite sie betrachtet. Damit wird die Handlesekunst auf die gesamte Hand ausgedehnt. Zugleich vermittelt diese Aufnahme, dass sich die Persönlichkeit eines Menschen und sein Leben in seiner Hand abbilden – der Mensch hinter den Händen bleibt in Man Rays Fotografie hingegen unsichtbar.

Nachdem Charlotte Wolff 1936 nach London emigriert war, konnte sie einen bereits länger gehegten Plan realisieren, die Handlesekunst auch auf Primaten auszudehnen.[141] In dem Direktor des Londoner Zoos, Julian Huxley, fand Wolff einen interessierten Kooperationspartner, den als überzeugten Darwinisten die gemeinsame Herkunft von Affen und Menschen von jeher umtrieb.[142] Es liegt daher nahe, dass Huxley ein spezifisches Interesse an einem Vorhaben hatte, das sowohl der Verwandtschaft zwischen Primaten

140 Abb. in: https://www.artnet.de/künstler/man-ray/dr-charlotte-wolff-d_dO13uGlMeuLzv4oIK6w2 [Abruf: 29. 12. 2023].

141 Wolff 1982, S. 134.

142 Ebd., S. 166.

und Menschen verpflichtet war als auch ein Beleg für die enge Mensch-Tier-Beziehung sein konnte. Im 19. Jahrhundert hatte Darwin mit seiner Evolutionstheorie die Grundfeste des (christlichen) Kreationismus erschüttert, indem er argumentierte, dass alle Lebewesen, also auch der Mensch, denselben Prinzipien der natürlichen Selektion und des Überlebenskampfes unterworfen seien. Zugleich zeigten seine Forschungen die verwandtschaftliche Nähe zwischen Mensch und Gorilla oder Schimpanse auf, was einer seiner überzeugten Anhänger, Thomas Henry Huxley, Großvater von Julian Huxley, in einer eigenen Studie, *Evidence as to Man's Place in Nature* (1863), zuspitzte, indem er schrieb, die »structural differences which separate Man from the Gorilla and Chimpanzee are not so great as those which separate the Gorilla from the lower apes«.[143]

Darwins Darlegungen beförderten ein wachsendes wissenschaftliches Interesse am Verhalten von Tieren, darunter auch von Zootieren (vor allem aber von Menschenaffen) in Gefangenschaft.[144] Julian Huxley bekannte sich in seinem wissenschaftlichen Leben konsequent zum Darwinismus – und damit zu den Forschungen seines Großvaters – und setzte noch in seinem Sammelband *Essays of a Humanist* (1964) den programmatischen Text »The Emergence of Darwinism« an den Anfang; sein Buch leitete er mit den Worten ein: »All my life I have been interested in evolution and its manifestations.«[145] In Huxleys Verständnis der Evolution und in seiner Arbeit als Secretary of the Zoological Society of London standen die Menschenaffen im Blickfeld. Die nahe Verwandtschaft zwischen Mensch und Affe belegte die Herkunft der Menschheit aus dem Tierreich; zugleich ließen Vergleiche und Unterschiede auch evident werden, dass die Entstehung des Menschen nur durch »eine qualitative Veränderung der Evolution«[146] zu erklären war, was Huxley etwa durch seine Forschungen zu Tierstimmen und Sprachfähigkeit, wie in dem Buchprojekt *Animal Language*, zu untermauern suchte.

Huxley war ein Vertreter eines erneuerten Darwinismus, dessen Basis ein genetisches Wissen bildete. Besonders interessierte ihn die Vermittlung eines Verständnisses der Vielfalt des evolutionären Erbes der Menschheit.[147] Zu dieser Vermittlungsarbeit gehörten eben auch ambitionierte und zukunftsgewandte Projekte wie die an Primaten angewandte Chirologie. Dieses verwirklichte Huxley in Kooperation mit der Medizinerin Charlotte Wolff. Ihre Ergebnisse publizierte Wolff 1937 und 1938 in den *Proceedings of the Zoological Society of London*, wobei sie sich – wie Julian Huxley – auf die Forschungen von dessen Großvater Thomas Henry Huxley bezog.[148] Für Wolffs

143 Huxley 2009, S. 94. Siehe dazu Roscher 2009, S. 117.

144 Vgl. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 153.

145 Huxley, J. 1964a, S. 5. Siehe im selben Band »The Emergence of Darwinism«, S. 9–34.

146 Sommer 2018, S. 130.

147 Ebd., S. 114–115.

148 Wolff 1937; Wolff 1938 (Bezug auf Thomas Henry Huxley, S. 143). Auch ein Artikel im Magazin *The Listener* erschien am 27. Oktober 1937, siehe Brennan 2011, S. 11. Wolff

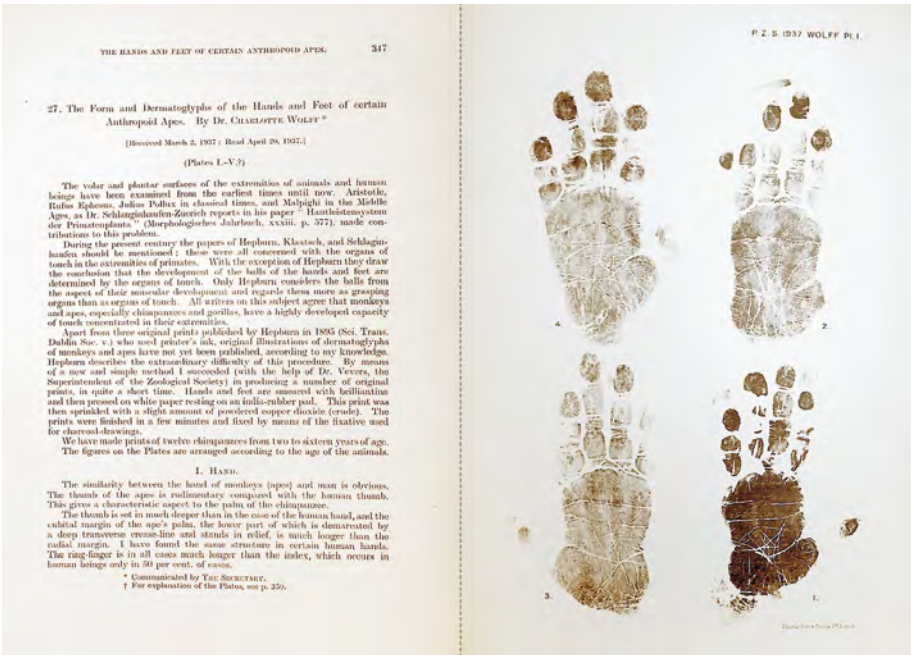
Vorhaben wurden Abdrucktechniken angewandt, die einfach und effektiv waren, wie sie in ihrem 1937 erschienenen Text beschrieben werden: »By means of a new and simple method I succeeded […] in producing a number of original prints, in quite a short time. Hands and feet are smeared with brilliantine and then pressed on white paper resting on an india-rubber pad. This print was then sprinkled with a slight amount of powdered copper dioxide (crude). The prints were finished in a few minutes and fixed by means of the fixative used for charcoal drawings.«[149] Die Abdrücke wurden von zwölf Schimpansen unterschiedlichen Alters im Londoner Zoo genommen (Abb. 127). Ihren Artikel beginnt Wolff zunächst mit einem rein physiognomischen Vergleich, indem sie etwa die Finger und Zehen der Schimpansen im Verhältnis zur menschlichen Hand und zum Fuß beschreibt. Sie fährt mit der Anordnung der Handlinien fort, die sie ins Verhältnis zum Alter setzt, aber auch stets auf Parallelen und Differenzen zu den menschlichen Extremitäten rekurriert.

In der zweiten Studie von 1938 erweiterte Wolff ihre Technik der Handabdrücke unter anderem auf Paviane, Gibbons, Gorillas und Orang-Utans. Wolff erkennt – wie bei ihrer Arbeit an der menschlichen Hand – Zusammenhänge zwischen den Handlinien und dem Temperament, Charakter, Kreativität, Sexualität und Intelligenz der Subjekte. So folgert sie aus ihrer Untersuchung, für die besondere Anordnung von Falten und Linien beim Gorilla: »If wie assume that there is a correlation of the gyri of the skin and those of the brain, the phenomena described may reveal a different mentality and perhaps even temperament of the gorilla. Also owing to the unique conformation on the second phalange of the thumb it is possible that the gorilla has some highly developed mental functions which are not found in man.«[150] Diese These von Charlotte Wolff hinterfragt indirekt – denn die Autorin führt dies nicht aus –, wie es um einen Zoo steht, der angenommen höher entwickelte Lebewesen, als es Menschen sind, in Gefangenschaft zwingt und ausstellt. Hier kreuzen sich die Untersuchungen von Wolff und

blieb auch weiterhin bei ihrem Interesse an der Ausdeutung der Hände. 1942 erschien ihr Buch *The Human Hand*, in dem sie sich mit der psychologischen Ausdeutung von Händen und Gestik beschäftigt. Es enthielt auch den Handabdruck eines neugeborenen Babys, den Wolff in Paris auf der Entbindungsstation eines Krankenhauses genommen hatte, siehe Wolff 1942, S. 134. Drei Jahre später folgte die Publikation *A Psychology of Gesture* (Wolff 1945). Charlotte Wolff war zudem eine anerkannte Sexualforscherin. Sie lebte nicht nur selbst offen homosexuell und schrieb darüber in ihrer Autobiografie (Wolff 1982). Sie publizierte auch Studien zur Homosexualität unter Frauen, wie *Love between Women* (Wolff 1971, dt. *Die Psychologie der lesbischen Liebe*) oder *Bisexuality* (Wolff 1977). In ihrem letzten Buch *Magnus Hirschfeld. A Portrait of a Pioneer in Sexology* erinnerte Wolff an einen Pionier der Sexualforschung, der – wie sie selbst – ins Exil gehen musste (Wolff 1986).

149 Wolff 1937, S. 347.

150 Wolff 1938, S. 159.



THE HANDS AND FEET OF CERTAIN ANTHROPOID APES. 347

27. The Form and Dermatoglyphs of the Hands and Feet of certain Anthropoid Apes. By Dr. Charlotte Wolff *

[Received March 2, 1937 : Read April 20, 1937.]

(Plates I.–V.†)

The volar and plantar surfaces of the extremities of animals and human beings have been examined from the earliest times until now. Aristotle, Rufus Ephesus, Julius Pollux in classical times, and Malpighi in the Middle Ages, as Dr. Schlaginhaufen-Zuerich reports in his paper "Hautleistensystem der Primatenplante." (Morphologisches Jahrbuch, xxxiii. p. 377), made contributions to this problem.

During the present century the papers of Hepburn, Klaatsch, and Schlaginhaufen should be mentioned ; these were all concerned with the organs of touch in the extremities of primates. With the exception of Hepburn they draw the conclusion that the development of the balls of the hands and feet are determined by the organs of touch. Only Hepburn considers the balls from the aspect of their muscular development and regards them more as grasping organs than as organs of touch. All writers on this subject agree that monkeys and apes, especially chimpanzees and gorillas, have a highly developed capacity of touch concentrated in their extremities.

Apart from three original prints published by Hepburn in 1895 (Sci. Trans. Dublin Soc. v.) who used printer's ink, original illustrations of dermatoglyphs of monkeys and apes have not yet been published, according to my knowledge. Hepburn describes the extraordinary difficulty of this procedure. By means of a new and simple method I succeeded (with the help of Dr. Vevers, the Superintendent of the Zoological Society) in producing a number of original prints, in quite a short time. Hands and feet are smeared with brilliantine and then pressed on white paper resting on an india-rubber pad. This print was then sprinkled with a slight amount of powdered copper dioxide (crude). The prints were finished in a few minutes and fixed by means of the fixative used for charcoal-drawings.

We have made prints of twelve chimpanzees from two to sixteen years of age. The figures on the Plates are arranged according to the age of the animals.

I. Hand.

The similarity between the hand of monkeys (apes) and man is obvious. The thumb of the apes is rudimentary compared with the human thumb. This gives a characteristic aspect to the palm of the chimpanzee.

The thumb is set in much deeper than in the case of the human hand, and the subtital margin of the ape's palm, the lower part of which is demarcated by a deep transverse crease-line and stands in relief, is much longer than the radial margin. I have found the same structure in certain human hands. The ring-finger is in all cases much longer than the index, which occurs in human beings only in 50 per cent. of cases.

* Communicated by The Secretary.
† For explanation of the Plates, see p. 359.

P. Z. S. 1937. WOLFF Pl. I.

Abb. 127: Charlotte Wolff: The Form and Dermatoglyphs of the Hands and Feet of certain Anthropoid Apes, in: Proceedings of the Zoological Society of London, Bd. 107, Serie A, Teil 3, September 1937, S. 347 und Tafel mit Abdrücken (Bibliothek des Zoologischen Institutes, Universität Hamburg)

die Fotografien von Wolf Suschitzky, etwa seine Aufnahmen der Menschenaffen im Zoo.

Charlotte Wolff gab ihren Ausführungen Bildtafeln mit den Handabdrücken bei, die als Beweismittel ihre Thesen untermauern sollten: Hand- und Fußabdrücke der Primaten sind hier auf hellem Grund versammelt, wobei sich die hellen Linien innerhalb der dunklen Druckfarbe abzeichnen. Diese Abbildungen rekurrieren auf den Fingerabdruck, der die menschliche Unverwechselbarkeit nachweist und zur (polizeilichen) Identifizierung dient. Ein Berliner Tierarzt entdeckte im Jahr 1888 durch Zufall, dass diese Abdrücke für die polizeiliche Ermittlung interessant sein könnten: Er hatte beobachtet, wie sich Arbeiter in einem Schlachthof die blutigen Hände an einem Handtuch abwischten, wo sich ihre Papillarlinien deutlich abdrückten. 1914 bis 1918, also während des Ersten Weltkrieges, wurde das forensische Verfahren zur Fingerabdruckidentifizierung von dem Arzt und Juristen Edmond Locard wissenschaftlich fundiert.[151] Es ist bemerkenswert, dass Wolff mit ihrer Arbeit wieder zu dem ursprünglichen – tierlichen – Umfeld der forensischen Arbeit

151 Zur Geschichte des Fingerabdrucks zur Identifizierung von Straftätern siehe Becker, P. 2005, S. 114–135.

mit und am Fingerabdruck zurückkehrt, aber eben nicht im Kontext Schlachthof, sondern im Zoo tätig ist und mit Tieren interagiert. Dabei erklärt sie textlich *und* visuell, baut auf den Interdependenzen zwischen Hand und Hirn und auf der Individualität und Unverwechselbarkeit eines Abdruckverfahrens auf. Somit zieht sie Schlüsse aus den bildlich lesbaren Spuren der Handinnenfläche – und argumentiert in ihrem Buch *Studies in Hand-Reading* auf ähnliche Weise für den Menschen wie in den zoologischen Studien für das Tier.

Obgleich also Wolffs Untersuchungen zu erstaunlichen Erkenntnissen führten, die das Tier in die verwandtschaftliche Nähe zum Menschen brachten, blieb Julian Huxley von der Sinnhaftigkeit der zoologischen Tierhaltung überzeugt. In seiner Autobiografie stellte Huxley die Frage »Ist es erlaubt, Tieren die Freiheit zu nehmen und sie zu öffentlichen Schaustücken zu machen?« – und antwortet im Prinzip dann bejahend: »Im ganzen bin ich für Zoos – stets freilich unter der Voraussetzung, daß sie vernünftig geleitet werden und einem liberalen und wissenschaftlich kompetenten Rat unterstehen, daß die Tiere gesund erhalten werden und genügend Platz haben, damit sie keine Klaustrophobie bekommen, und daß alle Anstalten getroffen sind, um die Besucher zu wissenschaftlichem Interesse an den Beständen zu erziehen.«[152]

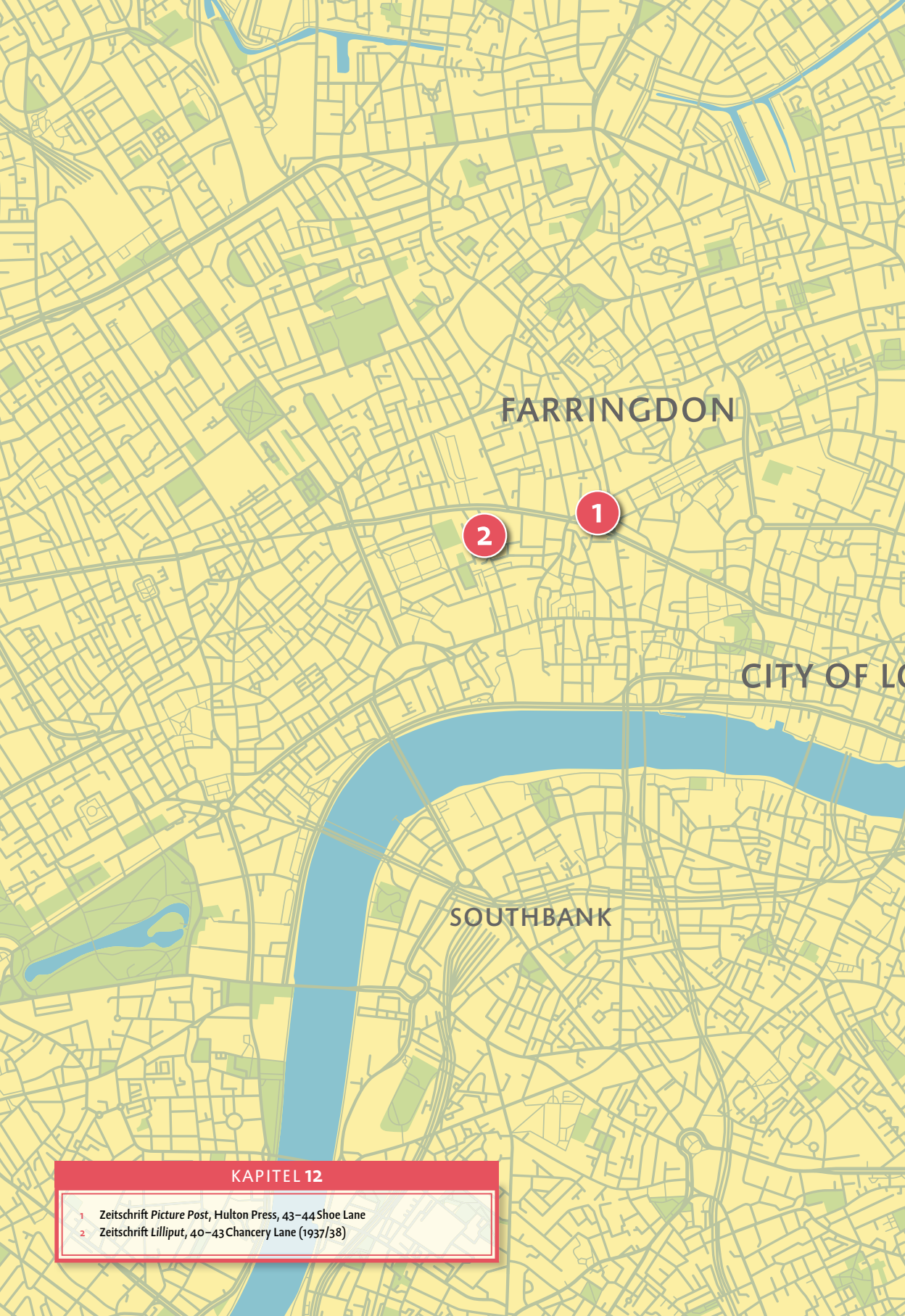
Eine besondere Herausforderung für den Erhalt des Zoos und die Vermittlung von Tierwissen boten die Kriegsjahre.[153] Mit Kriegsbeginn wurden Vorkehrungen getroffen, etwa durch die Einlagerung von Maschendraht in Whipsnade, um Tiere aus dem Londoner Zoo auf das Land zu evakuieren – was auch geschah; so wurden die Elefanten, die als besonders schreckhaft galten und Amok laufen könnten, nach Whipsnade verbracht.[154] In Reaktion auf eine drohende Bombardierung Londons wurden giftige Schlangen und wirbellose Tiere vorsorglich getötet, damit diese bei Zerstörung ihrer Terrarien nicht ausbrechen konnten. Laufende Bauprojekte wie das von Berthold Lubetkin und Tecton entworfene Elefantenhaus für London Zoo und das von Maxwell Fry geplante Haus für Nachttiere wurden gestoppt und auch verworfen.[155] So lässt sich konstatieren, dass mit dem Krieg die besonders produktiven Jahre der Kooperation von emigrierten Architekt:innen und Künstler:innen mit dem Londoner Zoo zu einem Ende kamen.

152 Huxley, J. 1974, S. 204. Huxley befürwortete speziell die Zoohaltung wirbelloser Tiere, von Fischen, Amphibien und Reptilien, Krokodilen, Pythons und Riesenschildkröten, und sah auch die Haltung von Vögeln und Säugetieren nicht kritisch. Allerdings sei die Voraussetzung, dass genügend Bewegungsfreiheit ermöglicht werde; hier erkannte Huxley rückblickend Handlungsbedarf im Londoner Zoo der 1930er Jahre, der viele Tiere in zu engen Käfigen hielt. Ebd., S. 203.

153 In den ersten zehn Tagen nach Kriegsausbruch 1939 musste der Zoo geschlossen bleiben, war dann aber wieder für das Publikum geöffnet. Bei Fliegerangriffen wurden der Londoner Zoo und Whipsnade ab 1940 von mehreren Bomben getroffen. Barrington-Johnson 2005, S. 121 und 126.

154 Huxley, J. 1974, S. 218; Barrington-Johnson 2005, S. 122.

155 Huxley, J. 1974, S. 208–209; siehe auch Barrington-Johnson 2005, S. 124.



KAPITEL **12**

1 Zeitschrift *Picture Post*, Hulton Press, 43–44 Shoe Lane
2 Zeitschrift *Lilliput*, 40–43 Chancery Lane (1937/38)

12. Erzählen in Bildern: Stefan Lorant und die Fotograf:innen der *Picture Post*

Der englische Fotograf und Fotohistoriker Colin Osman fragte in einem 1982 publizierten Text, »how it came to happen that the great British weekly at the beginning of the war, had German photographers and a Hungarian Editor«?.[1] Diese mit Erstaunen vorgebrachte Frage bildet den Auftakt für dieses Kapitel, das sich mit dem Wirken emigrierter Fotograf:innen im Bildjournalismus auf der britischen Insel mit ihrem Medienzentrum London beschäftigt. Osman bezog sich auf die Illustrierte *Picture Post*, die 1938 von dem ungarischen Journalisten Stefan Lorant begründet worden war. Lorant wirkte in einer Zeit, als die fotografische Nachrichtenübermittlung an Bedeutung zunahm und das Bild, oder besser die Bilderzählung, die Wahrnehmung der Leserschaft wesentlich bestimmte. Als Redakteur, der den Bildmedien interessiert und fördernd gegenüberstand, verstand es Lorant, viele talentierte, junge Bildjournalist:innen an sich zu binden. Bereits als Redakteur und Chefredakteur der Zeitung *Münchner Illustrierte Presse* knüpfte Stefan Lorant um 1930 zahlreiche Kontakte zu Fotojournalisten wie Felix H. Man, Tim N. Gidal, Kurt Hutton, Umbo, André Kertész und Wolfgang Weber. Die Zusammenarbeit war besonders eng, da Lorant auch für die Gestaltung der Zeitschriftenseiten zuständig war und aus dem gelieferten Bildmaterial auswählte, über Format, Größe und Anordnung auf den Doppelseiten entschied und die Aufnahmen mit Bildunterschriften versah.

Auffällig ist mit Blick auf Lorants Umfeld, dass Fotograf:innen ihre Profession häufig nach der Emigration weiterführen konnten. Im Gegensatz zu Bildhauer:innen, die teure Materialien, hohe Nebenkosten (etwa für den Guss) und oft ein großes Atelier benötigten und ihre Exponate nur unter Schwierigkeiten ins Exil mitnehmen konnten, fiel es den Kamerakünstler:innen vergleichsweise leicht, ihre Fotoapparate sowie Negative oder Papierabzüge mit auszuführen. Wichtig erscheint auch die gute Vernetzung der Fotograf:innen, die seit den späten zwanziger Jahren bereits für international operierende Fotoagenturen wie Dephot oder Weltrundschau tätig waren. Diese besondere Arbeitsweise und das Selbstverständnis als künstlerisch ausgerichtete Dienstleister waren von Vorteil für die Emigrant:innen, um sich an die neue Arbeitssituation anzupassen. Ihre bildjournalistische Tätigkeit zwang die Fotograf:innen förmlich dazu, sich intensiv mit ihrem neuen Umfeld auseinanderzusetzen, da es oft um Geschichten aus dem Alltag ging, die von ihnen bearbeitet wurden.

1 Osman 1982a, S. 570.

Stefan Lorant war ein besonders guter Netzwerker, der in den 1920er Jahren fotografische Begabungen entdeckte und förderte. Die starken Bindungen, die er noch in Deutschland zu Fotograf:innen entwickelte, konnten die Zäsur der Exilierung überdauern. Lorant baute jedoch nicht nur auf bereits bestehende langjährige Arbeitsbeziehungen auf, sondern bezog auch weitere Emigrant:innen in seine Projekte ein, darunter Autor:innen wie Ruth Feiner und Kurt Juhn. Lorant lernte in England den jungen, ebenfalls emigrierten Fotografen Bill Brandt kennen, der in der Folge für ihn fotografierte; der Zeichner Walter Trier wurde von Lorant als Titelbildzeichner für seine Zeitschrift *Lilliput* angeworben.

Die folgenden Ausführungen beginnen beim Journalismus der Weimarer Republik als Vor-Exilzeit und enden bei den englischen Zeitschriften, die Lorant lancierte und federführend betreute. Auf den Verbindungslinien der vielfältigen Beziehungen zwischen den Emigrant:innen liegen die vielen fotografisch geprägten Geschichten, Essays und Reportagen.

Eine der bedeutenden journalistischen Erzählformen im Deutschland der 1920er Jahre war die vom Text begleitete Bilderserie. Die Verdichtung mehrerer Einzelfotos zu einer Serie war zwar keine Erfindung des 20. Jahrhunderts, aber sie wurde – als narrative Bildreportage und Fotoessay – zum Markenzeichen der Illustrierten und Magazine und war prägend für die Medienlandschaft der Weimarer Republik.[2] Wichtig ist dabei, dass die zu einem Text reproduzierten Aufnahmen nicht als illustrierende Einzelbilder in Erscheinung treten, sondern in einem narrativen oder dramaturgischen Zusammenhang stehen. Einer der Protagonisten aus dem Kreis um Stefan Lorant, der Fotograf Tim N. Gidal, schreibt zur begrifflichen Definition: »Fotojournalismus – das Wort sagt es – bedeutet die visuelle Erweiterung des Wort-Journalismus durch Fotografien«,[3] wobei Gidal eine besondere Ausprägung des Fotojournalismus in den illustrierten Wochenschriften findet, nämlich mit der Fotoreportage, dem Fotoessay, Foto-Feuilleton und dem Foto-Interview. Bildsequenzen waren dabei zumeist der Veranschaulichung des Ablaufs eines Ereignisses verpflichtet, Fotoreportagen widmeten sich einem Thema in vielen Facetten.

Die Entstehung des Fotojournalismus in den 1920er Jahren basierte im Wesentlichen auf drei Säulen: der Etablierung des Bildjournalismus als Lieferant der Printmedien, der Etablierung von Redakteur:innen mit visueller oder bildlicher Expertise und den neuen kameratechnischen Entwicklungen, wobei der Wettbewerb zwischen den Verlagen um die Lesergunst den Motor für den frühen Fotojournalismus gab.[4] Der expandierende Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt benötigte neben Autor:innen auch Bildproduzent:innen, und dies mit steigendem Bedarf. Bild bedeutete im frühen 20. Jahrhundert

2 Vgl. Steinorth 1992, S. 13–18.
3 Gidal 1993, S. 9.
4 Vgl. Gidal 1982a, S. 574.

immer häufiger Fotografie statt Grafik, und die Fotograf:innen, die es selbstverständlich bereits im 19. Jahrhundert gegeben hatte, konnten die technischen Neuerungen ihrer Zeit konstruktiv für sich nutzen. Die technischen Voraussetzungen waren Bedingung zur Entstehung einer visuell ausgerichteten journalistischen Tätigkeit: Mit der Leica und der Ermanox kamen in den 1920er Jahren zwei unkompliziert zu handhabende Kleinbildkameras auf den Markt, die Fotografien in Folge zuließen, aus der Hand heraus zu bedienen waren und nahe am Körper getragen wurden. André Kertész empfand den Kauf seiner Leica 1928 als Befreiungsschlag, damit »konnte ich endlich mit der Kamera so frei reagieren wie mein Gefühl es tat, ohne versäumte Augenblicke, ohne technisch bedingte Unterlassungen und Verzögerungen. Ich hatte plötzlich ein geradezu körperliches Gefühl, mich ganz frei ausdrücken zu können«.[5] Diese körperliche Mobilisierung des Fotografierenden ging einher mit einer Entfesselung des Blicks. In Verlängerung der Augenperspektive konnten die neuen Apparate, und das weitaus spontaner und mobiler als zuvor, Gesehenes erfassen.

Zugleich waren in den Redaktionen Personen gefragt, die ein besonderes visuelles Auge hatten. Dazu schreibt Gidal: »Es war jedoch der Chefredakteur der Illustrierten, der den modernen Fotoreporter in seiner Wichtigkeit für den Fotojournalismus erkannte, ihn mit offenen Armen empfing und ihn graphisch repräsentativ in das Bild der modernen Illustrierten einbaute.«[6] Für die *Berliner Illustrirte Zeitung* ist etwa Kurt Korff zu nennen, für den *Uhu* und *Die Dame* Kurt Szafranski, und auch Stefan Lorant nahm in der Zeitung *Münchner Illustrierte Presse* eine wichtige Förder- und Mittlerfunktion für die Fotografie ein – Tim N. Gidal, der für ihn fotografierte, nannte ihn später gar einen »idea man, and probably the greatest layout artist in modern photojournalism. He formed the material (photos) into an easily understood visual whole«.[7]

Die *Münchner Illustrierte Presse* stand bereits vor Eintritt Stefan Lorants in die Redaktion für einen zukunftsgewandten, innovativen Bildjournalismus. Lorant hatte seine Heimat Ungarn aus politischen Gründen verlassen und kam 1920 über Wien nach Berlin. Dort reüssierte er zunächst als Kameramann und Regisseur und war dann als Redakteur bei *Das Magazin* und beim *Filmkurier*, einer Sonntagsbeilage des *Berliner Börsenkuriers*, tätig. Im August 1928 nahm Lorant seine Tätigkeit als Berliner Schriftleiter der *Münchner Illustrierten Presse* auf, übernahm 1929 die stellvertretende Schriftleitung[8] und wurde ab 1932 Chefredakteur. Die *Münchner Illustrierte Presse* war Ende der 1920er Jahre ein »Sammelplatz der neuen

5 Zit. n. Gidal, der hier ein Gespräch mit Kertész wiedergibt. Gidal 1993, S. 27.

6 Gidal 1993, S. 29.

7 Gidal 1982a, S. 574.

8 Die stellvertretende Schriftleitung von Stefan Lorant ist regelmäßig seit der Ausgabe 14/1929 nachweisbar.



Abb. 128: »Der Tempel des Herkules. Ein Besuch im Münchner Metzgerbräu«, Beitrag in der *Münchner Illustrierten Presse* mit Fotografien von Man [Felix H. Man, d. i. Hans Felix Sigismund Baumann], 1929, H. 42, S. 1420–1421 (Foto: Archiv der Verf., © Felix H. Man)

Fotoreporter«.[9] In der Zeit um 1929 fanden außerordentlich viele Quereinsteiger wie Wolfgang Weber, Tim N. und Georg Gidal, Felix H. Man und Walter Bosshard den Weg zum Fotojournalismus über die *Münchner Illustrierte Presse*. Bei der Durchsicht speziell der von Lorant verantworteten Ausgaben ist eine bilderzählende Strategie auffällig, so beispielsweise in einer Geschichte über das Romanische Café in Berlin[10] oder in der Reportage von Walter Foitzik (Text) und Felix H. Man (Fotos) über einen Besuch im Münchner Metzgerbräu (Abb. 128). Die reproduzierten Aufnahmen vermitteln das »authentische« Erleben eines Abends im Wirtshaus: »Wir führen den Leser hier in eine Münchner Bierwirtschaft. Sie liegt ›Im Tal‹, in jener breiten Straße, die anzeigt, daß früher einmal die Bauern hier aufspannten, wenn sie zu Markte fuhren und ihre ländlichen Wagenburgen auffuhren. Und auch heute noch trifft man im Metzgerbräu die Bauern des Landes, Viehhändler und Aufkäufer ländlicher Produkte. Dieses Publikum zeigt, daß

9 Gidal 1993, S. 43. Tim N. Gidal schreibt, dass Lorant bereits als Berlin-Redakteur »had international and metropolitan contacts and acquired most of the picture reports for the Munich offices. In this way, he made a metropolitan magazine of what was a rather provincial one before 1928. […] he was always in contact with ›his‹ photo reporters […].« Gidal 1982a, S. 575.

10 Münchner Illustrierte Presse, 1929, H. 15, S. 475–477.

die Stadt [München] noch immer im engsten Zusammenhang mit dem Lande lebt, aus dem sie herausgewachsen ist.«[11] Zu sehen sind die dicht zusammensitzenden Gäste, die Blechmusikanten, aber auch ein Auftritt von Gewichthebern, war doch das Metzgerbräu die »Zentrale der starken Männer, der Tempel des Herkules«.[12] Mans Fotografie – er fotografierte offensichtlich im Stehen, über die Köpfe der Sitzenden hinweg – zeigt die Gewichtheber in Aktion; die Unschärfen der Aufnahme vermitteln dabei etwas Momenthaftes. Der Fotografien entwickeln eine vom Text emanzipierte Geschichte, indem sie Gäste, Musiker und Athleten bei ihren alltäglichen Handlungen zeigen.

In anderen Beiträgen, die Lorant redaktionell verantwortete, zeigen kleine gestalterische Details die Innovationskraft dieses frühen Massenmediums. So wird der Rahmen, der Bild und Seite eigentlich umschließt und somit ein festes Raster der Ordnung herstellt, an einigen Stellen durchbrochen. Lorants offensichtliches Interesse an der Ausrichtung der neuen künstlerischen Fotografie seiner Zeit lässt sich am Vorabdruck des Buches *Köpfe des Alltags* von Helmar Lerski 1929 erkennen.[13] Die vier »Köpfe« von Lerski sind Gesichter in extremer Nahsicht und aus Untersicht aufgenommen, wobei ihn besonders die Wirkung des Lichts zur Modellierung der Gesichter interessierte. Diese Fähigkeit der zeitgenössischen Fotografie, die Gesichter ihrer Modelle prägen, verändern, ja neue Gesichter schaffen zu können, scheint Lorant besonders interessiert zu haben. So brachte er in Heft 25 des Jahres 1929 vier Aufnahmen verschiedener Fotografen, die die Bildhauerin Renée Sintenis zeigen: »Unsere Bilder beweisen, daß das photographische Objektiv auch nicht objektiv ist«,[14] heißt es angesichts der äußerst divergierenden Anmutung der Aufnahmen von Helmar Lerski, Rolf Mahrenholz, Atelier Riess (im Artikel »Rieß«) und Atelier Schneider, die zwischen Weichzeichner (Riess) und hartem Realismus (Lerski) oszillierten. Damit implizierte Lorant, dass Fotografien nicht nur Bilder sind, sondern auch Bilder erschaffen. Dieser Hinweis ist umso wichtiger, als die Geschichten der *Münchner Illustrierten Presse* zum größten Teil aus dem Alltag entnommen waren. Wenn die Bildreporter:innen beispielsweise von Modenschauen in Berliner Salons berichteten[15] und dies, wie Felix H. Man, aus der Perspektive des Beobachtens taten, so konnte sich rasch der Eindruck einstellen, hier würde objektiv ein Ausschnitt der Wirklichkeit präsentiert. Man zeigt die Damen der Gesellschaft und auch das Mannequin in Rückenansicht in großer Beiläufigkeit. Dieses en passant macht den Reiz der Reportage aus. Lorant komponierte die Fotografien als Bildgeschichte auf der Doppelseite und arbeitete mit übereinandergelegten Fotografien in verschiedenen Formaten und Freistellungen.

11 Münchner Illustrierte Presse, 1929, H. 42, S. 1420.
12 Ebd., S. 1421.
13 Münchner Illustrierte Presse, 1929, H. 18, S. 605.
14 Münchner Illustrierte Presse, 1929, H. 25, S. 844.
15 Münchner Illustrierte Presse, 1929, H. 40, S. 1316–1317.



Abb. 129: Reportage über den italienischen Diktator Mussolini in der *Münchner Illustrierten Presse* mit Fotografien von Man [Felix H. Man, d. i. Hans Felix Sigismund Baumann]/Dephot, 1931, H. 9, Cover und erste Seite der Bildreportage (Foto: Archiv der Verf., © Felix H. Man)

Felix H. Man, eigentlich Hans Baumann, war zu Zeiten Lorants und zu seinem Debüt in der Ausgabe 28 des Jahres 1929 (mit der Geschichte »Das Wellenbad im Lunapark«, S. 918/919) einer der vielbeschäftigten Fotografen der *Münchner Illustrierten Presse* und behauptete sich mit psychologisch feinfühligen Alltagsgeschichten sowie politischen Berichterstattungen. Man wurde zusammen mit seinem Kollegen Umbo von der Agentur Dephot vertreten, seine Fotos erschienen unter dem Signet »Man-Dephot«. Als journalistisch bahnbrechend kann Mans und Lorants 1931 veröffentlichte fünfseitige Reportage über einen Besuch bei Benito Mussolini gelten (Abb. 129), deren Aufnahmen diesen bei verschiedenen Tätigkeiten während eines Tages zeigten: am Strand, beim Ausritt und im Arbeitszimmer.[16] Wenn Lorant über Mussolini auf dem Titelblatt schrieb: »Diese Reportage zeigt nicht den posierenden Diktator, als den man ihn bisher zu sehen gewöhnt war, sondern den schöpferischen Menschen – den Motor der faschistischen Revolution«, dann wirkt diese Perspektive aus heutiger Sicht allzu unkritisch. Waren in der *Münchner Illustrierten Presse* politische oder sozialkritische Themen vertreten, so sind sie meistens nur eine Zutat zur richtigen Mischung eines

16 Münchner Illustrierte Presse, 1931, H. 9, S. 260–263 und 275.

Unterhaltungsblattes und oft mit Humor untermalt: »Die MIP bildet mit ihren Fotos und Geschichten das Leben ab, aber sie ergründet nicht, warum das Leben so ist wie es ist. […] So fortschrittlich das Blatt in seinem modernen Design daherkommt, so konservativ ist es in seinem Inhalt.«[17] Die zunehmende politische Radikalisierung in Europa und Deutschland war zunächst kein Thema für die Illustrierte.

Besonders interessant erscheint die Reportage über Mussolini sowohl aus blattgestalterischer als auch fotoästhetischer Sicht. Für den Titel wählte Lorant eine Aufnahme des in die Ferne schauenden Mussolini, der nicht Uniform, sondern Alltagskleidung trägt, wobei neben ihm ein Arbeiter am Strand zu sehen ist. Die aus geringer Distanz aufgenommene Fotografie korrespondiert mit einer Aufnahme in den Innenseiten, die Mussolini im scheinbar lockeren Gespräch mit Fischern zeigt – Männer aus dem einfachen Volk, denen der Diktator scheinbar ohne Dünkel begegnet. Besonders interessant ist eine ganze Sequenz an Bildern, die Mussolini aus nächster Nähe an seinem Schreibtisch begleitet und wie eine filmische Abfolge anmutet. Die Anordnung unterstreicht den lebensnahen Charakter der Fotografien. Man selbst beschreibt, wie er Mussolini über drei Stunden in seinem Arbeitszimmer fotografieren konnte.[18] Man fotografierte im Innenraum und verließ sich dabei auf das vorhandene Licht, sodass die Aufnahmen sehr eindringlich wirken. Er fotografierte mit einer Contessa-Nettel-Plattenkamera, die als Stativkamera Innenraum- wie auch Nachtaufnahmen ermöglichte. In der für die Reportage zentralen Aufnahme steht der Duce mit Gesprächspartnern in seinem monumentalen Arbeitszimmer im Palazzo Venezia in Rom. Die Unendlichkeit der Säulen und marmorverkleideten Wände, der Prunk und Protz ließen Mussolini, der aus beträchtlicher Entfernung aufgenommen ist, verschwindend klein erscheinen. Statt dem bekannten Gesicht Mussolinis zu folgen, versuchte Man in seinen Bildern neue Facetten des Politikers zu finden.

Diese Suche nach dem Ungewöhnlichen, nach dem anderen Gesicht eines Prominenten war ein wichtiges Charakteristikum der Bildberichterstattung unter Lorant. So zeigt eine Porträtaufnahme Albert Einsteins, die am 6. Juli 1930 auf dem Titel der *Münchner Illustrierten Presse* erschien, weniger den forschenden Physiker als den Menschen Einstein. Der Fotograf Hermann Landshoff, den es später wie Einstein ins amerikanische Exil verschlagen sollte, porträtierte den Segler und Privatier. Unschärfen und eine Art »Schlüssellochperspektive« kennzeichnen die Fotografie; durch das Schlüsselloch blickte der Fotograf – und mit ihm die Leserschaft. Um die Leser:innen mit einzubeziehen, wurde eine Nähe zu den fotografierten Gegenständen und Personen aufgebaut. Für seinen Bildbericht über Heidelberger Studierende begleitete der Fotograf Kurt Hübschmann diese in die Mensa, er fotografierte

17 Willimowski 2005, S. 181–182.

18 Vgl. Man 1983, S. 64–65.

im Wohnheim, beim Diskutieren und im Studentenausschuss.[19] Es ist zu vermuten, dass Hübschmanns eigene Vergangenheit als Student an der Universität Heidelberg in die Geschichte hineinspielte, vermutlich gar Auslöser für die Themenwahl war. Hübschmann, der bereits seit seinem 15. Lebensjahr fotografierte, hatte es 1930 zur Fotoagentur Dephot gebracht, seitdem war er auch immer wieder für Lorant und die *Münchner Illustrierte Presse* tätig. Hübschmann sollte später unter seinem anglisierten Namen Kurt Hutton erneut für Lorant fotografieren und mit seinen Fotografien die Magazinneugründung *Picture Post* wesentlich mitprägen.

Viele Fotograf:innen und Redakteur:innen verließen Deutschland aufgrund rassistischer Verfolgung schon bald nach der nationalsozialistischen Machtübernahme, darunter Erich Salomon, Alfred Eisenstaedt, Tim N. Gidal, Kurt Hutton, Kurt Korff und Kurt Szafranski. Wie die beiden letztgenannten musste auch Stefan Lorant seinen Posten räumen und emigrierte. Noch am 30. Januar 1933 hatte er sich mit einem Fotografen in die Reichskanzlei geschmuggelt und unscharfe Aufnahmen der ersten Kabinettssitzung in der *Münchner Illustrierten Presse* gebracht. Als letzte Amtshandlung als Chefredakteur entschied Lorant, dass auf dem Titelbild der *Münchner Illustrierten Presse* vom 19. März 1933 ein Portrait Adolf Hitlers abgedruckt sein sollte – ganz dem journalistischen Credo einer aktuellen Berichterstattung verpflichtet und sicherlich aus wirtschaftlicher Perspektive geboten, um die Auflage zu halten oder sogar zu steigern. Hitler war aus Sicht des Zeitungsmannes Lorant der Mann der Stunde, ganz gleich, welcher politischen Überzeugung er selbst folgte. Dass Lorant sich dabei für eine Aufnahme des Privatiers Hitler entschied, der beim heimischen Radiohören zu sehen ist, entspricht der bildjournalistischen Prämisse Lorants, stets das nichtöffentliche Gesicht einer prominenten Person zu suchen.[20] Bei Erscheinen der Illustrierten saß Lorant bereits fünf Tage in Haft, da ihm Separatismus und »bolschewistische Umtriebe« vorgeworfen wurden. Nach halbjähriger Gefängnisstrafe wurde Lorant am 25. September 1933 entlassen und brachte seine Erlebnisse in Budapest als Gefängnistagebuch zu Papier. Er verkaufte sein Manuskript nach England; *I was Hitler's Prisoner* erschien 1935.

Lorant selbst traf am 17. April 1934 in England ein und versuchte sehr früh, die alten Netzwerke, die Kontakte zu Emigrant:innen, die ihm bereits aus Berlin, Wien oder München bekannt waren, wiederzubeleben, darunter die Schauspieler Peter Lorre und Fritz Kortner, die Schriftsteller Leonhard Frank und Ernst Toller.[21] Auch lernte er bereits sehr früh englische Journalist:innen kennen, die ihm die Tür zu einer neuen Tätigkeit öffneten.[22]

19 Münchner Illustrierte Presse, 1930, H. 31, S. 1054/1055.

20 Die Fotografie stammte von P. J. Hoffmann, der Hitler in zahlreichen Aufnahmen inszenierte. Zu den letzten von Lorant betreuten Ausgaben der *Münchner Illustrierten Presse* vgl. Willimowski 2005, S. 187.

21 Vgl. Willimowski 2005, S. 277; Santini 2019, S. 65.

22 Vgl. Hallett 2006, S. 50.

Lorant konnte in London weiterhin als Redakteur in führender Position tätig werden und war eine der Gründungsfiguren der bildjournalistischen Nachrichtenübermittlung in England. So konzipierte er *Weekly Illustrated* (gegründet 1934), erfand *Lilliput* (gegründet 1937) und *Picture Post* (gegründet 1938). Lorants erste Anstellung erfolgte 1934 an der redaktionellen Spitze der *Weekly Illustrated*, die er nach dem Vorbild der *Münchner Illustrierten Presse* anlegte. Lorants Tätigkeit war verbunden mit einem Wiederaufleben alter Arbeitsbeziehungen zu Fotografen wie Kurt Hübschmann und Felix H. Man, die ebenfalls nach England emigriert waren.[23] Doch konnte Lorant aufgrund fehlender Arbeitserlaubnis für *Weekly Illustrated* nur als verdeckter Chefredakteur agieren und hatte wenig Freiraum, seine Vorstellungen eines innovativen Magazins umzusetzen.[24] So wirkt das Magazin im Layout verhältnismäßig konservativ. Die Bilder sind in Format und Größe recht konventionell gesetzt, die Bilderzählung wirkt wenig inspiriert. Die Artikel sind sehr kurz, da das gesamte Heft nur 24 Seiten umfasste. Dennoch finden sich viele Parallelen zu Geschichten aus der *Münchner Illustrierten Presse*, die Lorant vermutlich für das englische Pendant neu auflegte. Homestories, die Einblick in den Alltag Prominenter gaben, lassen sich ebenso finden wie Stadtgeschichten. »London by night« erschien am 21. Juli 1934 in *Weekly Illustrated* und ist eine Weiterführung der 1929 in der *Münchner Illustrierten Presse* abgedruckten Geschichte »Zwischen Mitternacht und Morgengrauen am Kurfürstendamm«[25] von Felix H. Man. Während der *Weekly Illustrated* kein großer Publikumserfolg beschieden war und Lorant die Redaktion schon bald verließ, konnte er mit *Lilliput* und *Picture Post* eine große Leserschaft für das Magazinformat begeistern.

Die von Lorant seit 1937 herausgegebene *Lilliput* (Abb. 130), produziert in London zunächst in der 40–43 Chancery Lane (s. Karte S. 274, Nr. 2), war eine nach der fiktiven Insel in Jonathan Swifts Roman *Gulliver's Travels* benannte Zeitschrift im Pocketformat, ein satirisches Magazin mit literarischen Beiträgen von Upton Sinclair oder Liam O'Flaherty und einem Schwerpunkt auf Fotografie. Gleich für die ersten Nummern konnte Lorant viele ihm bekannte Mitarbeiter:innen verpflichten, darunter viele Autor:innen und Fotograf:innen ungarischer Abstammung wie Ernő Vadas, László Moholy-Nagy, André Kertész und Robert Capa, daneben deutsche Fotografen wie Felix H. Man und Erwin Blumenfeld.

23 Felix H. Man traf wohl im Mai 1934 in London ein und war ab 1935 u. a. für den *Daily Mirror* tätig. Santini 2019, S. 76–77.

24 Zwei Fotografen, die ebenfalls in ihrer frühen Schaffenszeit in *Weekly Illustrated* veröffentlichten, waren Bill Brandt und Gisèle Freund. Vgl. Hopkinson 1982a, S. 580–581. Man lieferte Fotografien für 46 Geschichten (Ausgaben H. 1–22), Hübschmann sogar für 60. Vgl. Osman 1982b, S. 584.

25 Münchner Illustrierte Presse, 1929, H. 38, S. 1238–1239.



Abb. 130: Lilliput, Bd. 6, 1940, H. 2, Titelbild von Walter Trier (Foto: Archiv der Verf., © Walter Trier)

Lorant arbeitete mit visuell eingängigen Bildstrecken (Abb. 131), in denen neue und oftmals komische Verbindungslinien zwischen zwei Fotografien hergestellt wurden. Lorants visuelle Strategie für *Lilliput* war die Juxtaposition, die ihm Möglichkeiten der politischen Parteinahme und Agitation bot. Juxtaposition meint, dass eng Nachbarschaftliches oder Nebeneinanderliegendes in Beziehung gesetzt werden kann, obgleich es teils auch inhaltlich weit voneinander entfernt ist. Juxtaposition kommt vom lateinischen »iuxta« für »nebenan« und »positio« für »Lage oder Stellung«.[26] In *Lilliput* wurden, gern auch in politischen Zusammenhängen, vermeintlich entfernte Bildinhalte auf einer Doppelseite zusammengestellt. Vermutlich adaptierte Lorant die Ideenfindung zu den Juxtapositionen aus der deutschen, von Alfred Flechtheim begründeten Kulturzeitschrift *Der Querschnitt* und entdeckte ihr Potenzial für den englischen Markt.[27] Auch die 1936 gegründete US-amerikanische Zeitschrift *Coronet* könnte ein Vorbild gewesen sein. Das kleine Format von *Lilliput* (19 × 12 Zentimeter) mag die Juxtapositionen erklären: Es war ein Mitnahmemagazin, das unterwegs, in öffentlichen Verkehrsmitteln etwa, wie auch bei einem Ausflug gelesen werden konnte. Inhalte mussten kurzweilig sein, der Bildwitz in einem kurzen Augenblick vermittelt werden. Die Juxtaposition funktionierte über formale Analogien – eine ähnliche Körperhaltung oder ein ähnlicher Gesichtsausdruck – und eine knappe Bildunterschrift, die Verwandtschaften exponierte. Dieses Mittel ist auch in zeitgenössischen Printmedien bekannt, etwa aus der Rubrik »Gemischtes Doppel« im Magazin der *Süddeutschen Zeitung*.

Besonders interessant ist die Juxtaposition als Mittel, um politisch zu argumentieren. Und hier kommt dem Tierbild eine besondere Funktion zu. Auf einer Doppelseite stehen sich Bild und Bild gegenüber: Wenn dem Porträt des britischen Premierministers Neville Chamberlain die Aufnahme eines Lamas mit »ähnlichem« Gesichtsausdruck zur Seite gestellt wurde, so ergaben sich überraschende, komische und durchaus auch bösartige Gegenüberstellungen. Lorant benutzte seine Bildpaare gern, um die moralische Haltung und die Attitüden und Selbstverliebtheit Prominenter bloßzustellen. Chamberlain, der das nationalsozialistische Deutschland unterschätzte und mit

26 Wulf 2012.

27 Vgl. Willimowski 2005, S. 314.

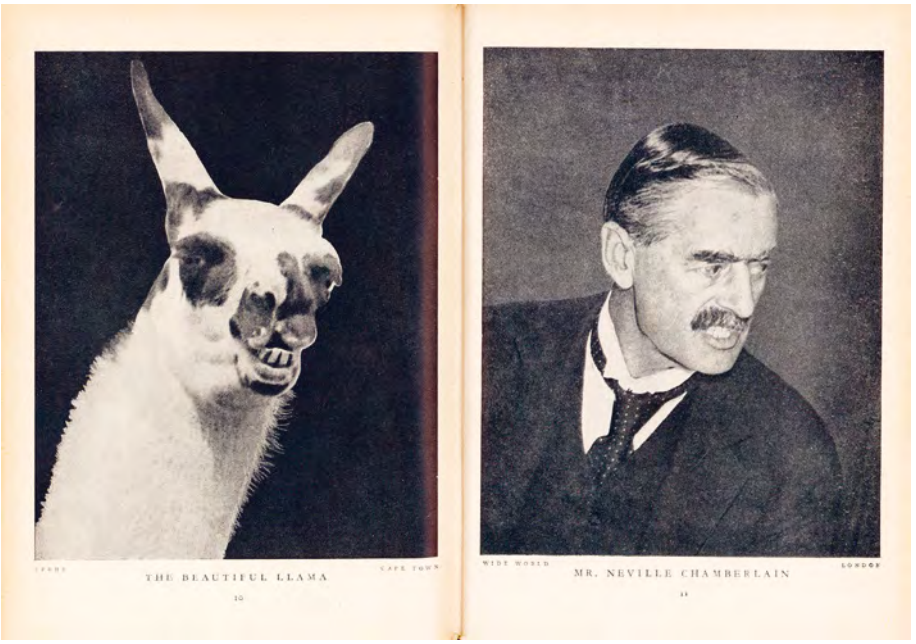


Abb. 131: Lilliput, Bd. 3, 1938, S. 10: »The Beautiful Llama«, Foto: Spohr, Cape Town, und S. 11: »Mr. Neville Chamberlain«, Foto: Wide World, London (Literaturhaus Wien/Österreichische Exilbibliothek)

seiner Appeasement-Politik eine Strategie der Zugeständnisse verfolgte, hatte, wie *Lilliput* argumentierte, bemerkenswerte Ähnlichkeit mit einem Lama – und vermutlich ähnliche außenpolitische Erfolgschancen wie dieses.[28]

Dabei geht es in den Bildpaaren nicht um einen Anthropomorphismus,[29] also die Vermenschlichung von Tieren und die Suche nach menschlichen Eigenschaften oder Verhalten im Tierbild. Anliegen war nicht, die Menschen in ihrem Verhalten als »wie bei den Tieren« zu charakterisieren und sie damit auf ein vermeintlich niedriges tierliches Niveau herabzusetzen. Die herangezogenen Tierbilder waren in den meisten Fällen differenziert, nahbar, genau beobachtend. Vielmehr dienten die Tierbilder (ebenso wie Mensch-Mensch-Vergleiche) dazu, eine Person in ihrem Habitus zu entlarven, den Pomp, das Machtgebaren, die Exklusivität in Zweifel zu ziehen. Stefan Lorant äußerte sich 1940 über die Idee hinter den Juxtapositionen: »We wanted to debunk. We wanted to use this simple technique to show how stupid pomposity, how silly self-importance is. Why take yourself so seriously, why think you are so important – when there is an animal which looks exactly like you? These juxtapositions showed more clearly than anything

28 Vgl. Lilliput, Bd. 3, 1938, H. 1, S. 10–11.

29 Siehe dazu Artinger 1995, S. 35–48.



Abb. 132: Lilliput, Bd. 5, 1939, H. 4, S. 322: »We shall conquer the world«. German Propaganda Minister, Dr. Goebbels, Foto: Schall, Paris, und S. 323: »Goodness, I'm all of a tremble«. See-lion in the Zoo, Foto: Keystone, London (Foto: Archiv der Verf.)

else that everyone – even a Prime-Minister – is only a tiny part of nature.«[30] Das Ziel der Entzauberung und Entlarvung war mit Blick auf die nationalsozialistischen und faschistischen Politiker von besonderer Relevanz: Mussolini und der ungarische Premierminister stehen sich einander zugewandt gegenüber, während auf der anderen Seite zwei Kaninchen in einem zärtlichen Zueinander zu sehen sind.[31] Reichspropagandaminister Goebbels wird mit dem Spruch zitiert »We shall conquer the world«, ein Seelöwe antwortet »Goodness, I'm all of a tremble«, wobei beide sich anzusehen scheinen und somit ein »realer« Dialog zwischen dem faschistischen Politiker und seinem tierlichen Publikum evoziert wird (Abb. 132). In einer anderen Ausgabe wird der faschistische Gruß mit erhobenem Arm, der in *Lilliput* regelmäßig verhöhnt wurde, der tibetischen Begrüßung mit herausgestreckter Zunge gegenübergestellt und der Eindruck vermittelt, der tibetische Junge würde dem Faschisten die Zunge zeigen.[32]

Lorant kommentierte mit den Juxtapositionen die politische Entwicklung in NS-Deutschland und anderen faschistischen Staaten, als in England in

30 Lorant 1940, S. 9–10.
31 Lilliput, Bd. 3, 1938, H. 4, S. 438–439, Abb. in: Dogramaci 2021b, S. 268.
32 Lilliput, Bd. 1, 1937, H. 6, S. 14–15.

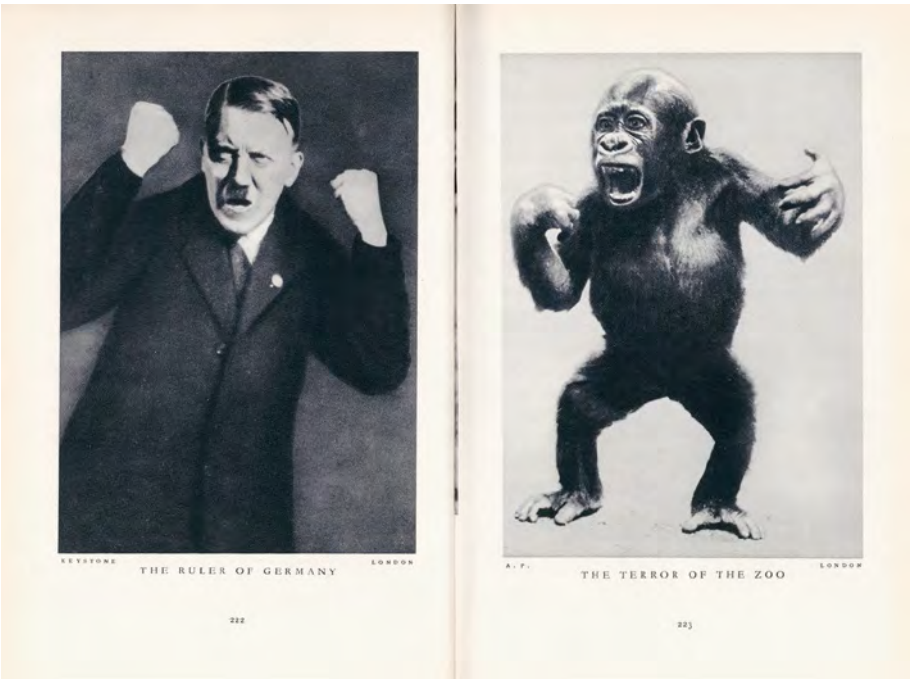


Abb. 133: Lilliput, Bd. 3, 1938, H. 2, S. 223: »The Ruler of Germany«, Foto: Keystone, London, und S. 224: »The Terror of the Zoo«, Foto: A. P., London (Literaturhaus Wien/Österreichische Exilbibliothek)

den meisten Medien noch Distanz gesucht oder die politischen Geschehnisse ignoriert wurden. Lorant stellte die nationalsozialistischen und faschistischen Politiker in Karikaturen und Fotografien bloß, machte sie lächerlich, zeigte die Verrohung der Sitten und den Verlust von Menschlichkeit, ohne dabei das Groteske der politischen Auftritte aus den Augen zu verlieren.[33] Eine Doppelseite zeigt den untersetzten Besitzer des NS-Hetzblattes *Der Stürmer*, Julius Streicher, der selbstbewusst und bildfüllend posiert. Ihm ist ein kleiner Hund gegenübergestellt, der an die Kette gelegt ist.[34] Wenn Adolf Hitler einem wütenden Gorilla zur Seite gestellt wird (Abb. 133), dann wirken seine sorgfältig einstudierten Gesten übertrieben und lächerlich, so als imitiere er das tierische Auftreten. Heute ist durch Heinrich Hoffmanns

33 Wie politisch *Lilliput* wahrgenommen wurde, zeigt sich in einem Leserbrief an den Herausgeber. Eine Leserin unternahm eine Reise nach Deutschland und vergaß, da sie einschlief, ihre Reiselektüre, die Juni-Ausgabe 1939 des *Lilliput*-Magazins zu entsorgen, das einige Spitzen gegen das NS-Regime enthielt: »I had an extremely uncomfortable 10 minutes trying to convince the Customs Officers that I had no intention whatsoever of trying to smuggle this book into Germany. It was not until the carriage had been thouroughly searched and swept and the Magazine confiscated, that they withdrew, leaving two somewhat wiser but slightly disgruntled Englishwomen!« Lilliput, Bd. 5, 1939, S. 409.

34 Lilliput, Bd. 3, 1938, H. 2, S. 226, Abb. in: Dogramaci 2021b, S. 269.

Fotografien bekannt, wie sehr Hitler an seinem gestischen Apparat laborierte.[35] Die Bild-Bild-Jutxtapositionen waren ein Mittel der Verspottung, der Häme und der Relativierung von faschistischen Politikern, deren Selbstbild auf der Abwertung der Anderen basierte. Rein formal erreichte Lorant sein Ziel, indem er die Fotografien einander auf gleicher Höhe gegenüberstellte, und die Bildunterschrift war ein zusätzliches Instrument, um die Pointe hervorzuheben – »The Ruler of Germany«, heißt es unter Hitlers Bild, während unter der Gorilla-Fotografie »The Terror of the Zoo« zu lesen ist. Zudem arbeitete Lorant mit Bildausschnitten, Vergrößerungen und Verkleinerungen. Dazu Lorant: »There is, however, just one trick – that is in the cutting of the pictures. The most important thing in Juxtaposition is to have, for instance, the head of an animal just as large as the head of a politician; or, if the politician makes a gesture, the gesture of the animal must look identical. The hand of the man and the paw of the animal must be on the same level. The eye must seize the similarity at a glance.«[36] Diese Bildmanipulationen waren Voraussetzung, um die Bildwahrnehmung des lesenden Publikums zu leiten. Fotografien wurden jedoch nicht immer in Auftrag gegeben, sondern auch Vorgefundenes verarbeitet.[37]

Juxtapositionen wurden mit großem Publikumserfolg zur Unterhaltung eingesetzt, transportierten aber auch politische Inhalte und hielten die Erinnerung an die Täter auf dem europäischen Kontinent wach – selbst in der Zeit von Neville Chamberlains Appeasement-Politik, also der Beschwichtigungspolitik gegenüber den Nationalsozialisten, mit der der britische Premierminister 1938 unmittelbar zum Münchner Abkommen beitrug. Es lässt sich also behaupten, dass die Juxtapositionen auch ein Weg waren, um die vom NS und seinen faschistischen Partnern ausgehende Gefahr in steter Präsenz zu halten.

Unter den zahlreichen Emigrierten, die für *Lilliput* tätig waren, war auch der junge Fotograf Bill Brandt, der eigentlich Hermann Wilhelm Brandt hieß, in Hamburg geboren wurde und im April 1934 von Paris aus in London eintraf.[38] Seine Bildgeschichte »Twenty-Four hours in Piccadilly Circus« beobachtete auf gleich acht Seiten das Treiben an diesem zentralen Knotenpunkt im Herzen Londons.[39] Interessant ist, dass Brandt stets dieselbe Perspektive beibehielt, sodass nicht die Kamera die Bewegungen der Großstadt aufnahm, sondern das Hin und Her des Verkehrs und der Menschenmassen fokussierte, die sich über den belebten Platz bewegte. Was in der Morgendämmerung vom Tage übrigblieb, war ein einsamer Spaziergänger. Brandt fand seine eigene Form, großstädtische Identität ins Bild zu bringen, was ihm auch mit einer weiteren Bildstrecke in *Lilliput* gelang. »Blackout in

35 Vgl. Kat. München 1994.
36 Lorant 1940, S. 13.
37 Ebd., S. 11.
38 Bill Brandts erste Londoner Adresse lautete 34 Belsize Avenue. Vgl. Santini 2019, S. 78.
39 Lilliput, Bd. 5, 1939, S. 233–240.

London«[40] zeigt das nächtliche London ohne Elektrizität. Der Blackout sollte Angriffe deutscher Bomber bei Nacht erschweren. Alle Bewohner:innen mussten ihre Fenster abdunkeln, die Straßenbeleuchtung wurde abgeschaltet, Autos hatten ohne Scheinwerfer zu fahren. Brandt gewann diesem kriegsbedingten Ausnahmezustand eine poetische Qualität ab. Silhouetten von Denkmälern und Wahrzeichen wie St. Paul's oder Westminster Abbey setzen sich in seinen Fotografien schemenhaft gegen den grauen Himmel ab und lassen die eigentlich pulsierende Stadt in ganz unbekanntem Gewand erscheinen. Nur unterschwellig waren in diesen Arbeiten aktuelle politische Ereignisse präsent, und doch prägte das Geschehen auf dem Kontinent die Inhalte von *Lilliput*. Umso erstaunlicher ist, dass die Zeitschrift in ihren Titelblättern unpolitisch, bunt und verspielt daherkam – vermutlich hatte Lorant die Verkäuflichkeit des Blattes vor Augen, als er den emigrierten Künstler und ehemaligen Kinderbuchzeichner Walter Trier verpflichtete, der in seinen seriell angelegten Titelbildern die Alltagserlebnisse eines Paares mit Hund zum Thema machte.[41]

Mit *Lilliput* war Stefan Lorant äußerst erfolgreich und leitete das Magazin bis 1940; Hulton Press (43–44 Shoe Lane, s. Karte S. 274, Nr. 1) erwarb die kleine Zeitschrift und berief Lorant zum Begründer einer neuen Illustrierten. Lorant entwickelte nach dem Vorbild der *Münchner Illustrierten Presse* die *Picture Post*. Mit *Picture Post* (Abb. 134) konnte Lorant mit großem Erfolg ein zweites fotografisch illustriertes Magazin auf dem englischen Markt platzieren, denn »Essays mit der Kamera zu schreiben, wie auf dem Kontinent, war hier unbekannt«.[42] Bereits nach wenigen Monaten übertraf die Auflage der Zeitschrift die Millionengrenze.[43] *Picture Post*, deren erste Ausgabe am 1. Oktober 1938 erschien und die in ihrer Konzeption von der 1936 gegründeten amerikanischen Zeitschrift *Life* geprägt war,[44] bildete ein neues Format in England, da hier mit visuellen Mitteln unterhaltsame Geschichten aus der Mitte des Lebens erzählt wurden. *Lilliput* und *Picture Post* warben füreinander: In der ersten Ausgabe von *Picture Post* wurde in einem Essay über *Lilliput* berichtet, ein Jahr später warb ein Inserat mit den Titelblättern von *Lilliput* für das Pocket-Magazin (Abb. 135). Eine Anzeige in der Septemberausgabe 1938 von *Lilliput* warb wiederum für das große Schwestermagazin, das nur wenige Tage später erstmals erscheinen sollte: »PICTURE POST'S cameramen, already in action, cover the world. The pictures they take will carry you behind the scenes of history as it is made from week to week. You will see kings, dictators, premiers, as the camera sees them – in informal,

40 Ebd., S. 551–558.

41 Zu Triers Arbeit in London siehe Kapitel 16 in diesem Buch.

42 Man 1983, S. 128.

43 *Picture Post* begann mit einer Startauflage von 250.000 Exemplaren, nach zwei Monaten wurden eine Million Exemplare verkauft, nach vier Monaten lag die Auflage bei 1,35 Millionen. Vgl. Hopkinson 1982b, S. 165.

44 Ausführlich zu diesem Vorbild Willimowski 2005, S. 335–337.

and not always flattering, guise. You will see wars fought, great vessels launched, goals shot, and races won. You will see where the Lambeth Walk was born, what happens when a baby is adopted, how a great artist works. Wherever there is excitement, where there is entertainment, wherever life moves fast, PICTURE POST'S cameramen will go. […] Day after day we have had letters [gemeint ist die *Lilliput*-Redaktion] asking for more pictures, asking us to bring out Lilliput every week instead of every month, asking us actually to give Lilliput a big brother.«[45] Dieser Anzeigentext macht anschaulich, dass es in der *Picture Post* vorrangig um das Bild gehen sollte. Für diese bildliche Gestaltung war vornehmlich Stefan Lorant zuständig, während sein Stellvertreter Tom Hopkinson für die Texte verantwortlich zeichnen sollte. Lorants Anteil an der Dramaturgie jeder Ausgabe zeigt sich bereits im Arbeitsablauf: Wenn die bestellten Fotografien – Fotoessays, Fotoreportagen – in der Redaktion eintrafen, zog sich Lorant zurück, wählte die Themen für die Ausgabe aus und erstellte ein grobes Layout. Erst danach wurde der Textchef Hopkinson beauftragt, Autor:innen für die Geschichten zu finden.[46] Lorant war derjenige, der die Fotografien in einen Zusammenhang brachte, die Inhalte zuspitzte und der Leserschaft durch Exponierung ausgewählter Motive und deren Anordnung eine Lesemöglichkeit vorgab. Der Chefredakteur konnte einer Geschichte innerhalb des Heftes besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden lassen, indem er sie weit vorn positionierte und über viele Seiten ausbreitete. Zudem wählte er aus, in welcher Reihenfolge die Beiträge im Heft angeordnet waren und welche Themenvielfalt die jeweilige Ausgabe enthalten konnte – allerdings war auch er abhängig vom Material, das er von seinen Mitarbeitern erhielt, wobei »Material« hier vornehmlich Fotografien meinte. Lorant verließ sich dabei auf sein altes Netzwerk und konnte gleich drei der bedeutendsten *Münchner Illustrierte Presse*-Fotografen zur *Picture Post* holen. Sie prägten von Anbeginn das visuelle Gesicht der Zeitschrift: Kurt Hutton (vormals Kurt Hübschmann), Felix H. Man (vormals Hans Baumann) und Tim N. Gidal. Gidal war auf Lorants Einladung aus seinem palästinensischen Exil nach London gekommen, die anderen hatten bereits für die *Weekly Illustrated* fotografiert.

Obgleich mit Lorant, Man, Hutton und Gidal die prägenden Köpfe der *Münchner Illustrierten Presse* für die *Picture Post* tätig waren, handelte es sich nicht um eine Nachahmung eines bereits existierenden Formats. Lorant und seine Fotografen konnten sich in der *Picture Post* weiter ausprobieren, formal wie ästhetisch neue Wege beschreiten und sich im neuen, englischen Kontext auch andere Themen erarbeiten. Lorant konnte in *Picture Post* seine

45 Anzeige für *Picture Post*, in: Lilliput, Bd. 3, 1938, H. 4, S. ii und iii, hier S. iii.

46 Hopkinson beschreibt dieses für ihn mühevolle Prozedere, das ihn regelmäßig zur Nachtarbeit zwang, da nur wenig Autor:innen ihre Geschichten binnen kürzester Zeit verfassen wollten und konnten. So musste Hopkinson nicht selten als Texter einspringen. Vgl. Hopkinson 1970, S. 11.



Abb. 134: Picture Post, Bd. 1, 1. Oktober 1938, H. 1, Cover (Foto: Archiv der Verf.)



Abb. 135: Anzeige für *Lilliput* in der *Picture Post* in Bd. 3, 17. Juni 1939, H. 11, S. 2: Überblick über Walter Triers Titelblätter (Foto: Archiv der Verf., © Walter Trier)

Erfahrung in der Seitengestaltung verfeinern und sogar noch erweitern. Erstreckte sich eine Geschichte in der *Münchner Illustrierten Presse* zumeist nur auf wenige Seiten, so konnte Lorant in der *Picture Post* einem Beitrag bis zu zehn Seiten und mehr einräumen. In der Anordnung der Bilder, die in der *Picture Post* mehrere Doppelseiten einnehmen konnten, folgte Lorant ästhetischen wie inhaltlichen Zielen: »Die formalen Schwerpunkte der einzelnen Bilder ergaben oft ein unsichtbares Oval mit dem Bezug auf eine zentrale Idee und einen unsichtbaren grafischen Mittelpunkt.«[47]

Thematisch schloss Lorant nahtlos an die Zeit bei der *Münchner Illustrierten Presse* an, indem er sein Augenmerk auf den Alltag, auf Personen und Geschichten richtete, die allerorts zu finden sein konnten. Dabei wurde zwar auch über Prominente berichtet, jedoch lag der Schwerpunkt eher auf dem britischen Alltag, der in seinen Facetten und in einem Querschnitt durch die britische Gesellschaft gezeigt wurde. Knotenpunkte des Londoner Lebens waren die Bahnhöfe, sodass eine Geschichte über die Victoria Station ganz selbstverständlich einen Platz im Heft fand. Dabei handelte es sich um den ersten Londoner Auftrag, den der emigrierte Fotograf Tim N. Gidal erhielt.

Bereits aus Palästina konnte Gidal eine erste Geschichte in der *Picture Post* platzieren: »War in the Holyland« erschien am 1. November 1938 und war vermutlich sein Entree in die Wochenzeitung, vielleicht auch Auslöser für seine Emigration nach England.[48] Gidals erste in London entstandene Reportage widmete sich der Victoria Station und auf über neun Seiten dem Alltag an diesem frequentierten Bahnhof: »Life of a Station« (Abb. 136 a, b).[49] Blickfänger war eine halbseitig reproduzierte Aufnahme einer Abschiedsszene: Londoner Frauen und Männer verabschieden die Reisenden am Zug, sie winken ihnen nach. Die meisten lächeln, eine Frau im Vordergrund schaut bedrückt. Der Zug fluchtet schräg in das Bild hinein und transportiert die Dynamik des Zugreisens und des belebten Londoner Bahnhofs Victoria. Indem Lorant gerade dieses Bild als Aufhänger für die Geschichte brachte, vermittelte er eine ganz spezifische Sichtweise auf den Verkehrsknotenpunkt Victoria Station als Ort der Veränderung, des Willkommens und des Abschieds. Der Zug wird in Gidals Aufnahmen zum Symbol für das Leben als Reise, die Reportage verbindet Mobilität, Technik und Emotionen. Gidal beobachtete Reisende und ihre Begleitung beim Abschied und bei der Ankunft. Trauer und Freude verdichten sich gerade auf den ersten Seiten der Bildgeschichte, die ihren Schwerpunkt auf den Fotografien hat und nur von Bildunterschriften und wenig Text begleitet wird.

Mit seiner Kleinbildkamera Leica konnte Gidal diskret fotografieren; er zeigt die Menschen aus nächster Nähe, oftmals in Rückenansicht. Die Menschen im Bild werden seiner Anwesenheit selten gewahr, zumindest sind

47 Gidal 1993, S. 37.
48 Picture Post, Bd. 1, 1. November 1938, H. 6, S. 18–22.
49 Picture Post, Bd. 2, 11. Februar 1939, H. 6, S. 13–21.



PICTURE POST

Vol. 2. No. 6. February 11, 1939

A Train Pulls Out: The Daily Scene Of Parting At A London Terminus

Symbol of change and parting—the train pulling out of the station. Symbol of business activity, too. In one day nearly 1,000 trains, carrying 125,000 passengers, pull out of London's Victoria station.

The LIFE of a STATION

To the child the most fascinating place in the world, to the grown-up something he accepts as a matter of course—a great London station. The child is right. No place is more packed with activity, interest, drama.

THE Gateway to the Continent and to the suburbs, to Paris night clubs and Croydon aspidistras, one end of the pipeline through which flows London's milk, the vast letter-box for London's daily post, the window through which we can get southern sunshine, the gateway to Tattenham Corner and to Margate sands—Victoria Station is as ugly as all other London stations, and half an acre bigger.

The present Victoria Station dates from 1902-8, but a Victoria Station has existed on the same spot since 1860. Before that, the railway terminus consisted of a few sheds on the other side of the river. The earlier station was mostly made of wood and looked more like a fly-by-night mining town depot in the wilds of Australia, than London's largest exit.

When, in 1860, the Victoria Bridge was built, all London marvelled at the speed, and at the fact that the costly structure would lead to a station which would serve the shortest line, almost, in all England. For, although the original Victoria Station was meant to link together several important existing railways, the line leading to it was to belong to a new and separate railway company. Those were the days before amalgamation brought a new picture of what transport should be.

How important the new station has become can be judged by the fact that when it was building, people talked of the "new station in Pimlico"; but nowadays one is more likely to hear: "Where's Pimlico? Oh yes, near Victoria."

As traffic increased a new modern building became a necessity, and in 1899 the London, Brighton and South Coast Railway borrowed two million pounds to build it.

The new plans involved a huge frontage on Buckingham Palace Road, and the authorities

13

Abb. 136 a, b: Tim N. Gidal: The Life of a Station, in: Picture Post, Bd. 2, 11. Februar 1939, H. 6, S. 13–15 (Foto: Archiv der Verf., © Tim N. Gidal)



THE LIFE OF A STATION: *The Good-bye Kiss On A London Platform*

The Good-bye Kiss As The Train Draws Out

RAILWAY

The Good-bye Handshake

The Good-bye Wave for Friends

The Good-bye Photograph for Celebrities

The Good-bye Salute

The Good-bye Sniff

14

PICTURE POST

15

kaum Blickkontakte zwischen Fotografierten und Fotografen zu erkennen. Auf den folgenden Seiten treten dann auch die Arbeiter:innen und Arbeitsabläufe am Bahnhof in Erscheinung, gefolgt von einer Doppelseite mit Reisenden, die geduldig, verträumt oder müde auf die Abreise warten. Gidals Fotografien setzen den Menschen und soziale Interaktionen in den Mittelpunkt und geben dem Bahnhof damit ein Gesicht. Diese Vermenschlichung ist ein grundlegender Ansatz in Gidals bildjournalistischer Arbeit. Dabei wurden auch fotografische »Fehler« in Kauf genommen, wie etwa Lichthöfe, Anschnitte oder Unschärfen, die zugleich die Unmittelbarkeit der fotografischen Erzählung aus dem Leben hervorheben. Gemeinsam mit den ebenfalls emigrierten Fotografen Felix H. Man und Kurt Hutton etablierte Tim N. Gidal eine Bildsprache des Alltäglichen, Persönlichen, Unmittelbaren und Erzählerischen.[50]

Der Blick in den Alltag schloss auch die Redaktion und Produktion der *Picture Post* ein: »How Picture Post is produced«[51] (Abb. 137) zeigte das interne Geschehen mit Redaktionskonferenz, die Produktionsabläufe in der Druckerei bis zum Transport der gedruckten Ausgaben. Aufmacher und Schlüsselbild der Geschichte ist der über Fotografien sinnierende Lorant. Dieses von Kurt Hutton aufgenommene Bild formulierte das Selbstverständnis des Blattmachers und die Identität der *Picture Post*, die als eine Zeitschrift in Bildern vorgestellt wird.

Dabei existieren viele Parallelen zu Geschichten, Bildstrategien und Erzählformen der *Münchner Illustrierten Presse*, die für die Emigranten ein wichtiges Gedächtnisarchiv für ihre Arbeit gewesen sein muss: Einblicke in die Arbeit von Schauspielschüler:innen, wie in Ausgabe 5 des Jahres 1938,[52] lassen sich in der *Münchner Illustrierten Presse* ebenso finden wie der Besuch im Künstlercafé. War es in der *Münchner Illustrierten Presse* noch das Romanische Café, das Felix H. Man mit seiner Kamera aufsuchte, so warb *Picture Post* in Heft 7 des Jahres 1938 »With the Candid Camera in the Café of Artists« (Abb. 138 a, b).[53] Als besonderes Apperçu deckte man in der *Picture Post* noch auf, wie die Aufnahmen mit versteckter Kamera entstanden waren. Fotograf Felix H. Man fotografierte aus einer Tasche heraus. Für Blickwechsel stehen auch die Konzertfotografien von Felix H. Man. Statt aus einer Loge heraus zu fotografieren, wie es seit Jahrzehnten in der Theaterfotografie üblich war, und damit einen eher distanzierten Blick auf das Geschehen zu vermitteln, setzte sich Man bereits für die *Münchner Illustrierte Presse* auf die Bühne oder in den Theatergraben. Man saß mit Stativ und Kamera zwischen den Musikern und nahm damit auch die Perspektive der Konzertierenden ein. Die Fotografien, die auf diese Weise entstanden,

50 Schaber 2002, S. 61.

51 Picture Post, Bd. 1, 24. Dezember 1938, H. 13, S. 44–52.

52 Über die Ausbildung von Schauspielschüler:innen an der Royal Academy of Dramatic Art: How an Actor Learns his Job, in: Picture Post, Bd. 1, 29. Oktober 1938, H. 5, S. 39–44.

53 Picture Post, Bd. 1, 12. November 1938, H. 7, S. 29–33.


HOW PICTURE POST
is produced

Dozens of readers have asked us to tell them the story of the paper. How is each number of PICTURE POST planned, carried out, printed and produced? More than is the story—the story of ourselves.

The Editor Studies the Pictures for the Next Issue

The Assistant Editor Orders the Contributions

Publisher and Editor Talk Over Next Week's Paper

Where the New Issue Takes Shape—An Editorial Conference on PICTURE POST

PICTURE POST

PICTURE POST

Abb. 137: »How Picture Post is produced«, Reportage mit Fotografien von Kurt Hutton, in: Picture Post, Bd. 1, 24. Dezember 1938, H. 13, S. 44–45 (Foto: Archiv der Verf., © Kurt Hutton)

vermitteln Intimität, Spontanität und den Eindruck des Augenblickhaften. Die Aufnahmen übten eine ungeheure Wirkung auf die Leserschaft aus, die einen vorher niemals erlebten Augeneindruck gewannen.

Dies erkannte auch Stefan Lorant, als er in der ersten Ausgabe seiner *Picture Post* einen mehrseitigen fotografischen Essay über ein Konzert des Dirigenten Sir Henry Wood abdruckte (Abb. 139).[54] Die nicht signierten Aufnahmen stammen von Felix H. Man.[55] Wie in seinen früheren Fotografien suchte Man die Nähe zum Protagonisten und spürte dem Dirigenten mit seinem Objektiv nach. Im Ergebnis ist ein leidenschaftlich agierender Musiker zu sehen, der über sein Notenpult gebeugt ist und seinem Orchester mit intensivem Gestus Anweisungen gibt. In dem Fotoessay drückt sich eine große Sensibilität aus. Der Fotograf erfasste die ganze Figur, wählte aber auch eine weniger distanzierte Haltung, die auf den Oberkörper des Mannes fokussiert. Auf den folgenden Seiten sind die Musiker:innen des Orchesters zu sehen, die das Dirigat übersetzen. Auf der letzten Doppelseite sind die ergriffenen Zuhörer:innen zu sehen, die in Einzelfotografien aus nächster Nähe aufgenommen sind. Mit geschlossenen Augen, konzentriert und hin-

54 Picture Post, Bd. 1, 1. Oktober 1938, H. 1, S. 24–29.

55 Mans Autorenschaft lässt sich über eine Liste nachweisen, in der dieser seine Beiträge zu *Picture Post* aufführt, siehe Kat. Bielefeld 1978, S. 118.



At London's Bohemian Rendezvous: Charles Laughton Lights a Cigarette

WITH THE CANDID CAMERA *in the* CAFÉ OF ARTISTS

The Café Royal in Regent Street, famous for 50 years as the haunt of London's Bohemians, still draws a crowd of actors, artists, musicians—and ordinary people.

SEVENTY-FOUR years ago a Burgundian named Daniel Nicol, who had recently come to London with his wife, bottled Co'tnas a moneylender. His idea was to open a small café on the lines of a French village estaminet in Glasshouse Street, off Regent Street. From these small beginnings rose the Café Royal, the luxurious approach in London to the restaurants of Paris and Vienna, the meeting place of cosmopolitans and Bohemians, and one of the most famous rendezvous in the world. . . .

The little café in Glasshouse Street attracted at first only members of the French colony in London. At this time, in 1871, Paris was given over to the Commune. Many Royalist refugees fled to London, where they, too, became patrons of Nicol's café. In honour of Napoleon and in

Late Evening at "The Café"

PICTURE POST 29

Abb. 138 a, b: »With the Candid Camera in the Café of Artists« mit Fotografien von Felix H. Man, in: Picture Post, Bd. 1, 12. November 1938, H. 7, S. 29 und S. 32–33 (Foto: Archiv der Verf., © Felix H. Man). Am Ende der Bildreportage wird aufgedeckt, wie der Fotograf mit versteckter Kamera arbeitet



AND THIS IS HOW THESE PICTURES WERE TAKEN

Another Café Royal Argument?

Even a Grandfather Clock!

White-Aproned Waiter

Across the Table

"Yes, Just One Time—Behind Those Ears"

The Candid Camera Given Away by Scent

Some Failures Are Inevitable

Sometimes It Only Takes the Ceiling

PICTURE POST 32

PICTURE POST 33



Abb. 139: »The ›Proms‹ Conductor Celebrates his Half-Century« mit Fotografien von Felix H. Man, in: Picture Post, Bd. 1, 1. Oktober 1938, H. 1, S. 24–25 (Foto: Archiv der Verf., © Felix H. Man)

gebungsvoll hören sie zu. Damit schließt sich der narrative Kreis zum Anfang. Lorant entwickelte ein Seitenlayout, das vom Bild ausging und sich auch ohne Lektüre des kurzen Textes erschließen konnte. Dynamik erhielt die Anordnung durch die Korrespondenzen von Leserichtung und Körperhaltung des Dirigenten, der sich nach rechts beugt. Aufgefangen wird der Blick durch die Fotografie rechts, in der Sir Henry Wood von der anderen Seite aufgenommen wurde.

Das erfolgreiche Format des Konzertessays wurde von Lorant ebenso für die *Picture Post* übernommen, wie die Tagesabläufe, die Prominente oder Normalbürger über einen Tag hin begleiteten, so etwa in »A Day with Gracie«, der prominenten Sängerin Gracie Fields.[56] Der Fotograf wird zum nicht beachteten Beobachter, der sein Modell ungezwungen bei verschiedenen Tätigkeiten beobachtetet: beim Telefonieren, Spielen mit Kindern, beim Teetrinken, Interviewgeben und bei einer Aufnahme. Die Leser:innen können auf diese Weise auch an den unbekannten Seiten Prominenter partizipieren. Auch »A Day with the War Minister«,[57] ein fotografierter Tagesablauf des amtierenden Kriegsministers Leslie Hore-Belisha, gehörte zu den Beiträgen,

56 Picture Post, Bd. 1, 29. Oktober 1938, H. 5, Titel und S. 12–16.

57 Picture Post, Bd. 1, 10. Dezember 1938, H. 11, S. 56–61.

mit denen Lorant konzeptionell an die *Münchner Illustrierte Presse* anknüpfte, so auch an die dort veröffentlichte Mussolini-Reportage, die ebenfalls das alltägliche Gesicht des Diktators einzufangen versuchte.

Einen besonderen Einblick in das Leben bot die Geschichte »The Life of a Tramp« vom April 1939 (Abb. 140), die Obdachlosen auf dem Land gewidmet war und von Felix H. Man fotografiert wurde.[58] Bilder und Text beschwören das unbeschwerte Leben auf den Straßen. Den Aufmacher bildet die großformatige Fotografie eines schlafenden Mannes, der genüsslich unter freiem Himmel liegt. »Gentleman of the Road Steps Out« heißt es dann auch in einer Bildunterschrift, die eine ähnlich sozialromantische Attitüde artikuliert wie ehedem der Artikel »Servus Kumpel« (Abb. 141) in der *Münchner Illustrierten Presse* (1929, S. 747), der ein Treffen der »Bruderschaft der Vagabunden« fotografisch begleitete. Gidal fotografiert aus nächster Nähe, porträtiert die Gesichter, zeigt den »Landstreicher aus Überzeugung« im Anzug als Schreitenden oder eine Gruppe bei der Mittagspause. Die Aufnahmen zeigen die Porträtierten auf Augenhöhe und vermeiden die Ausgrenzung oder Verunglimpfung der fotografierten Obdachlosen. Vielmehr werden Aspekte wie Lebensfreude, Gemeinschaft und Individualität betont. In seinen Bildreportagen berichtet Gidal unmittelbar aus dem Leben und von den Menschen, sodass das Erzählte authentisch und persönlich wirkt. Damit ist die Affizierung der Leserschaft möglich, die einen ihnen unvertrauten, seltenen Einblick in das Leben Anderer gewinnt.

Der Fotoapparat ist in der *Picture Post* ein Begleiter, der zugleich diskret (weil unauffällig) und indiskret ist (weil Ereignisse hinter verschlossenen Türen publik werden), etwa in Bereiche blickte, die dem Auge der Öffentlichkeit eigentlich entzogen sind, so die unterhalb der Bühne wartenden Schauspieler:innen in »Below Stage« in der *Picture Post* von 1939.[59] Die Kamera ließ jene sichtbar werden, die oftmals übersehen werden, wie die Kartenverkäufer in »Box Office«.[60] Sie begleitete den Alltag des Ökonomen und Politiker John Maynard Keynes, zeigte ihn beim Diktieren, in der Bibliothek, bei Muße- und Arbeitsstunden.[61]

Ein Beispiel unter vielen für inhaltliche wie bildliche Rückgriffe auf die *Münchner Illustrierte Presse* ist Felix H. Mans Bildessay »London by Night« in der *Picture Post* vom 8. Oktober 1938.[62] Man zog durch die nächtliche Hauptstadt, fotografierte das Leben auf Straßen, Parkbänken und in Lokalen. Seine Sichtweise ist die gewohnt beiläufige und unprätentiöse; keiner der fotografierten Passant:innen oder Straßenarbeiter:innen scheint den

58 Picture Post, Bd. 2, 1. April 1939, H. 13, S. 32–37. Die Autorschaft Felix H. Mans für die Fotografien lässt sich nachweisen, da ein Foto der Reportage in Man 1983, S. 155, reproduziert ist.

59 Picture Post, Bd. 2, 18. Februar 1939, H. 7, S. 34–35.

60 Picture Post, Bd. 3, 15. April 1939, H. 2, S. 21–27.

61 Picture Post, Bd. 6, 16. März 1940, H. 11, S. 19–21.

62 Picture Post, Bd. 1, 8. Oktober 1938, H. 2, S. 19–23, Abb. in: Dogramaci 2011a, S. 178.

Fotografen wahrzunehmen. Lorants Layout vereint Mans Bilder auf mehreren Doppelseiten und in verschiedener Größe. Das Auge des Betrachtenden kann von Bild zu Bild springen, Verknüpfungen konstruieren, Details wahrnehmen oder auch nur die Vielfalt der Eindrücke in ihrer Gesamtheit wahrnehmen. Schon einmal beschäftigte eine Nacht-Geschichte den Fotografen und den Redakteur. »Zwischen Mitternacht und Morgengrauen am Kurfürstendamm«[63] titelte eine Geschichte in der *Münchner Illustrierten Presse* von 1929 und brachte die Ergebnisse eines fotografischen Streifzugs durch das nächtliche Berlin. Man fotografierte 1929 einen eingeschlafenen Invaliden, und auch 1938 hat der auf einer Parkbank schlafende Engländer eine vergleichbare Armhaltung. In beiden Geschichten wird die nächtliche Stadt zu einem entgrenzten Ort, an dem Tristesse und Amüsement, Arm und Reich, Mann und Frau ihren Platz haben.

Zwar waren die meisten Titelbilder – ähnlich wie bei *Lilliput* – fröhlich und unbeschwert, zeigten attraktive Frauen oder bekannte Schauspieler:innen (Abb. 134). Dennoch sollte *Picture Post*, so das Anliegen Lorants, deutlich eine politische Haltung artikulieren; dies betraf die Kommentierung gesellschaftlicher Missstände wie Arbeitslosigkeit und Armut, meinte jedoch auch eine politische Positionierung gegenüber NS-Deutschland. Tom Hopkinson, enger Mitarbeiter Lorants bei der *Picture Post*, schreibt über die Ausrichtung der Zeitschrift: »For Lorant and myself the main interest was that it should be strongly political, ›anti-Fascist‹ in the language of the time.«[64] Obgleich die *Picture Post* keine tagesaktuelle Zeitung war, nahm sie immer wieder Position zu wichtigen politischen Ereignissen ein. So veröffentlichte *Picture Post* 1938 eine mehrseitige Fotoreportage aus dem Spanischen Bürgerkrieg, die öffentlichkeitswirksam mit einem Porträt ihres Urhebers, des Fotografen Robert Capa, ganzseitig aufmachte: »The Greatest War-Photographer in the World: Robert Capa«, heißt es unbescheiden und bezog den Nimbus des Kriegsfotografen gleich auf die eigene Zeitschrift: »Regular readers of ›Picture Post‹ know that we do not lightly praise the work we publish. We present these pictures as simply the finest pictures of front-line action ever taken.«[65] Auf die nationalsozialistischen Novemberpogrome von 1938 reagierte *Picture Post* mit der mehrseitigen Geschichte »Back to the Middle Ages«:[66] Die Machthaber des »Dritten Reichs« wurden darin als verbrecherische Gralshüter einer sogenannten deutschen Kultur

63 Münchner Illustrierte Presse, Bd. 6, 1929, H. 38, S. 1238–1239, Abb. in: Dogramaci 2011a, S. 179.

64 Hopkinson 1970, S. 9.

65 Picture Post, Bd. 1, 3. Dezember 1938, H. 10, S. 13, Geschichte aus dem Spanischen Bürgerkrieg: S. 14–24.

66 Picture Post, Bd. 1, 26. November 1938, H. 9, S. 14–19 und 71. Dazu Tom Hopkinson, Redakteur bei *Picture Post*: »Out of all the thousands of pictures magazines I have since read and studied, this remains for me the most powerful example of photographs used for political effect.« Hopkinson 1982b, S. 166.



Abb. 140 (oben): »The Life of a Tramp« mit Fotografien von Felix H. Man, in: Picture Post, Bd. 2, 1. April 1939, H. 13, S. 32–33 (Foto: Archiv der Verf., © Felix H. Man)



Abb. 141 (links): »Servus Kumpel« mit Fotografien von Ignatz Gidalewitsch [d. i. Tim N. Gidal], in: Münchner Illustrierte Presse, 1929, H. 23, S. 747 (Foto: Archiv der Verf., © Tim N. Gidal)

bloßgestellt, die Synagogen anzündeten und jüdische Geschäfte zerstörten (Abb. 142 a, b). In Fotografien und einem längeren Artikel wurden die Hintergründe der Novemberprogrome und die Perfidität der Demütigungen aufgeführt. Zudem verweist der Artikel auf die Folgen der nationalsozialistischen Verfolgungspolitik. Fotografien prominenter Emigrant:innen wie Elisabeth Bergner und Albert Einstein verdeutlichen den Verlust für die deutsche Kultur und Wissenschaft. Lorant setzte die Fotografien hier als politische Instrumente und zur Meinungsbildung ein, um ohne Worte und mit Bildern gegen die barbarischen, der Headline nach noch dem Mittelalter verhafteten Nationalsozialisten zu agieren – und auf das Schicksal der Emigrant:innen zu verweisen. Mit dieser Haltung unterschied sich die *Picture Post* von vielen anderen britischen Presseerzeugnissen, die der Beschwichtigungsstrategie Neville Chamberlains folgten und ein recht harmloses Bild der Nationalsozialisten zeichneten.[67] Stattdessen agierte *Picture Post* offen gegen die aggressiven territorialen Machtansprüche Hitler-Deutschlands.

Im September 1939 (Abb. 143) brachte Lorant auf dem Titel der *Picture Post* eine Fotomontage John Heartfields, die Adolf Hitler als Kaiser Wilhelm II. zeigte und die erstmals im August 1932 in der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* (*AIZ*) erschienen war. Heartfield, der bereits in der Weimarer Republik das Militär und die Geistlichen scharf attackiert hatte, war seit Ende 1938 in London. Der Künstler suchte bereits von Prag aus, wo er seit 1933 lebte, aktiv den Kontakt zu Lorant, von dem er wusste, dass dieser zu jenem Zeitpunkt über Möglichkeiten verfügte, Aufträge auch an einen in England unbekannten Künstler zu vergeben.[68] Lorant druckte Heartfields Arbeiten sowohl in *Lilliput* als auch in der *Picture Post* ab und verschaffte dem Künstler damit ein Entree in England.[69] Heartfield veränderte für seine britische Variante den Kontext und passte die Montage an die neuen politischen Umstände an. Die *AIZ* thematisierte mit dem Cover die Wahlerfolge der NSDAP, indem sie sich als Headline ein Zitat von Wilhelm II. aus dem Ersten Weltkrieg (»Ich führe Euch herrlichen Zeiten entgegen«) aneignete: »Ich führe Euch herrlichen Pleiten entgegen!«. Für die *Picture Post* wiederum wurde die Fotomontage mit dem Spruch »Kaiser Adolf: The Man Against Europe« unterschrieben und das Konterfei des kaiserlich uniformierten Hitler montiert, um die Expansionswünsche von NS-Deutschland bildlich zu vermitteln.[70] Fast zeitgleich mit dem Erscheinen dieser Ausgabe war mit dem Einmarsch

67 Vgl. Osman 1986, S. 83.

68 Vgl. Willimowski 2005, S. 403.

69 Vgl. Lilliput, Bd. 4, 1939, H. 5, S. 465–472. Im Mai 1939 erschien ein Artikel mit Heartfield-Montagen in *Lilliput*. Parallel war Heartfield auch in der *Picture Post* präsent. vgl. Picture Post, Bd. 1, 15. Oktober 1938, H. 3, 1938, S. 9.

70 Zu den Veränderungs- und Adaptionspraktiken Heartfields im britischen Exil siehe Vinzent 2006, S. 129–134. Die Vorlage und die deutsche und britische reproduzierte Variante der Fotomontage ist im Heartfield-Archiv der Akademie der Künste in Berlin sehr gut zu vergleichen: https://heartfield.adk.de [Abruf: 30. 12. 2023].



Abb. 142 a, b: »Back to the Middle Ages« reagierte auf die Novemberprogrome 1938 u nd zeigte Täter, Opfer, Emigrierte, in: Picture Post, Bd. 1, 26. November 1938, H. 9, S. 14–17 (Foto: Archiv der Verf.)





Abb. 143: »Kaiser Adolf: The Man Against Europe«, Titelblatt mit einer Fotomontage von John Heartfield, in: Picture Post, Bd. 4, 9. September 1939, H. 10 (Foto: Archiv der Verf., © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

deutscher Truppen in Polen am 1. September 1939 der Zweite Weltkrieg ausgebrochen. *Picture Post* war das Sprachrohr, durch das sich Stefan Lorant, aber auch John Heartfield gegen das NS-Regime artikulieren konnten. Dies gelang nicht selten durch direkte und unverschleierte Meinungsäußerung wie in Stefan Lorants Leitartikel »What Happened to Hitler's Prisoners«,[71] der in der *Picture Post* vom 9. Dezember 1939 publiziert wurde. Darin schrieb Lorant über das Schicksal seiner Mitinsassen jenes Münchner Gefängnisses, in dem er mehrere Monate inhaftiert gewesen war. In Deutschland reagierte man scharf auf die antinazistischen Artikel, die in der *Picture Post* erschienen. Der *Völkische Beobachter* brachte 1939 und 1940 Hetzartikel, in denen Lorant als »der aus Deutschland hinausgeworfene jüdische Emigrant« oder auch »Leibjournalist Chamberlains« bezeichnet wurde.[72]

Der vom *Völkischen Beobachter* diffamierte Lorant konnte vielen ehemaligen und nun emigrierten Mitarbeiter:innen der *Münchner Illustrierten Presse* zu Arbeitsaufträgen in ihrem Exilland verhelfen: »Kurt Hübschmann, Roda Roda, Ruth Feiner, Kurt Juhn, Walter Trier, John Heartfield – sie alle sind Beispiele für die konkrete Hilfe, die Lorant exilierten Fotografen, Autoren und Künstlern leistet, indem er ihre Arbeiten veröffentlicht. Der bewegliche Ungar ist in dieser Hinsicht zu einer zentralen Figur für das deutschsprachige Exil in Großbritannien avanciert.«[73] Die nach London emigrierten Fotograf:innen und Künstler:innen konnten der britischen Presselandschaft wichtige Impulse geben, entwickelten ihre Arbeit aber auch zugleich entlang ihrer Emigration: Tim N. Gidals Arbeiten für die *Münchner Illustrierte Presse* in der Zeit der Weimarer Republik und für *Picture Post* im Londoner Exil verweisen auf Kontinuitäten und Transfers fotografischer Ästhetik und bildjournalistischer Haltung. Zugleich konnte Gidal seinen Stil weiter schärfen, und seine Reportagen gewannen an technischer Sicherheit und Prägnanz.[74] Auch probierte sich Gidal für *Picture*

71 Picture Post, Bd. 5, 9. Dezember 1939, H. 10, S. 41–44.
72 Völkischer Beobachter, 23. Juli 1939 und 5. März 1940. Vgl. Willimowski 2005, S. 377 und 386–387.
73 Willimowski 2005, S. 404.
74 Vgl. Eskildsen 1984, S. 5.

Post an neuen Themen: Einerseits fotografierte er sozialkritische Reportagen, etwa über Arbeitslosigkeit, andererseits widmete er sich auch Städteporträts und Geschichten aus dem Showbusiness.

Zugleich waren die Arbeitsbedingungen der Fotograf:innen von *Picture Post* durch finanzielle Unwägbarkeiten geprägt: Sie erhielten kein monatliches Fest- oder Mindestgehalt und hatten keine sozialen Absicherungen, sondern wurden nach Seiten bezahlt.[75] Zudem, und dies unterschied die Position der Fotograf:innen deutlich von jener der Weimarer Zeit, blieb ihre Autorenschaft anonym, denn bis 1945 waren ihre Aufnahmen nicht mit ihren Namen versehen. Die genauen Ursachen für die Abwesenheit der Namen in der Zeitschrift lassen sich nicht klären. Während die Anonymisierung vielleicht auf das noch geringe Ansehen der Bildjournalist:innen im Großbritannien der späten 1930er und frühen 1940er Jahre verweist, die mehr als Zuliefer:innen von Bildern denn als Autor:innen betrachtet wurden, nennen die Fotografen Felix H. Man und Tim N. Gidal Xenophobie als Ursache. Da mit Stefan Lorant bereits ein Emigrant als Chefredakteur verantwortlich zeichnete, habe man die Nennung der anderen deutschen Fotograf:innen gescheut.[76] Dennoch blieb *Picture Post* für die Kamerakünstler:innen ein wichtiges Medium, um ihre fotografische Perspektive auf Menschen und Geschichten zu artikulieren, und, nicht zuletzt, um auch im Exil weiterzuarbeiten und ihre Bilder zirkulieren zu lassen. Für seine in *Picture Post* publizierte Reportage »Gandhi Makes a Journey« begleitete Gidal den indischen Freiheitskämpfer auf einer Reise zum All-India Congress.[77] Gidals letzte Geschichte, »Palestine: the World Line-Up«, in der *Picture Post* erschien 1946.[78] Von Internierung betroffen waren Felix H. Man und Kurt Hutton, die nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs als »enemy aliens« auf der Isle of Man interniert wurden und ihre fotografische Arbeit für die *Picture Post* unterbrechen mussten.

Stefan Lorant selbst verließ *Picture Post* und auch sein britisches Exil am 20. Juli 1940 auf dem Schiff S. S. Britannic von Liverpool in Richtung New York. Ursächlich für die Entscheidung weiterzuziehen waren die aktuellen Kriegsereignisse. Das Vorrücken deutscher Truppen und die Okkupation der neutralen Beneluxländer im Zweiten Weltkrieg ließen befürchten, dass auch Großbritannien kein sicheres Terrain für Emigrant:innen mehr sein könnte. Stefan Lorant erreichte die Vereinigten Staaten am 29. Juli 1940; es sollte sein letztes Exilland werden. Dort betätigte er sich nicht mehr als Journalist, arbeitete aber weiterhin kreativ mit Fotografie. Bereits 1941 erschien sein Bildband *Lincoln. His Life in Photographs*, das das Leben des 16. Präsidenten der USA auf Grundlage von Fotografien erzählte und den

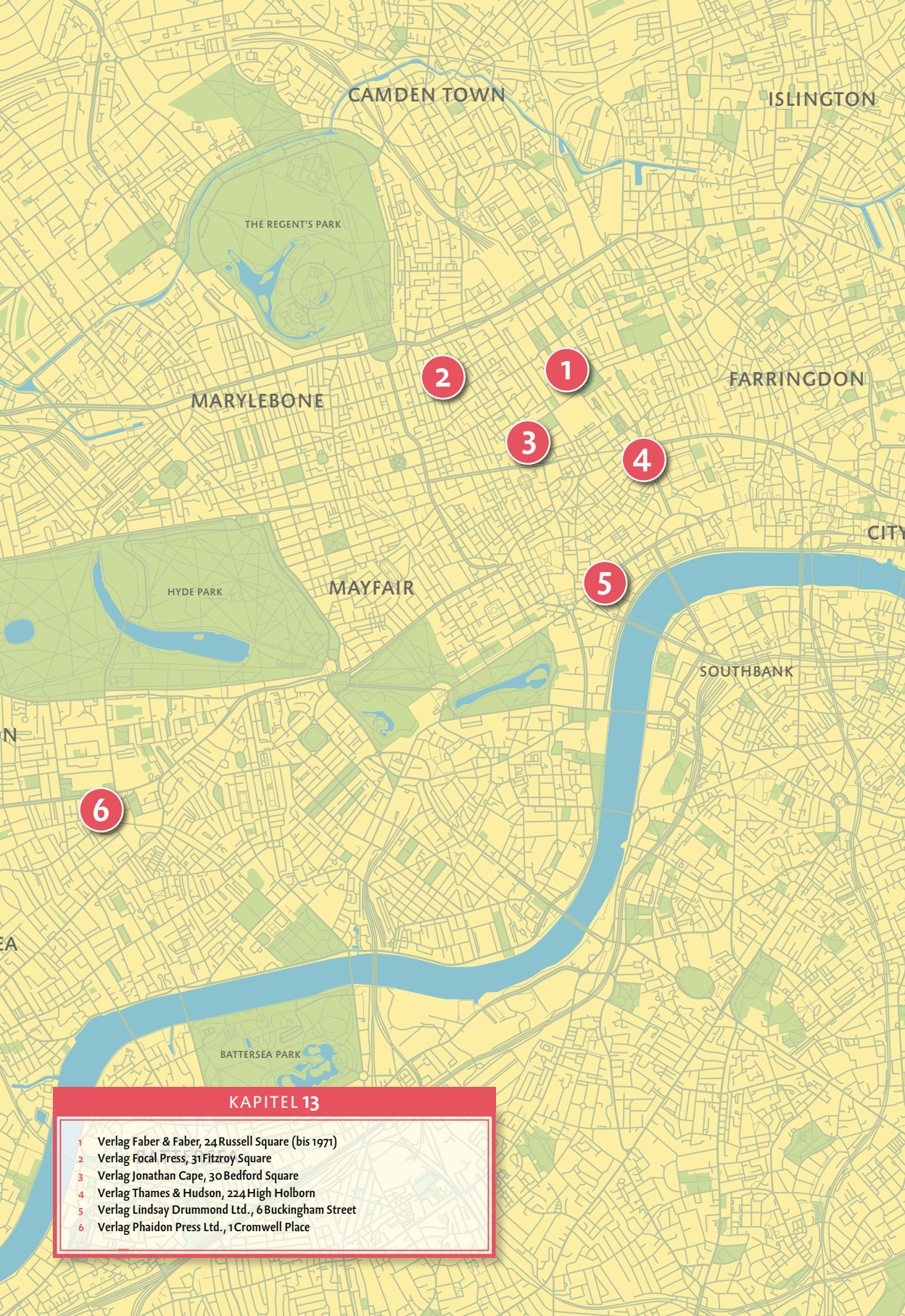
75 Gidal 1982b, S. 603.
76 Vgl. Man 1983, S. 176. Gidal 1982b, S. 609.
77 Picture Post, Bd. 9, 14. Dezember 1940, S. 17–20.
78 Picture Post, Bd. 31, 31. Mai 1946, H. 7, S. 7–8.

Text nur als Beigabe betrachtete. Mit diesem erfolgreichen Buch etablierte Lorant ein neues Genre auf dem amerikanischen Buchmarkt, das vom Bild bestimmte Sachbuch. Zahlreiche Bildbände zur amerikanischen Geschichte folgten, darunter *The New World* (1946, Duell, Sloane and Pearce), *The Presidency* (1951, Macmillan), *The Life and Times of Theodore Roosevelt* (1959, Doubleday) und *Pittsburgh. The Story of an American City* (1964, Doubleday).[79] Lorant brachte seine reichen Erfahrungen im Umgang mit Bildern und Bildunterschriften in seine Bücher ein, er arbeitete teilweise mit Juxtapositionen wie in *Lilliput* und choreografierte seine Bücher höchst suggestiv nach Prinzipien der Bildwirkung. So schreibt er 1968 in seinem Buch *Glorious Burden* (Harper & Row): »In the conception and execution of the pictorial layout I followed a preconceived pattern. It is my opinion that a book in which illustrations play a dominant role has to be composed like a symphony, with motives and melodies carrying and developing the theme.«[80]

Der schriftstellerische Erfolg begünstigte Lorants Akkulturation in den USA sicherlich, sodass er nach Kriegsende nicht nach Deutschland remigrierte, das dem in Ungarn Geborenen auch nur ein Aufenthaltsort auf Zeit gewesen war. Erst 1958 reiste er erstmals wieder nach Deutschland (nur ein Jahr zuvor, im Mai 1957, war die *Picture Post* eingestellt worden). Stefan Lorant bespielte also in seiner Karriere verschiedene Printmedien in unterschiedlichen Kontexten und im Zeichen einer mehrfachen Emigration: die Zeitung und Zeitschrift (*Münchner Illustrierte Presse*, *Weekly Illustrated*, *Picture Post*, *Lilliput*) sowie den Bildband, wobei er stets am produktiven Zusammenwirken von Bild und Text interessiert war. Lorants Zusammenarbeit mit New Yorker Verlagshäusern wie Macmillan und Harper & Row ist ein Ausgangspunkt, um zur Londoner Verlagsszene zurückzukehren und sich mit den Zusammenhängen von Emigration, Kunst und Fotografie wie Buchproduktion zu befassen.

79 Lorant 1946; Lorant 1951; Lorant 1959; Lorant 1964. Eine illustrierte Geschichte Deutschlands von Bismarck bis Hitler erschien in den siebziger Jahren, siehe Lorant 1974.

80 Lorant 1968, S. 9.



KAPITEL 13

1 Verlag Faber & Faber, 24 Russell Square (bis 1971)
2 Verlag Focal Press, 31 Fitzroy Square
3 Verlag Jonathan Cape, 30 Bedford Square
4 Verlag Thames & Hudson, 224 High Holborn
5 Verlag Lindsay Drummond Ltd., 6 Buckingham Street
6 Verlag Phaidon Press Ltd., 1 Cromwell Place

13. Das erlesene Exil: Verlage und Bücher als Multiplikatoren

Verlage waren Echokammern für zeitgenössische Kunstströmungen und für die Präsenz von Emigrant:innen in London, für die Popularisierung ihrer Kunst und künstlerischen Konzepte und Theorien. Im Folgenden werden Londoner Verlagshäuser wie Faber & Faber und Lindsay Drummond Ltd. in den Blick genommen, die sich in besonderer Weise für emigrierte Autor:innen und Künstler:innen öffneten, zudem sollen auch Eigengründungen durch Exilierte, wie etwa Thames & Hudson oder Phaidon, einbezogen werden.

Das Verlagshaus Faber & Faber existierte seit 1929 und verlegte zeitgenössische Literatur von Samuel Beckett, T. S. Eliott, James Joyce, Edith Sitwell oder Stephen Spender. Zugleich war Faber & Faber von Beginn an ein Ort für moderne Kunst- und Architekturtheorie. Bereits der 1925 gegründete Vorläufer Faber and Gwyer brachte mit R. H. Wilenskis *The Modern Movement in Art* (1927) ein Grundlagenwerk heraus. Gerade die Kunstpublikationen der mittleren 1930er Jahre, die bei Faber & Faber erschienen und an denen auch Emigrant:innen beteiligt waren, zeigen, wie sich Künstler:innen, Künstlergruppen und kunstthematische Strömungen publizistisch artikulierten und zugleich Ausstellungen bespielten. Bücher wie *Art Now* (1933) oder *Art and Industry* (1934) von Herbert Read kommunizierten den Aufbruch in der modernen Kunst, in Design und Architektur.[1] Read war mit einem der langjährigen Verlagsleiter von Faber & Faber, dem Schriftsteller und späteren Literaturnobelpreisträger T. S. Eliot, befreundet.[2] Reads *Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture* kann als Wegbereiter für die Beachtung deutschsprachiger Künstler:innen bezeichnet werden. In einer Zeit, als in England noch vorwiegend französische Kunst als modern galt,[3] schrieb Read über zeitgenössische Positionen in Deutschland und stellte in seinem Buch mit der Assemblage *Grey-rose picture* (1932) auch eine aktuelle Arbeit von Kurt Schwitters vor (Abb. 204 a, b). Diese Präsenz in dem beliebten und viele Male neu aufgelegten Überblickswerk von Read mag

1 Read 1933; Read 1934.

2 Faber 2019, S. 61.

3 Keith Holz schreibt, dass die englischsprachige Kunstkritik ihre Standards lange Zeit von der französischen Kunst ableitete: »One condition was that critical standards for the evaluation and production of fine art in England – insofar as criteria extended to modern art at all – offered little basis for informed appreciation of modern German art. Norms in English art criticism were instead overwhelmingly derived from criteria established for modern French painting […]. With English critics taking their cues from French painting, criticism that probed the particular agendas and commitments of twentieth-century German art were scarce indeed.« Holz 2004, S. 130.

Schwitters geholfen haben, als er 1939 aus Norwegen nach London emigrierte. Zudem verwies Read in *Art Now*, also bereits 1933, auf die Verfolgungspolitik der Nationalsozialisten gegenüber als »kulturbolschewistisch« oder aus antisemitischen und rassistischen Gründen ausgegrenzten Künstler:innen.[4]

Der Verlag Faber & Faber, der über Jahrzehnte bis 1971 am 24 Russel Square (s. Karte S. 308, Nr. 1) in Bloomsbury seine Geschäfte führte und heute in Bloomsbury House, 74-77 Great Russell Street, residiert, publizierte 1941 auch den Begleitband zur Ausstellung *Paintings and Watercolours by Paul Klee* der Leicester Galleries (Leicester Square). 27 Werke des Künstlers waren hier versammelt. Herbert Read schrieb die Einführung, in der er Bezug auf das zeitpolitische Geschehen nahm und über den Krieg schrieb als »a gradually darkening screen over the art of the between-war years. We know – or rather we hope – that the screen will one day lift, revealing a stage that has been transformed beyond all recognition«.[5] Read, der drei Jahre zuvor die Ausstellung *Twentieth Century German Art* mit organisiert hatte, beschrieb den kürzlich verstorbenen Klee als in Deutschland diffamierten Künstler: »Klee must have died unhappy, for his painting had been banned in the country which he had honoured with his presence for the most active part of his life.«[6] In der Reihe der Faber Gallery kam 1948 – erneut mit einer Einleitung Reads versehen – der Band *Klee* heraus. Doch Faber & Faber veröffentlichte nicht nur Bücher, in denen Werke von emigrierten und/oder im Nationalsozialismus diffamierten Künstler:innen besprochen wurden, vielmehr publizierten diese in dem Verlag auch eigene Texte. *The New Architecture and the Bauhaus* von Walter Gropius (1935) – übrigens das erste Buch zum Bauhaus in Großbritannien – flankierte den Aufenthalt des Bauhausgründers in seinem Londoner Exil, indem er in englischer Sprache auf seine Leistungen als Bauhaus-Begründer verweisen konnte. Gropius publizierte auch in dem manifestartigen Buch *Circle: International Survey of Constructive Art*, das 1937 ebenfalls bei Faber & Faber erschien.[7]

Die in London lebenden Bauhäusler:innen waren auch in weiteren Publikationen des Verlagshauses Faber & Faber präsent. Der aus Göttingen nach

4 Read 1933, S. 11–13.

5 Read 1941a, S. 2.

6 Ebd.

7 Lagerbestände der Publikation *Circle* wurden später bei einem Bombenangriff vernichtet. In einem Brief artikulieren Faber & Faber ihr Bedauern darüber: »[…] it was a great pity that the remaining copies of CIRCLE were destroyed. The stock was insured under the compulsory War Risks Insurance, but this insurance covered only the stock and not the editor's interest in later sale.« Handschriftlich ist (von Ben Nicholson?) auf dem Brief vermerkt: »The first letter said 107 copies lost: no chance of republishing.« Faber & Faber: Brief an J. Leslie Martin, 7. November 1941, Tate Library and Archive, London, Ben Nicholson Papers, TGA 8717/1/2/1077. Damit war zumindest die nachhaltige Zirkulation des Buches deutlich eingeschränkt. Erst 1971 wurde *Circle* von Faber & Faber erneut aufgelegt.

London emigrierte Architekturhistoriker Nikolaus Pevsner veröffentlichte hier sein erstes Buch in der Emigration: 1936 erschien *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*.[8] Pevsner zog hier eine Linie von den anspruchsvollen Gestaltungsprinzipien der Arts-and-Crafts-Bewegung im Großbritannien des 19. Jahrhunderts zur kontinentalen Moderne, vor allem zum Bauhaus. 1939 erschien László Moholy-Nagys Buch *Von Material zu Architektur* in englischer Übersetzung als *The New Vision. Fundamentals of Design, Painting, Sculpture, Architecture* bei Faber & Faber. Auch von Kunstinstitutionen lässt sich eine Verbindung zum Verlagshaus ziehen: Lillian Browse publizierte bei Faber & Faber Monografien zu Augustus John (1941), Walter Sickert (1943), Constantin Guys (1946) und Barbara Hepworth (1946) und trug damit ganz wesentlich zur Reputation ihrer Galerie Roland, Browse & Delbanco bei – mitbegründet von den beiden Emigranten Henry Roland und Gustav Delbanco.[9]

Neben größeren Publikumsverlagen wie Faber & Faber existierten auch kleinere Verlagshäuser mit dezidiert politischem Programm, die mit Emigrant:innen zusammenarbeiteten. Der 1937 gegründete und in Covent Garden ansässige Verlag Lindsay Drummond Ltd. (6 Buckingham Street, s. Karte S. 308, Nr. 5) vertrat ein ausgewiesen antifaschistisches Programm, das auch Bücher politisch engagierter emigrierter Autor:innen wie Wilhelm Necker, Jacob S. Worm-Müller und Felix Langer publizierte.[10] Der österreichische Schriftsteller Felix Langer war, wie der Künstler John Heartfield, über das Zwischenexil Prag nach London gelangt. Es ist zu vermuten, dass beide sich kannten, und es ist sogar wahrscheinlich, dass Langer durch Heartfields Vermittlung als Autor zu Lindsay Drummond Ltd. kam. Zwischen 1941 und 1949, bis der Verlag in Konkurs ging,[11] gestaltete Heartfield zahlreiche Cover für Lindsay Drummond Ltd., darunter den Umschlag zu Langers Buch *Stepping Stones to Peace. On the Problems of Post-war Relations with Germany* (1943). Heartfield lieferte auch das Covermotiv, eine Ruine, hinter der die Sonne aufgeht und die metaphorisch auf die Nachkriegssituation in Europa verweist. Langer spricht sich in seinem Buch für die Existenz Deutschlands

8 Pevsner 1936.

9 Browse 1941, 1943, 1946a, 1946b. Zur Galerie Roland, Browse & Delbanco siehe Kapitel 18 in diesem Buch.

10 Der exilierte norwegische Historiker Jacob S. Worm-Müller veröffentlichte bei Lindsay Drummond Ltd.: *Norway Revolts Against the Nazis* (1941, 2. Aufl.). Der österreichische Schriftsteller Felix Langer, der seit 1939 im Londoner Exil lebte, publizierte im selben Verlag das Buch *Stepping Stones to Peace* (1943).

11 Vgl. Schultz 2020, S. 202, Anm. 22, die an derselben Stelle auch auf andere Arbeiten Heartfields für britische Verlage verweist, darunter Buchcover für Guilford Press (1942–1947) und Dennis Dobson Ltd. (1943–1947). Arbeiten von Heartfield für Penguin Press werden vermutet, jedoch fehlt bislang ein konkreter Nachweis. Bis heute existiert keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Verlagshaus Lindsay Drummond Ltd., das nach dem Tod des Verlegers in Vergessenheit geriet, dessen politisches Programm und künstlerisches Erscheinungsbild in seiner Zeit jedoch außergewöhnlich war.

auch nach Kriegsende aus und verweist auf die widerständigen Kräfte in Deutschland und im Exil.[12] Für andere Bücher verantwortete Heartfield nur das Layout und wählte die Typografie aus, bisweilen sind jedoch auch die Titelbildmotive von ihm.

Nicht jedes Buch, das Heartfield für Drummond gestaltete, hatte einen politischen Impetus, doch richteten sich zahlreiche Publikationen gegen das NS-Regime und seine Expansionspolitik, widmeten sich England im Kriegszustand und der »Zukunft der Juden« (*The Future of the Jews*). Heartfield gestaltete das Layout, wählte die Typografie aus und lieferte bisweilen auch die Motive und Fotomontagen für den Umschlag. Neben grafisch gestalteten Covern wie *The Future of the Jews*[13] (1945) gab es auch aus Fotomaterial komponierte Umschläge, wobei Heartfield entweder bereits existierende Aufnahmen verwendete oder auch eigene Fotografien herstellte.[14] Für Wilhelm Neckers Bücher *Hitler's War Machine and the Invasion of Britain* (1941) und *The German Army of Today* (1943) verwendete Heartfield bestehendes Bildmaterial, das er bearbeitete, kombinierte und teils mit Gouache-Farbe behandelte.[15] Für *Hitler's War Machine and the Invasion of Britain*[16] setzte Heartfield einen Panzer auf das Titelblatt, der in die Bildtiefe fährt. Die Soldaten sind von hinten zu sehen, was dem Bild eine zusätzliche Dynamik gibt, oben am Himmel sind Fallschirmspringer und ein Flugzeug zu sehen. Auf der Rückseite sind aufgereihte Soldaten und Panzer zu erkennen, auf einer weiteren Aufnahme marschieren Uniformierte im Beisein Adolf Hitlers. Die Bildrhetorik beschreibt Hitlers Armee als technisch aufgerüstete und disziplinierte »War Machine«; Mensch und Maschine nähern sich in dieser Logik an und erscheinen beide gleichermaßen als von Hitlers Machtapparat gelenkt. Das Triebwerk dieser Zerstörungs- und Tötungsmaschinerie arbeitet unerbittlich und präzise. Damit schafft Heartfield ein visuelles Pendant zu Neckers Buch, das sich der NS-Armee widmet und zugleich Vorschläge für die Verteidigung Großbritanniens vorlegt. Auch der Umschlag zu Neckers Buch *The German Army of Today*[17] wurde von Heartfield gestaltet und geht nun auf Nahsicht, zeigt Soldaten, Waffen und Munition. Mit einem Schriftzug »This is the enemy« benennt Heartfield auf der Rückseite den Feind. Das Bildmaterial im Buch wurde verlagsseitig zusammengestellt, um Thesen

12 Umschlag und Entwürfe für das Titelbild in: https://heartfield.adk.de/node/6251 [Abruf: 30. 12. 2023].

13 Abb. in: https://heartfield.adk.de/node/6144 [Abruf: 30. 12. 2023].

14 Für das Cover von Frederick Mullers *Freedom Calling. The Story of the Secret German Radio* (1939) verwendete Heartfield zwei eigene Fotografien. Siehe die Fotografien und den Cover-Entwurf auf: https://heartfield.adk.de/node/5348 [Abruf: 30. 12. 2023].

15 Siehe dazu die technischen Angaben »Pinselretusche« und »Gouache« zu einer Fotografie für den Umschlag *The German Army of Today*. Akademie der Künste, Berlin, John-Heartfield-Archiv, https://heartfield.adk.de/node/3426 [Abruf: 18. 5. 2023].

16 Abb. in: https://heartfield.adk.de/node/4503 [Abruf: 30. 12. 2023].

17 Abb. in: https://heartfield.adk.de/node/6127 [Abruf: 30. 12. 2023].

des Autors zu illustrieren. Zudem erweiterte Heartfield das Buch um Diagramme.[18] Insofern lässt sich von einer intensiveren Kooperation zwischen dem Autor Wilhelm Necker und dem Künstler John Heartfield ausgehen. In seiner Autobiografie beschreibt der emigrierte Journalist Necker, wie er aus politischen Gründen zunächst nach Prag und dann 1938 nach London floh, wo er rasch berufliche Kontakte knüpfen konnte: »Umso erstaunter war ich, als ich schon nach wenigen Monaten Verleger fand, denen ich klarmachen konnte, daß wir in einigen weiteren Monaten Krieg mit Deutschland haben würden und daß ich ihnen das Buch für diesen Kriegsausbruch schreiben werde. Nichts hatte ich fertig, aber ich hatte Material aus der Tschechoslowakei quer durch Deutschland bekommen, ich gab ihnen Tatsachen, Statistiken. Sie nahmen an und ich begann zu schreiben, bis zwei Uhr Nacht.«[19] Obgleich nicht mit Namen genannt, schreibt Wilhelm Necker hier über das Verlagshaus Lindsay Drummond Ltd., in dem er zwischen 1939 und 1943 vier antinationalsozialistische Bücher publizierte. Diese Veröffentlichungen brachten ihm den Ruf als herausragender Experte für das deutsche Militär ein, der nahezu prophetisch bereits vor Kriegsausbruch die deutschen militärischen Strategien zur Besetzung Belgiens und Frankreichs vorausgesagt habe.[20] Neckers Debütwerk in England, *Nazi Germany Can't Win* (1939), erhielt rege Beachtung in der englischen Presse, verkaufte sich ausgesprochen gut und erhielt mehrere Auflagen.[21] Necker publizierte seine Artikel auch in der deutschsprachigen Emigrantenpresse *Die Zeitung*, und er wurde von der *Freien Deutschen Kultur*, dem Nachrichtenblatt des Freien Deutschen Kulturbundes, rezensiert – dem Medium, in dem auch Artikel von und über John Heartfield erschienen.[22] Auch Heartfield, der Gestalter von Neckers Büchern, publizierte in der *Freien Deutschen Kultur*. Sein Artikel zu Honoré Daumier ist eine Referenz sowohl an den politischen Zeichner des 19. Jahrhunderts als auch an den Kulturhistoriker und Daumier-Kenner Eduard Fuchs, der durch den NS verfemt und verfolgt worden war.[23] Damit schließt sich der Kreis zwischen dem politischen Künstler und dem politischen Schriftsteller, die beide allerdings ganz unterschiedliche Nachwirkungen

18 In der Innenklappe des Buchumschlags heißt es dazu: »The photographs have been selected with a view to references in the text which require illustration. They do not, of course, include all the weapons in the German armoury. With diagrams by John Heartfield. 16 pages of illustration.« Siehe https://heartfield.adk.de/node/6127 [Abruf: 30. 12. 2023].

19 Necker 1947, S. 97.

20 Dies auf der Innenklappe des Umschlags zu *Hitler's War Machine and the Invasion of Britain*, https://heartfield.adk.de/node/4503 [Abruf: 30. 12. 2023]. Necker publizierte bei Drummond diese Bücher, die sich gegen den Nationalsozialismus richteten: *Nazi Germany Can't Win* (1939), *This Bewildering War* (1940), *Hitler's War Machine and the Invasion of Britain* (1941) und *The German Army of Today* (1943).

21 Vgl. Necker 1947, S. 97–99.

22 Schwarz, F. 1943, S. 10. Zu Neckers Mitarbeit an *Die Zeitung* siehe Necker 1947, S. 111.

23 Heartfield 1942, S. 7.



Abb. 144: *A Year and a Day* von Paul Duner erschien 1942 im Verlag Lindsay Drummond Ltd. mit einem von John Heartfield gestalteten Umschlag (Archiv der Verf., © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

entfalteten. Während Heartfields Werk umfassend zugänglich und bearbeitet ist, liegen für Wilhelm Necker bislang nur Selbstzeugnisse vor.[24]

Ein weiteres von John Heartfield gestaltetes Buchcover, *A Year and a Day* von Paul Duner, 1942 bei Lindsay Drummond Ltd. erschienen (Abb. 144), widmet sich der Flucht des Autors aus dem besetzten Belgien im Oktober 1940 und der anschließenden Passage bis zu seiner Ankunft in England im Oktober 1941: »His journey, lasting a year and a day, was through Germany to Sweden, where he stayed several months, thence via Finland, Soviet Russia, Turkey, Syria, Iraq, Iran to India, and from there by ship to Great Britain«, heißt es im Klappentext des Buches. Für das Cover, auf dem auch Heartfields Signatur erscheint, setzte der Künstler Fotografien aus den Ländern der Fluchtroute zu einem Mosaik zusammen. Zudem ist eine kreisrunde Weltkarte zu sehen, auf die in Rot der Exilweg von Paul Duner eingeschrieben ist. In roten Buchstaben prangen dort auch der Autorenname sowie der Buchtitel. Für das Cover von *Africa drums* (1943, Abb. 145) von Richard St. Barbe Baker, das sich der Nachrichtenübermittlung durch Trommeln auf dem afrikanischen Kontinent widmete, montierte Heartfield zwei Fotografien. Hinten ist eine Versammlung von Menschen in Stammeskleidung, vorne sind in Nahsicht zwei Trommeln zu sehen. Damit bringt Heartfield das zentrale Thema des Buches nach vorn, wobei die Trommelfelle den Betrachter:innen zugewandt sind und damit die potenzielle Erzeugung der Klänge durch das Trommeln evozieren.

Bildlos gestaltete Heartfield die zentrale Buchpublikation des Club 43, *In Tyrannos. Four Century of Struggle against Tyranny in Germany* (Abb. 146), die 1943, im Gründungsjahr der Vereinigung bei Lindsay Drummond Ltd., erschien. Der Club wurde von Mitgliedern des Freien Deutschen Kulturbundes gegründet. Dem Club 43 in Hampstead gehörten in seinen Hoch-

24 Wilhelm Necker wird vom PEN-Zentrum deutschsprachiger Autoren im Ausland unter denjenigen geführt, die sowohl zur literarischen als auch geschichtlichen Aufarbeitung der Zeit von 1933 bis 1945 ganz entscheidend beigetragen haben. Siehe https://exilpen.org/in-memoriam/ [Abruf: 18.12.2023]. Von Necker liegen Erinnerungen vor, siehe Necker 1947; Necker 1981.

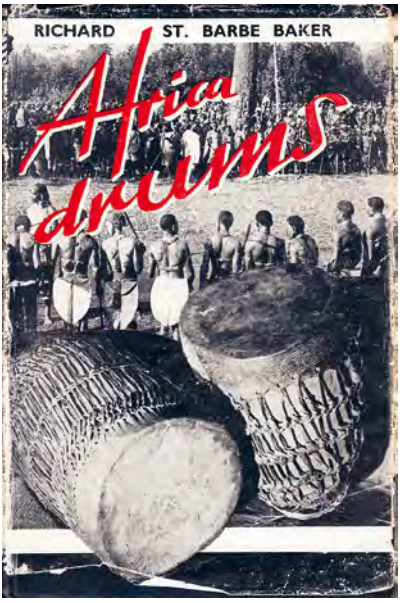


Abb. 145: John Heartfield verantwortete den Umschlag für Richard St. Barbe Bakers *Africa drums* von 1943, das im Verlag Lindsay Drummond Ltd. verlegt wurde (Archiv der Verf., © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

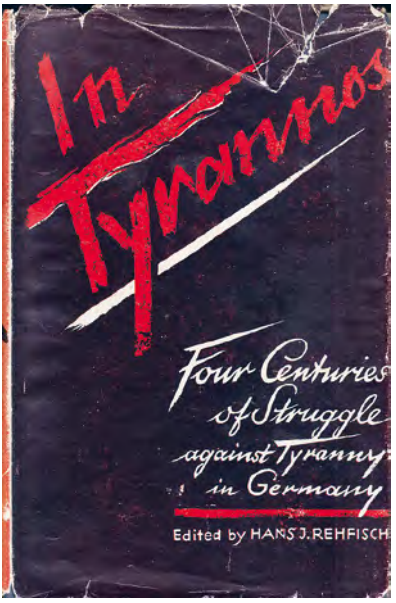


Abb. 146: Hans J. Rehfisch (Hg.): In Tyrannos. Four Centuries of Struggle against Tyranny in Germany, London: Lindsay Drummond Ltd. 1943. Umschlag: John Heartfield, Cover (Archiv der Verf., © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

Zeiten 200 Personen an, und es wurde ein reges Kulturprogramm veranstaltet, so etwa öffentliche Lesungen in deutscher Sprache.[25] Heartfield setzte den Haupttitel in roter Schrift und mit »züngelnden« Buchstaben schräg auf das dunkle Cover, während der Untertitel und der Name des Autors, Hans J. Rehfisch, horizontal platziert sind. Der Umschlag von Egon Larsens *Inventors' Scrapbook* (1947, Abb. 147 a, b), das Erfindungen und Erfinder:innen gewidmet ist, zeigt eine Collage aus Fotografien, Zeichnungen und Text. Zu sehen sind Erfindungen, wie etwa die Röntgenstrahlen, das Fahrrad, das Weitsichtgerät. Die Anordnung des Materials ist wie auf einer Mindmap zusammengestellt, ein Sammelsurium von Unterschiedlichem, das eine Menschheitsgeschichte der Innovationen auf einem Umschlag kondensiert. Heartfields Gestaltung zeigt, dass Technikgeschichten nicht unweigerlich auf einer linearen Zeitleiste der Erfindungen basieren, sondern sich momenthaft und ungeordnet vollziehen können. Dabei sind die gezeigten Erfindungen segensreich (wie das Rad) oder vernichtend (wie die Atombombe).

25 Bihler 2018, S. 126. Siehe auch Brüning 2008.



Abb. 147 a, b: Egon Larsen: Inventors' Scrapbook, London: Lindsay Drummond Ltd. 1947. Umschlag: John Heartfield, Vorder- und Rückseite (Archiv der Verf., © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

Gerade Heartfields Arbeit für Lindsay Drummond Ltd. widerspricht der verbreiteten Meinung, der Künstler sei im englischen Exil weniger wahrgenommen worden, weil seine Arbeit zu modern oder radikal gewesen sei.[26] Dies lässt außer Acht, dass das Buch ebenso wie die Zeitschrift ein mobiles Medium war, das gekauft, gelesen, verschenkt und verschickt wurde. Zwar erschienen die Bücher des antifaschistischen Verlags Lindsay Drummond Ltd. vermutlich in geringerer Auflage als die *AIZ*, jene politische, antifaschistische Zeitung, für die Heartfield in Berlin und Prag tätig war, und erreichten eine ausgewählte (und somit kleinere) Leserschaft mit politischem Bewusstsein. Dennoch handelte es sich um einen regen, umtriebigen und augenscheinlich erfolgreichen Verlag, da allein in den Jahren des Zweiten Weltkriegs 157 Bücher bei Lindsay Drummond Ltd. erschienen.[27] Heartfields Arbeit für den Verlag verschaffte ihm Sichtbarkeit und ließ seine Werke in der Öffentlichkeit zirkulieren. Bemerkenswert ist dabei, dass Heartfields Signatur deutlich lesbar auf den Vorderseiten jener Bücher erscheint, bei denen er auch das Motiv verantwortete. Dies spricht einerseits dafür, dass der Künstler die Publikationen als Multiplikatoren seiner Kunst wahrnahm.

26 Siehe u. a. Vinzent 2006, S. 134; Copeland Buenger 1997, S. 74.

27 Vgl. die Einträge im Katalog der British Library: http://explore.bl.uk/ [Abruf: 18. 12. 2023].

Andererseits könnte dies auch Ausdruck dafür sein, dass Heartfields Name in England eben nicht unbekannt war und der Verlag damit für sich und sein politisches Programm werben konnte.[28] Heartfield übersetzte die politischen Themen des Verlags in eine spezifische Bildsprache, die aufrütteln, faszinieren, erschrecken, ansprechen sollte.

Die von Heartfield für Lindsay Drummond Ltd. entworfenen Fotomontagen verdichteten noch einmal seinen Umgang mit dem Rohmaterial Fotografie, das mit Blick auf eine künstlerische Dramaturgie und politische Zielrichtung neu kontextualisiert und verändert wurde. Der englische Kunsthistoriker Herbert Read schreibt dazu anlässlich des 50. Geburtstages des Künstlers 1941: »John Heartfield is one of those rare artists who have extended the range of our aesthetic sensibility by inventing a new technique. He has seen the creative possibilities of montage – of the photograph as a plastic material which can be manipulated and made to produce effects independent of its mechanical origin. He has used this new technique to express his strong sense of social values, his deep humanity, his anger and his hope.«[29] Heartfields letzte veröffentlichte Arbeiten für Lindsay Drummond Ltd. datieren auf das Jahr 1949, ein Jahr später siedelte er in die DDR um.[30] Die Wertschätzung seiner Arbeit für Lindsay Drummond Ltd., die in der Forschung allzu häufig als bloßer Broterwerb abgewertet wird, zeigt sich daran, dass er viele der Umschläge bzw. Motive nach seiner Remigration gerahmt an den Wänden seiner Berliner Wohnung in der Friedrichstraße anbrachte.[31]

Während Faber & Faber sowie Lindsay Drummond Ltd. zwei von Briten geführte Verlagshäuser waren, die Emigrant:innen einen Resonanzraum boten, wurden andere Verlage überhaupt erst von Emigrant:innen gegründet. Zu den besonders ambitionierten Neugründungen gehörte Focal Press, ein 1938 von Andor Kraszna-Krausz ins Leben gerufener Verlag in London (31 Fitzroy

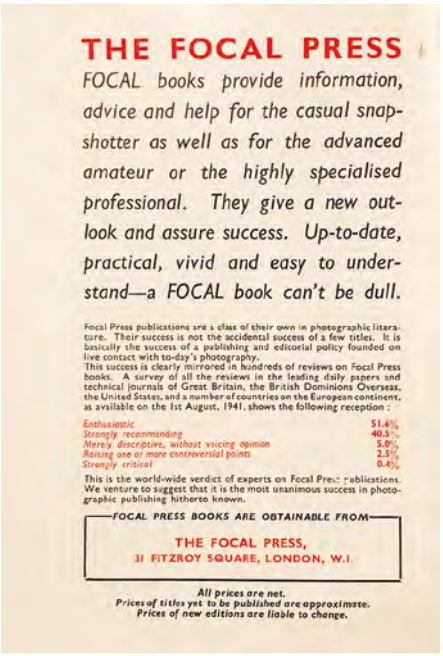
28 Ähnlich argumentiert Schultz 2020, S. 197, wenn sie schreibt: »The firm's (Lindsay Drummond) directors clearly wished to capitalize on Heartfield's reputation, and his name was prominently displayed on the covers he designed.«

29 Read 1941b, S. 6. In derselben Ausgabe der Freien Deutschen Kultur, 1941, H. 6, wird auf einen Künstlervortrag John Heartfields zu »Fotomontagen und Bucheinbände[n]« am 19. Juni 1941 hingewiesen.

30 Über Drummond lassen sich nur wenige und zudem widersprüchliche Angaben finden. So heißt es einerseits, er habe 1938 seinen Verlag gegründet und sei 1949 gestorben: https://seriesofseries.owu.edu/russian-literature-library/ [Abruf: 18. 12. 2023]. Im Wikipedia-Eintrag zu seinem Vater Laurence Drummond, https://en.wikipedia.org/wiki/Laurence_Drummond [Abruf: 18. 12. 2023] stehen jedoch die Lebensdaten »1891–1951«. 1950 erschien mit Douglas Coopers *Manet. Paintings* das letzte Buch bei Lindsay Drummond Ltd. Bereits mit Edith Hoffmanns *Chagall. Watercolours 1942–46. Poem by Paul Eluard* (1947) und *Gauguin. Paintings. Introduction by Jean Taralon* (1949) hatte der Verlag Bücher zur klassischen Moderne vorgelegt. Edith Hoffmann war übrigens 1938 an der Organisation der Ausstellung *Twentieth Century German Art* in den New Burlington Galleries beteiligt.

31 Vgl. Schultz 2020, S. 202.




THE FOCAL PRESS

FOCAL books provide information, advice and help for the casual snapshotter as well as for the advanced amateur or the highly specialised professional. They give a new outlook and assure success. Up-to-date, practical, vivid and easy to understand—a FOCAL book can't be dull.

Focal Press publications are a class of their own in photographic literature. Their success is not the accidental success of a few titles. It is basically the success of a publishing and editorial policy founded on live contact with to-day's photography.
This success is clearly mirrored in hundreds of reviews on Focal Press books. A survey of all the reviews in the leading daily papers and technical journals of Great Britain, the British Dominions Overseas, the United States, and a number of countries on the European continent, as available on the 1st August, 1941, shows the following reception:

Enthusiastic	51.6%
Strongly recommending	40.3%
Merely descriptive, without voicing opinion	5.0%
Raising one or more controversial points	2.5%
Strongly critical	0.4%

This is the world-wide verdict of experts on Focal Press publications. We venture to suggest that it is the most unanimous success in photographic publishing hitherto known.

FOCAL PRESS BOOKS ARE OBTAINABLE FROM

THE FOCAL PRESS,
31 FITZROY SQUARE, LONDON, W.1.

All prices are net.
Prices of titles yet to be published are approximate.
Prices of new editions are liable to change.

Abb. 148 a, b: Programmvorschau von Focal Press, 1941, mit dem charakteristischen Logo auf der Vorderseite und der Adresse auf der Rückseite, Science Museum Group, Bradford, Andor Kraszna-Krausz Archive, Box 5 (© Focal Press, Foto: Burcu Dogramaci)

Square, s. Karte S. 308, Nr. 2). Der Verleger war ein Jahr zuvor aus Berlin nach London emigriert. Focal Press war auf Fotobücher zur Technik, Praxis und Geschichte der Fotografie spezialisiert und veröffentlichte über Jahrzehnte hinweg erfolgreich Ratgeberliteratur (Abb. 148 a, b).[32] Allein zwischen 1938 und 1945 publizierte Focal Press etwa 140 Titel.[33] Bereits drei Bücher aus dem Gründungsjahr des Verlags, wie W. H. Doerings *Life-like Portraiture: With your Camera* (1938), *Snaps of Children and How to Take Them* von Alex Strasser (1938) oder *Phototips on Cats and Dogs. Not for Beginners Only* von Edwin Smith (1938), vermitteln die Ausrichtung des Verlags, der Fotoamateur:innen und sich fortbildenden professionellen Fotograf:innen Techniken der Alltagsfotografie erklärte.

Schritt für Schritt führen Bücher wie Walter Nurnbergs *Lighting in Photography* (1940, 2. Aufl. 1942, Abb. 149 a, b) anschaulich an das »richtige« Fotografieren heran. Neben einer umfassenden textlichen Einführung wird

32 Zur Zuordnung von Fotoratgebern unter dem Dachbegriff »Fotobuch« siehe Jaeger 2012, S. 27.

33 So die Zahl der Einträge zu Focal Press im Online-Katalog der British Library inkl. Auflagen bereits publizierter Bücher. Der Verlag existiert noch immer und gehört heute zum Verlag Taylor & Francis.

die Erklärung ins Visuelle verlagert. So werden auf einer Doppelseite (S. 94–95) die kreativen Möglichkeiten der Beleuchtung am Beispiel eines Frauenporträts vorgeführt und technisch erklärt. Diese Aufnahmen stammen von Nurnberg selbst, während andere Fotografien unterschiedliche Urheber:innen haben. Auf einer weiteren Doppelseite (S. 116–117) sind zwei Aufnahmen von Willy Maywald (links) und Karl Schenker (rechts) reproduziert und zeigen die Beleuchtung in der professionellen Modefotografie. In diesen und weiteren Bildbeispielen im Buch, die etwa der Sach- und Objektfotografie gewidmet sind, wird deutlich, dass der Übergang vom Ratgeber für Amateur:innen zu dem für Profis (beziehungsweise sich professionalisierenden Amateur:innen) fließend war.

Walter Nurnberg publizierte mit seinem Fotoratgeber *Lighting in Photography. Means and Methods* (1940) einen Bestseller, der 1971 in der 17. Auflage verlegt wurde. Auch Nurnbergs *Lighting for Portraiture. Technique and Application* (1948) war ein Verkaufserfolg und erschien 1969 in der 7. Auflage. Nurnberg diente während des Zweiten Weltkriegs im Pioneer Corps der British Army. Nach 1945 wurde er zu einem bedeutenden Fotografen der prosperierenden britischen Industrie und erhielt viele Aufträge von Unternehmen.[34] Seine Fotografien sind geprägt von einem Interesse an dem Zusammenspiel von Maschine und Mensch, auch von den Handlungen, die Techniken den Arbeitern abverlangen. Eine dramatische Lichtführung ist kennzeichnend für Nurnbergs Fotografien: »Nurnberg brought cinematographic lighting techniques to his advertising work in London and later adapted this to his work in industry. He often used large numbers of powerful angled spotlights and massive flash equipment. Light, of course, produces shadow, a phenomenon that intrigued Nurnberg, who saw light and shadow as psychological forces.«[35] Nurnbergs Fotoratgeber bei Focal Press, *Lighting in Photography. Means and Methods* und *Lighting for Portraiture. Technique and Application* beruhten auf seiner Fotopraxis, für die Lichteffekte besonders wichtig waren. Mit seinen Büchern und seinen weit verbreiteten Fotografien, die sich nicht nur in seinem Nachlass am Science Museum in Bradford, sondern auch in vielen Unternehmensarchiven finden dürften, prägte Walter Nurnberg die Lichtregie in der Fotografie nachhaltig.[36]

In Ratgebern wie dem 1940 erschienenen *Developing. The Negative-Technique* von C. I. Jacobson (Abb. 150) werden den ausführlichen textlichen Einführungen in die Technik der Negativentwicklung zwei Bildtafelteile zur Seite gestellt. Hier verfolgt die Argumentation durch Zusammenstellung gegensätzlicher Bildbeispiele ein »so ist es richtig/so ist es falsch«. Dabei wird die weniger gelungene Aufnahme einem »idealen« Abzug gegenübergestellt. Interessant ist dabei, dass Fotograf:innen wie Hein Gorny für das

34 Ward, J. 2004, S. 149.
35 Ebd., S. 152.
36 Vgl. Wild n. d.

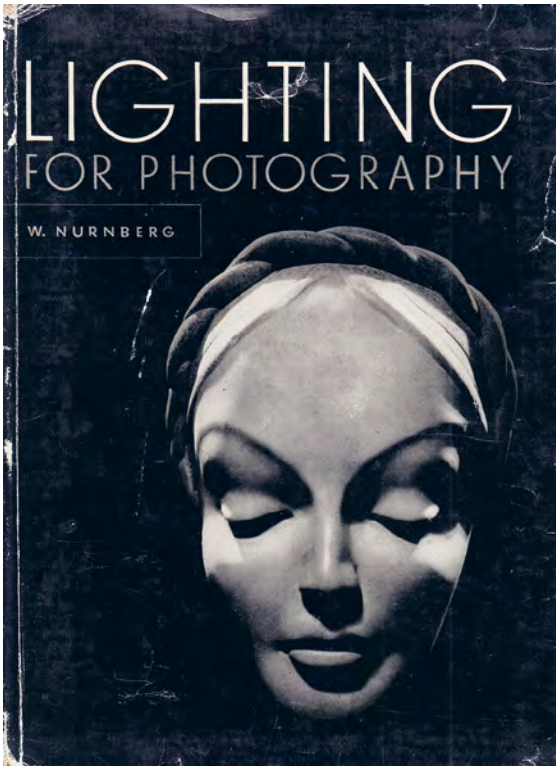


Abb. 149 a, b: Walter Nurnberg: Lighting for Photography. Means and Methods, London: Focal Press ²1942, Cover und S. 94–95 (METROMOD Archive, © Focal Press and Walter Nurnberg)



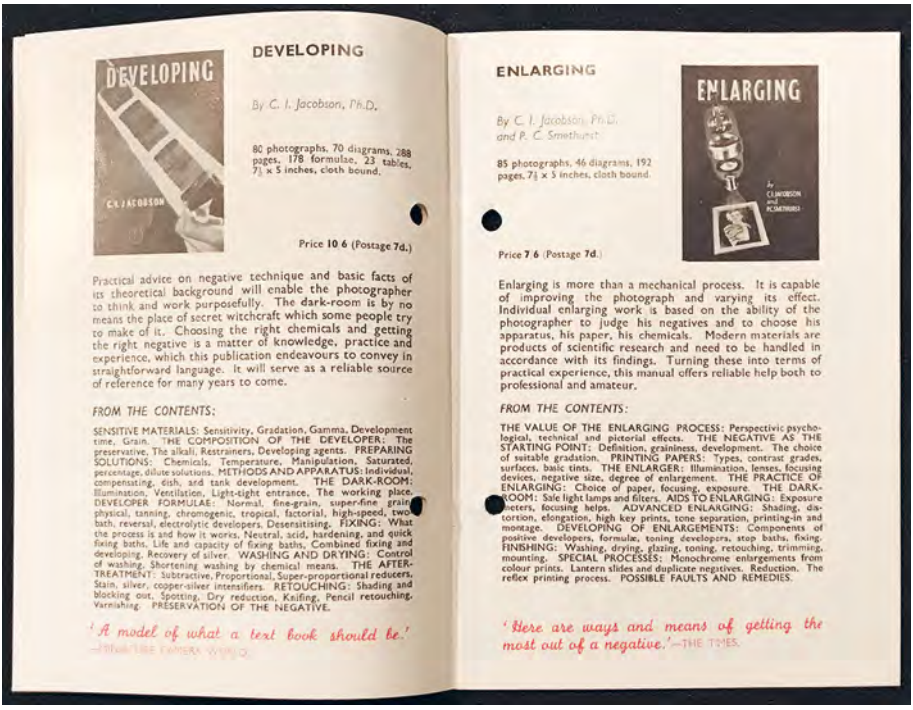


Abb. 150: Programmvorschau von Focal Press mit der Ankündigung von *Developing. The Negative-Technique* von C. I. Jacobson, 1940, Science Museum Group, Bradford, Andor Kraszna-Krausz Archive, Box 19 (© Focal Press and C. I. Jacobson, Foto: Burcu Dogramaci)

Buch gelungene und »misslungene« Fotografien mitlieferten (Abb. 151).[37] Die fehlerhafte Produktion war also ein rhetorisches Mittel, um bildlich erklären und vermitteln zu können. Dabei gaben die Bücher von Focal Press nicht allein technisches Wissen oder künstlerische Herangehensweisen weiter, sondern sie schulten bisweilen auch das psychologische Einfühlungsvermögen der Fotograf:innen: In Mary und Rudolf Arnheims *Phototips on Children. The Psychology, the Technique and the Art of Children Photography* (1939, Abb. 152) wird in Wort und Bild eine veränderte Auseinandersetzung mit Kindern gefordert. »Leaving the eye-level« und »descending to the perspective of the children«[38] meint nicht nur eine körperliche Annäherung, sondern ein ganzheitliches Umdenken und eine Empathie für die Bedürfnisse der fotografierten Kinder.

Sechs Jahre nach Verlagsgründung versammelte der Sammelband *Photography as a Career. Survey of the Present and Guide to the Future* (1944) viele der Buchautor:innen und Fotograf:innen der Ratgeberliteratur.[39] *Photography*

37 Jacobson 1945, S. 244–245.
38 Arnheim/Arnheim 1939, Klappentext.
39 Vgl. Kraszna-Krausz 1944a.



Abb. 151: C. I. Jacobson: Developing. The Negative-Technique (1940), London: Focal Press [5]1945, S. 244–245. Das Buch erlebte über Jahre mehrere Auflagen (METROMOD Archive, © Focal Press and and C. I. Jacobson)

as a Career war eine Anleitung zur Professionalisierung– »how to become a photographer«.[40] Für sein Buch konnte Kraszna-Krausz überdies international anerkannte Fotografen wie Cecil Beaton und Howard Coster als Autoren gewinnen, die über verschiedene Arbeitsbereiche, vom Porträt über die Stadtfotografie, von der Reklame bis zur Mode- und Pressefotografie, schrieben. Unter den Autor:innen waren auch der Industrie- und Reklamefotograf Walter Nurnberg und Kurt Hübschmann (später Kurt Hutton) aus dem Kreis der *Picture Post*-Fotografen um Stefan Lorant, der hier über »Pictorial Journalism«[41] schrieb. Nurnberg und Hübschmann waren nach England emigriert und formulierten in ihrem Text teils persönliche Rückblicke auf ihre Karriere in Deutschland und in der Emigration.

Andor Kraszna-Krausz war zwar ein Pionier der Fotoratgeberliteratur in Großbritannien,[42] doch er hatte das Genre nicht erfunden. Von Focal Press führen Verbindungen zur Buchproduktion auf dem europäischen Kontinent: Das Genre der Ratgeberliteratur war vor allem in Deutschland bereits seit

40 Kraszna-Krausz 1944b, S. 5.
41 Hubschmann 1944, S. 115–122.
42 Ausführlicher dazu: Dorner 2009, S. 106.

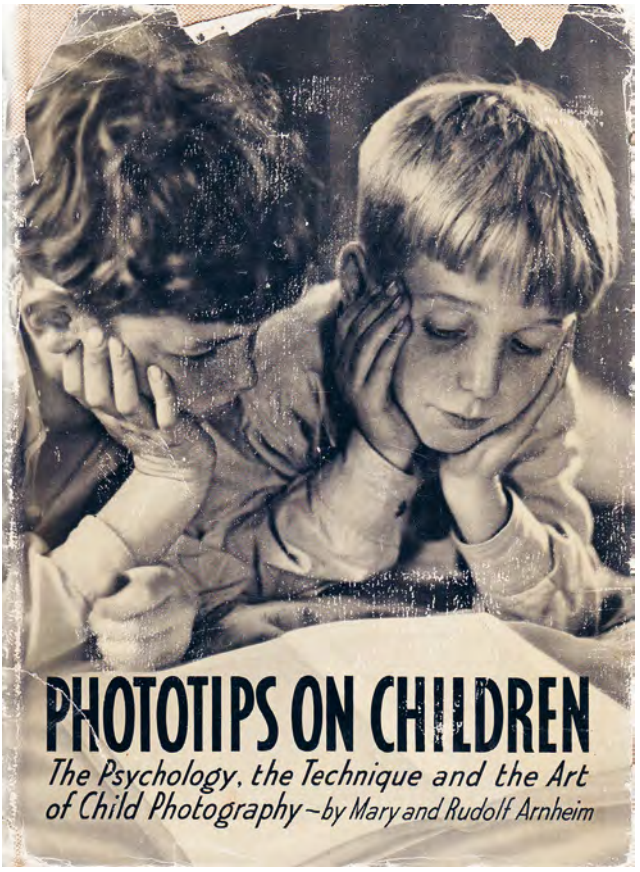


Abb. 152: Mary und Rudolf Arnheim: Phototips on Children. The Psychology, the Technique and the Art of Child Photography, London: Focal Press 1939, Cover (METROMOD Archive, © Focal Press and the photographer)

Jahren erfolgreich. So stellt Thomas Wiegand fest, dass Fototechnik und Bildgestaltung die Ratgeberliteratur bereits seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert bestimmten; schon der 1890 im Wilhelm Knapp Verlag in Halle (Saale) erschienene *Rathgeber für Anfänger im Photographieren. Behelf für Fortgeschrittene* von Ludwig David erreichte eine Auflage von über 800.000 Exemplaren und ist ein Indikator für den wachsenden Markt der Literatur für Amateurfotograf:innen.[43] Verfasser:innen der Bücher des Wilhelm Knapp Verlags waren Sachbuchautor:innen oder Fotograf:innen. Bei Wilhelm Knapp publizierte etwa der Filmschaffende und Kameramann Alex Strasser Bücher wie *Mit der Kamera im Schnee* (1934) oder *Sommer, Sonne, Wochenende* (1934).[44] Seit 1926 verantwortete Andor Kraszna-Krausz die neue Zeitschrift *Filmtechnik* im Wilhelm Knapp Verlag.[45] Diese persönliche Verbindung mag

43 Wiegand, T. 2012, S. 46.
44 Zum Knapp Verlag siehe ebd., S. 48; siehe auch Halwani 2008, S. 23–34.
45 Vgl. Dorner 2004, S. 121.

erklären, warum die ersten Fotolehrbücher von Focal Press Übernahmen bereits publizierter deutschsprachiger Bücher aus dem Wilhelm Knapp Verlag waren, darunter *A Good Picture Every Time* (1938) und *Snaps of Children and How to Take Them* (1938) des nach London emigrierten Alex Strasser (im Original: *Jedenfalls gute Bilder* von 1935 und *Kinderbilder. Wie man sie macht* von 1936). Übrigens wurden die englischen Übersetzungen dieser Bücher auch noch von Knapp gedruckt und an Kraszna-Krausz ausgeliefert, der vertraglich für den Generalvertrieb verantwortlich zeichnen sollte.[46]

Vermutlich wurde die Zusammenarbeit zwischen Halle und London spätestens mit Kriegsausbruch schwieriger und kam schließlich zum Erliegen. Dennoch blieben die ehemaligen, emigrierten Knapp-Autor:innen dem Verlag Focal Press erhalten und trugen regelmäßig mit immer neuen Titeln zum Programm bei. Die Publikationsliste von Focal Press zeigt also eine Kontinuität von Autor:innen und teils auch von Werken. Durch die Rückbindung der Personen und Titel auf die Zeit vor 1933 wird das Portfolio von Focal Press in einen größeren transkulturellen Zusammenhang der Fotoratgeberliteratur gestellt.[47] Andor Kraszna-Krausz gelang es, bereits etablierte Buchgenres für den britischen Markt zu adaptieren, doch er erweiterte das Themenspektrum auch: Ab 1941 erschien bei Focal Press die Buchreihe »Classics of Photography. A History of Photography in Photographs«. In der Programmvorschau des Verlags wurde die Reihe als eine »Sehschule« beschrieben, die für Qualität und Ästhetik der fotografischen Klassiker sensibilisieren sollte.[48]

Kraszna-Krausz gelang es, die Potenziale der Emigration und das mitgebrachte Wissen produktiv für den britischen Fotoliteraturmarkt zu nutzen, zudem konnten diese Bücher auch eine karrierefördernde Funktion für die Autor:innen haben. Nicht selten publizierten Emigrierte in mehreren Verlagen, die unterschiedliche Lesebedürfnisse befriedigten: Wolf Suschitzky verantwortete einen Ratgeber für Kinderfotografien bei Focal Press, veröffentlichte aber auch einen Bildband im Kunstbuchverlag Thames & Hudson.[49] Dieser Verlag wurde 1949 von den Emigrant:innen Eva Feuchtwang (später Eva Neurath) und Walter Neurath gegründet. Walter Neurath emigrierte 1938 aus Wien, wo er bereits verlegerisch tätig war, nach London. Eva

46 Siehe dazu die Vertragsunterlagen und den Briefwechsel zwischen Helmut Knapp und Andor Kraszna-Krausz, Science Museum Group, Bradford, Andor Kraszna-Krausz Archive, Box 22.

47 In einem Beitrag für die Zeitschrift *Fotogeschichte* entwickelte ich für die Publikationen von Focal Press den Begriff des »Hyperbook« als beziehungsreiches Objekt. Damit fasse ich das einzelne Buch in Beziehung zu anderen Büchern des Verlags, aber auch zu anderen Verlagen, die dem Buch formal und inhaltlich nahestehen. Vgl. Dogramaci 2021c. Dabei adaptierte ich Felix Thürlemanns Ansatz des »hyperimage«, also des Bildes, dessen Bedeutung in Bildzusammenhängen entsteht. Siehe Thürlemann 2013.

48 Mehr zu der fotohistorischen Reihe im Kapitel 14 in diesem Buch.

49 Suschitzky, W. 1952; Huxley, J./Suschitzky, W. 1956.

Feuchtwang kam nach ihrer Flucht aus Berlin 1939 in die Stadt an der Themse.[50] Miteinander gearbeitet hatten Walter Neurath und Eva Feuchtwang bereits im Verlag Adprint, wo Neurath erfolgreich die Serie »Britain in Pictures« verantwortete. Nicht nur der Verleger des 1937 gegründeten Verlags Adprint, Wolfgang Foges, war Emigrant, auch viele der Mitarbeiter:innen hatten Emigrationserfahrung, so etwa Ruth Rosenberg, die von Ullstein in Berlin kam und in der Bildrecherche tätig war.[51] Eva Feuchtwang und Walter Neurath entschlossen sich, ein neues Verlagshaus zu gründen: Thames & Hudson. Die Benennung nach den Flüssen in London und New York sollte auf die internationale Orientierung des Verlagshauses verweisen, war Thames & Hudson doch von Beginn an ausgerichtet auf »co-publishing internationally, and thus being able to sell books at a price affordable to all«.[52] Um eine kosten- und zeitsparende Produktion zu verwirklichen, konzentrierte sich der Verlag bei international ausgerichteten Titeln bei der Gestaltung der Bücher auf das Bildmaterial, um das leere Textfelder arrangiert wurden, in die auch Texte anderer Sprachen gesetzt werden konnten. Ein international besonders erfolgreicher Titel war *The Dawn of Civilization. The First World Survey of Human Cultures in Early Times* (1961) von Stuart Piggott, der in acht Sprachen erschien und 200.000 verkaufte Exemplare erzielte.[53]

Der Verlag war zunächst in 224 High Holborn (s. Karte S. 308, Nr. 4) ansässig und bezog 1954 ein neues Quartier in 30 Bloomsbury Street in unmittelbarer Nähe des British Museum, einer traditionellen Londoner Verlagsgegend. Später wurde vom Verlag noch das Haus in 32 Bloomsbury Street hinzuerworben. Nach der Gründung hatte Thames & Hudson zunächst kunsthistorische Bücher mit einem Schwerpunkt auf historischen Themen produziert – einer der erfolgreichen Titel mit zahlreichen Auflagen war *English Cathedrals* (1950) mit Aufnahmen des Schweizer Fotografen Martin Hürlimann. Zudem wurden für internationale Museen wie das New Yorker Metropolitan Museum, den Prado in Madrid oder das Szépművészeti Múzeum in Budapest Sammlungskataloge verlegt: *Art Treasures from the Metropolitan: A Selection from the European and Asiatic Collections of the Metropolitan Museum of Art Presented* (1952), *Art Treasures of the Prado Museum* (1954) und *Collection of the Budapest Museum of Fine Arts 14th–18th centuries* (1957). Mit der Zeit kamen viele Titel zur klassischen europäischen Moderne mit Büchern zu Picasso, van Gogh oder Cézanne hinzu. Zu Picasso wurden in den ersten zehn Jahren seit Verlagsgründung gleich mehrere Bücher publiziert, darunter Wilhelm Boecks *Picasso* (1955), Hans Bollingers *Picasso's Vollard Suite* (1956) und *Picasso. A Study of his Work* (1956) von Frank Elgar. Auch

50 Zu Eva Neurath und Thames & Hudson siehe Neurath 2017.

51 Vgl. Nyburg 2014, S. 152.

52 Nyburg 2019b, S. 30.

53 Betreut wurde dieses herausfordernde Projekt von dem Emigranten und Verlagsmitarbeiter in der Produktion, Werner Guttmann. Vgl. Nyburg 2014, S. 176.

veröffentlichten Thames & Hudson recht früh ein Buch des amerikanischen Kunsthistorikers Meyer Schapiro. Der Verlag begann 1958 mit seiner »World of Art«-Serie, die bis heute etwa 300 Titel hervorgebracht hat und auch einem Laienpublikum Kunst vermitteln sollte. Damit nahm Thames & Hudson etwas vorweg, das seit den 1980er Jahren mit Erfolg der Kölner Verlag Taschen betreibt: das vielsprachige und günstige Mitnahme-Kunstbuch für jede:n.

Ein wichtiger, da angesehener und gut vernetzter Autor von Thames & Hudson und der »World of Art«-Serie war der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Herbert Read. Wie bereits in diesem Kapitel erwähnt, hatte Read mehrere Bücher bei Faber & Faber veröffentlicht und publizierte ab 1959 seine als Überblickswerke zur modernen Kunst ausgerichteten Manuskripte bei Thames & Hudson, darunter *A Concise History of Modern Painting* (1959), *A Concise History of Modern Sculpture* (1964) und *The Styles of European Art* (1965). Als Autor in einem Verlag mit großer Publikumsreichweite konnte sich Herbert Read eine breite Leserschaft erschließen. Von Beginn an verfolgte Thames & Hudson eine eigene Buchästhetik, bei der Text und Bild auf einer Seite oder Doppelseite platziert waren, die Illustrationen also nicht in einem eigenen Tafelteil erschienen. Zudem wurde bereits früh mit hochwertigen Farbabbildungen gearbeitet.[54]

Im Kontext der Emigrationsgeschichte lassen sich, abgesehen von der Emigrationserfahrung der Verleger:innen selbst, einige Beobachtungen anstellen: Mit der Publikation von Albert Einsteins *Out of my Later Years* (1950), das Texte aus Einsteins Exilzeit enthält, öffnete sich Thames & Hudson bereits in den ersten Jahren nach Gründung auch kunstfernen Themen von gesellschaftspolitischer Relevanz. Bücher wie Wolf Suschitzkys mit Julian Huxley publiziertes *Kingdom of the Beast* (1956, Abb. 124) oder *Animal Babies* (1957) bot den Tierfotografien von Suschitzky ein anderes publizistisches Umfeld als der Verlag Focal Press, wo Suschitzky Ratgeber zur Kinder- und Tierfotografie veröffentlichte. Bei Thames & Hudson erschienen seine Fotografien im Buch als größtenteils ganzseitige Photogravüren und damit als Fotobuch unter Kunstbildbänden – im selben Jahr 1957 erschienen Kunstbücher zu *Marc Chagall* von Walter Erben und zu *Jean Arp* von Carola Giedion-Welcker in dem Londoner Verlag.

Doch Thames & Hudson blieb nicht konkurrenzlos: 1939 nahm in London der Kunstbuchverlag Phaidon von den Wiener Emigranten Béla Horovitz and Ludwig Goldscheider seine Arbeit auf, der ebenfalls Bücher mit großer Breitenwirkung veröffentlichte. Auch Phaidon zielte auf eine mehrsprachige Veröffentlichung seiner Bücher. Die Verleger von Phaidon und Thames & Hudson – Béla Horovitz und Walter Neurath – kannten sich bereits aus ihrer Vorexil-Zeit in Wien.[55] Beide Verlage existieren bis heute.

54 Vgl. Rosenthal 2009, S. 117.
55 Vgl. Nyburg 2014, S. 191.

Bisweilen kam es zu besonders nachhaltigen Arbeitsbeziehungen zwischen emigrierten Autor:innen und von Emigrant:innen gegründeten oder ins Exil verlagerten Verlagen: 1950 veröffentlichte der Kunsthistoriker Ernst H. (Hans Josef) Gombrich *The Story of Art* im Phaidon Verlag (1 Cromwell Place, s. Karte S. 308, Nr. 6) in South Kensington. Gombrich tat sich bereits in Wien als Autor für jugendliche Leser:innen hervor; 1936 publizierte er eine *Weltgeschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart*, die von der Entwicklung des Sonnensystems bis zum Ende des Ersten Weltkriegs reichte.[56] Und auch *The Story of Art* war eigentlich als Kunstgeschichte für eine junge Leserschaft gedacht,[57] entwickelte sich jedoch zum generationsübergreifenden internationalen Bestseller. Das Buch gilt als umfassende und niedrigschwellige Einführung in die visuelle Kultur, erlebte Übersetzungen in viele Sprachen und zahlreiche Neuauflagen – bereits 1959 erschien die neunte und 1966 die elfte Auflage. *The Story of Art* ist chronologisch gegliedert und entwirft eine Kunstgeschichte von der Prähistorie bis in das 20. Jahrhundert in 27 Kapiteln. Besonders in den ersten Kapiteln widmet sich Gombrich einer frühen Kunstgeschichte in geografischer Breite, schreibt über islamische Kunst und Kunst aus China. Dann geraten ab Kapitel 8 eher europäische Künstler:innen und Kunst in den Blick, er öffnet sich dann in Kapitel 24 auch für die Kunst aus den USA um 1900. Das letzte Kapitel endet bei »Experimental Art« und bildet Werke von Henri Rousseau, Marc Chagall und Pablo Picasso ab, würdigt aber mit Henry Moore auch einen zeitgenössischen britischen Bildhauer. Überhaupt fällt die reiche Zahl an Illustrationen auf – 370 Abbildungen auf 446 Seiten. Besonders bekannt wurden die ersten Sätze des Buches: »There really is no such thing as Art. There are only artists.«[58] Damit bekannte sich Gombrich zu einer Kunstgeschichte mit Namen, die Kunst als Produkt von Können und Machen verstand.

The Story of Art ist nicht nur eine langlebige und global erfolgreiche Kunstgeschichte für eine breite Leserschaft mit sechs Millionen verkauften Exemplaren.[59] Das Buch ist auch Ergebnis einer Kollaboration im Emigrant:innen-Milieu. Zunächst ist da der Autor selbst: Ernst H. Gombrich wuchs in einer kunstsinnigen jüdischen Familie in Wien auf. Gombrichs Mutter Leonie Hock war Pianistin, Schülerin von Anton Bruckner und kannte Komponisten wie Arnold Schönberg und Gustav Mahler. Er studierte in Wien Kunstgeschichte und wurde bei Julius von Schlosser mit einer Arbeit zu dem Architekten Giulio Romano promoviert.[60] Mit seinem Kommilitonen Ernst Kris arbeitete Gombrich zu Form und Funktion von Karikaturen –

56 Gombrich 1936. Erst 2005 erschien die englische Ausgabe als *A Little History of the World*, die in großen Teilen von ihm selbst übersetzt wurde. Vgl. Gombrich 2005.

57 Vgl. Gombrich/Eribon 1993, S. 64.

58 Vgl. Gombrich 1950, S. 5.

59 Vgl. Nyburg 2014, S. 93.

60 Vgl. Gombrich/Eribon 1993, S. 40–42. Zu Gombrichs wissenschaftlichem Œuvre siehe Lepsky 1991; Rosen 2008.

Forschungen, die beide auch im englischen Exil weiterführten.[61] Gombrich kam 1936 nach London, wo er an der Bibliothek Warburg, dem späteren Warburg Institute, beschäftigt war, der 1933 aus Hamburg nach London transferierten Forschungseinrichtung, deren Emigration von Fritz Saxl und Gertrud Bing organisiert wurde. Während des Krieges betätigte sich Gombrich beim Monitoring Service der BBC, indem er deutsche Rundfunksendungen übersetzte und untersuchte.[62] 1956 bis 1976 war Ernst Gombrich Direktor des Warburg Institute; eine in zahlreichen Neuauflagen veröffentlichte Biografie würdigte 1970 Aby Warburg, den Gründer der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Hamburg.[63]

The Story of Art erschien, wie erwähnt, bei Phaidon. Der Verlag war bereits 1923 von Béla Horovitz und Ludwig Goldscheider in Wien gegründet worden. Ein Deal mit dem Briten Stanley Unwin, der den Verlag »erwarb«, sorgte dafür, dass die Verleger nicht enteignet wurden, sondern Phaidon im Londoner Exil neu gründen beziehungsweise weiterführen konnten.[64] In London wurde dann ab 1939 das Wiener Programm fortgesetzt. Phaidon hatte noch 1938 in Wien Jacob Burckhardts *Rubens* veröffentlicht; 1939 publizierte der Londoner Phaidon Verlag *Rodin* von Sommerville Story, 1941 wurde *Raphael* von Wilhelm (William) Suida und 1945 Philip Hendys *Giovanni Bellini* verlegt. Nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlichte Phaidon Ausgaben in verschiedenen Sprachen: John Wyndham Pope-Hennessys *Sienese Quattrocento Painting* erschien 1947 auch als *Quattrocento-Malerei in Siena*. Das Buch *A Century of French Painting: 1400-1500* von der 1938 nach London emigrierten Autorin Grete Ring wurde 1949 zeitgleich auch in einer französischen Ausgabe herausgebracht.[65] Auch der emigrierte Fotograf und Fotohistoriker Helmut Gernsheim veröffentlichte bei Phaidon sein Buch *Masterpieces of Victorian Photography* (1951), und der aus Deutschland emigrierte Kunsthistoriker Rudolf Wittkower war ebenfalls ein Phaidon-Autor: 1955 veröffentlichte er hier sein Buch *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*. Phaidon war also ein von Emigranten geführter Kunstbuchverlag, der vielen emigrierten Autor:innen eine publizistische Heimat bot.[66]

Für die Londoner Exilgeschichte kann das Buch als wesentliches Medium für die Sichtbarkeit von Emigrant:innen, ihren Werken und Ideen hervorgehoben werden. Über Publikationen konnte die Öffentlichkeit erreicht, Rezensent:innen interessiert und mit anderen Akteur:innen zusammengearbeitet

61 Vgl. Kris/Gombrich 1940; vgl. auch Rose 2016.

62 Vgl. Gombrich/Eribon 1993, S. 58.

63 Vgl. Gombrich 1970.

64 Vgl. Nyburg 2019a, S. 117.

65 Vgl. Feilchenfeldt 2023, S. 102–105.

66 Die eigene Geschichte wie auch jene anderer Verlage, die von Emigrant:innen gegründet wurden, war Thema des 2014 von Anna Nyburg bei Phaidon herausgegebenen Buches *Émigrés. The Transformation of Art Publishing in Britain* (Nyburg 2014). Siehe auch Holman 1999.

werden. Die Verfügbarkeit von Ideen, ästhetischen Überzeugungen, Perspektiven auf Geschichte und Gegenwart konnte – anders als etwa in Ausstellungen – über eine lange zeitliche Dauer verfügbar gehalten werden. Das Buch konnte ein Ort sein, an dem die Netzwerke der Emigration kenntlich wurden oder aber eine Laufbahn die Richtung änderte. Für beide Möglichkeiten geben die Publikationen des emigrierten Bildhauers, Fotografen und Kunsthistorikers Heinz Rosenberg-Fleck, der unter dem Namen Henry Rox im Verlag Jonathan Cape zwei Kinderbücher veröffentlichte, ein Beispiel. Seit 1921 aktiv, verlegte Jonathan Cape Gedichte von Robert Frost, Romane und Novellen von T. E. Lawrence, James Joyce und Christopher Isherwood, aber auch Kinderbuchliteratur von Hugh Lofting.[67] War der Verlag zunächst in Bloomsbury angesiedelt, so wurden die Geschäfte ab Mitte der 1930er Jahre, als Rosenberg-Fleck/Rox bei Jonathan Cape publizierte, von Fitzrovia (30 Bedford Square, s. Karte S. 308, Nr. 3) aus geführt.

Heinz Rosenberg-Fleck, dessen Leben und Werk in den letzten Jahren von dem Fotografen Wolfgang Vollmer rekonstruiert wurde, kam 1899 als Sohn einer jüdischen Berliner Kaufmannsfamilie zur Welt.[68] Er studierte Kunstgeschichte an der Universität in Berlin und Bildhauerei an der Kunstgewerbeschule in Berlin-Charlottenburg sowie an der Pariser Académie Julian. 1927 heiratete der Künstler Johanna Charlotte Fleck, beide legten sich daraufhin einen Doppelnamen zu. 1929 und 1931 war Rosenberg-Fleck an den Herbstausstellungen der Preußischen Akademie der Künste in Berlin beteiligt. Der Kunstkritiker Karl Scheffler lobte in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* dessen Arbeit: »Eine kleine Terrakotta von Heinz Rosenberg-Fleck bestätigt die Disziplin einer Begabung, worauf früher schon hingewiesen wurde.«[69] 1933 waren Werke des Künstlers auf der von Paul Cassirer und Alfred Flechtheim veranstalteten dritten Ausstellung der Reihe *Lebendige deutsche Kunst* zu sehen.[70] Rosenberg-Fleck war also mit seinen Skulpturen in Terrakotta, Holz und Metall etabliert, er führte ein Studio an der Tauentzienstraße 7a, das in einer Fotografie von Käte Wittkower festgehalten ist.[71]

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten führte zu einer Zäsur im Leben und Schaffen des Bildhauers. Die Gründung der Reichskulturkammer im November 1933 und der damit verbundene Ausschluss jüdischer Kulturschaffender machte es dem Künstler und seiner Frau, die als Journalistin tätig war, unmöglich, ihre Arbeit weiterzuführen.[72] 1933 belegte Heinz Rosenberg-Fleck einen privaten Fotokurs, vielleicht bereits in Vorbereitung auf die Emigration und um seine beruflichen Möglichkeiten zu erweitern.

67 Howard 1971.
68 Vgl. Vollmer 2020.
69 Scheffler 1931, S. 102.
70 Scheffler 1933.
71 Vgl. Vollmer 2020, n. p.
72 Ebd.

1934 folgte die Emigration nach London, die das nunmehr fast mittellose Ehepaar vor große wirtschaftliche Herausforderungen stellte.

Bald nach seiner Ankunft nahm Heinz Rosenberg-Fleck Teil an der *Exhibition of German-Jewish Artists' Work: Painting – Sculpture – Architecture*, die 1934 von Carl Braunschweig (später Charles Brunswick) in den Parsons Galleries in der Oxford Street organisiert wurde. Die Ausstellung versammelte 220 Arbeiten deutsch-jüdischer Künstler:innen.[73] Zu sehen waren Rosenberg-Flecks *Torso*, *Nightmare* und *Head of P. B.*, das Holzrelief *Before the Mirror* und weitere Kleinskulpturen. Ob der Künstler einige dieser Werke aus Deutschland mitnehmen konnte oder diese in London entstanden sind, ist ungewiss.

1935 erschien bei Jonathan Cape das Kinderbuch *Tommy Apple and his Adventures in Banana-Land* mit Fotografien von Henry Rox (d. i. Heinz Rosenberg-Fleck) und einem Text von James Laver (Abb. 153). Das Buch erzählt die Abenteuer eines Apfels, der auf seiner Reise nach Banana-Land Peggy Pear, Mr. Tomato und Lady Leek begegnet. Banana-Land wird von King Orange regiert. Die Geschichte arbeitet mit Anthropomorphismen, die Akteur:innen sind verlebendigtes Obst und Gemüse, das denkt, spricht und handelt. Die ganzseitig reproduzierten Farb- und Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen vermenschlicht agierende Früchte und Gemüsesorten. Rox arbeitete mit Früchten und Gemüse, denen er mithilfe von Plastilin Gesichter und Körper gab. Lady Leek ist eine Lauchstange mit exzentrischem Wurzelhaar (Abb. 154). Rox drapierte die Lauchblätter zu einem bodenlangen grünen Kleid. Fotografien wurden teils zusätzlich koloriert, um Gesichtsausdrücke, die charakteristischen Obstfarben, Accessoires, Räume und Landschaften zu betonen.

Der für den Text verantwortliche britische Schriftsteller, Kunsthistoriker und Museumskurator James Laver war seit 1922 in der Grafischen Sammlung des Victoria and Albert Museum in London tätig, ab 1938 als deren Leiter. Laver publizierte umfassend zur Modegeschichte, schrieb aber auch Theaterstücke und Romane. Der Autor hatte Kontakte zu Emigrant:innen: 1937 erschien James Lavers *French Painting And The Nineteenth Century*, das dem nach London emigrierten Kunsthändler Alfred Flechtheim gewidmet war.[74]

Tommy Apple and his Adventures in Banana-Land markiert die nachhaltige Umbenennung des Künstlers Heinz Rosenberg-Fleck in Henry Rox. Dies könnte den Hintergrund gehabt haben, nicht durch den Namen von vornherein als »jüdisch« identifiziert zu werden. Vollmer äußert aber auch die Vermutung, dass der Name an den NS-Ideologen Alfred Rosenberg erinnert habe, was der Künstler vermeiden wollte.[75] Das Exil und der Namenswechsel markierten eine Erweiterung der künstlerischen Praktiken: Statt als

73 Siehe Kat. London 1934. Zur Ausstellung siehe Kapitel 17 in diesem Buch.

74 Laver 1937. Zu Flechtheim siehe Kapitel 10 in diesem Buch.

75 Vollmer 2020, n. p.

Bildhauer arbeitete Rox im Londoner Exil wohl vor allem als fotografierender Bildhauer und inszenierender Fotograf. Seine anthropomorphisierenden Fotografien in *Tommy Apple and his Adventures in Banana-Land* sorgten für Aufsehen und Anerkennung. Ausgangspunkt war eine detaillierte Inszenierung, für die Rox auf seine bildhauerische Expertise und die Erfahrung mit Körpern und ihren Bewegungen zurückgreifen konnte. Rox gestaltete vermenschlichte Früchte und Gemüse aus Plastilin und verdichtete die Erzählung in einer Szene. The Banana Trumpeter aus *Tommy Apple and his Adventures in Banana-Land* hat einen nach vorn gebeugten Körper, sodass das Musizieren mit Blasinstrument realitätsnah in Szene gesetzt ist (Abb. 155). Es musste also das richtige Obst und Gemüse ausgesucht und miteinander kombiniert werden: The Banana Trumpeter trägt einen Rock aus Zuckerschoten. The Elephant ist ganz aus Rübenteilen zusammengesetzt, der Umhang von King Orange konstituiert sich aus Bananenschalen.

Die Presse reagierte begeistert, der *News Chronicle* lobte vor allem die Illustrationen: »But the surprise is in the enchanting illustrations. The artist, ›Mr. Henry Rox‹, has photographed, in colour, models of the little people of the story made out of fruit and plasticine.«[76] *Glasgow Herald* schreibt: »Fresh fruit and plasticine have been cunningly combined and photographed by Henry Rox (who has another and better-known name among sculptors), and the most surprising figures result – Tommy Apple, Peggy Pear, Mr. Tomato, and Lady Leek, the last an ash blonde in flowing green robe. […] Perhaps the elephant, of the carrot tribe, is Henry Rox's greatest triumph.«[77] *Tommy Apple and his Adventures in Banana-Land* wurde noch im Erscheinungsjahr ins Niederländische übersetzt (Verlag J. Boucher), 1936 publizierte der Verlag Jonathan Cape den Folgeband *Tommy Apple and Peggy Pear*.[78]

1938 emigrierten Henry und Lotte Rox in die USA, wo der Künstler am Mount Holyoke College in South Hadley, einem Liberal-Arts-College für Frauen unweit von Boston, eine Stelle als Dozent, später als Professur für Bildhauerei annahm.[79] Rox war über Jahrzehnte als Lehrender tätig, führte aber auch sein bildhauerisches Werk weiter und stellte seit 1940 kontinuierlich aus. Er publizierte seine Fotografien in den Zeitschriften *Life*, *Coronet* und *Vogue*. Für den Musical-Film *Strike Up the Band* (1940, Regie: Busby Berkeley) gestaltete er eine Orchesterszene, in denen Früchte die Instrumente spielen. In der Zeitung *The Brooklyn Eagle* heißt es 1940: »For seven years he [Rox] has been making humans and animals out of the vegetable kingdom and photographing them. Magazines have used his creations for illustrations and even covers. He has had his work in books, his next being a set of circus animals made of nothing but bananas. Now he lands his art in the movies

76 Laver/Rox 1935, Rezension auf der Rückseite.
77 Ebd.
78 Vgl. Laver/Rox 1936.
79 Vollmer 2020, n. p.

for a scene in ›Strike Up the Band.‹ The scene has Mickey Rooney showing Judy Garland how he would arrange a school orchestra, moving fruit into place. As a fantasy, the fruit becomes an orchestra, animated by machinery. Violonists made of oranges play instruments made of pear halves. Avocado halves are cellos. The red apple cheeks of a trumpeter puff. A kettle drummer with plum head beats upon grapefruit halves with drumsticks made of cherries on toothpicks«.[80] Das in der Rezension erwähnte »nächste Buch« von Rox war das mit Margaret Fisher (Text) 1940 im New Yorker Verlag G. P. Putnam's Sons publizierte Kinderbuch *Banana Circus*.[81]

Es wurde deutlich, dass Emigrierte auf unterschiedliche Weise mit der Verlagsszene und dem Buchmarkt verbunden waren.[82] Als Autor:innen, Kinderbuchkünstler:innen oder als Verleger:innen brachten sie maßgebliche Impulse für die Fotobuch-Ratgeberliteratur und das Kunstbuch. Sie konkurrierten, wie Phaidon und Thames & Hudson, gegeneinander und teilweise um dieselben emigrierten Autor:innen. Da einige der Verlage noch existieren, lässt sich von einem sichtbaren Nachleben der Emigration bis in die Gegenwart sprechen.

80 Anonym 1940.

81 Fisher/Rox 1940. Zum Wirken von Henry Rox in New York siehe den Beitrag von Helene Roth im METROMOD Archive, https://archive.metromod.net/viewer.p/69/2948/object/5138-11194343 [Abruf: 30. 12. 2023].

82 Nicht behandelt wird in diesem Kapitel das Wirken von Penguin Press, die ihre Taschenbücher in hoher Auflage und zu günstigen Preisen an die breite Öffentlichkeit brachten und wo Bücher von und zu Emigrant:innen erschienen, etwa Lucia Moholys *A Hundred Years of Photography* (1938) oder Peter Thoenes [Oto Bihalji-Merin] *Modern German art* (1938).

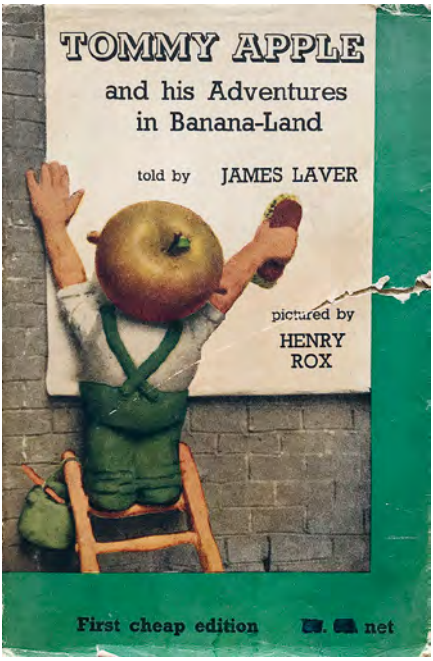


Abb. 153–155: John Laver und Henry Rox: Tommy Apple and his Adventures in Banana-Land. Told by James Laver, pictured by Henry Rox, London: Jonathan Cape 1935, Cover und Innenseiten (METROMOD Archive)







KAPITEL **14**

1 Studio Lucia Moholy, 39 Mecklenburgh Square
2 Verlag Focal Press, 31 Fitzroy Square
3 Zeitschrift *Picture Post*, 43–44 Shoe Lane

14. Immortal Portraits: Emigration, London und die Historiografie der frühen Fotografie

Seit den 1930er Jahren wurde die Historiografie der Fotografie in Großbritannien wesentlich durch Emigrant:innen geprägt, die auf der Flucht aus dem nationalsozialistischen Deutschland nach England kamen. Sie gaben der Fotoforschung wichtige Impulse, etwa durch Zeitschriftenbeiträge und Bücher, das Sammeln und Ausstellen von Fotografien. Im Folgenden werden die prägenden Protagonist:innen und Institutionen sowie ihre Werke in den Blick genommen und es wird der Frage nachgegangen, auf welche Weise die nationale Geschichte der Fotografie in Großbritannien in den Gründungsjahren ihrer Erforschung vor allem von Emigrant:innen geschrieben wurde. Dabei stehen ein Verleger, ein Journalist, eine Fotografin und ein Sammler im Mittelpunkt der Abhandlung: Andor Kraszna-Krausz, Stefan Lorant, Lucia Moholy und Helmut Gernsheim agierten in einem Beziehungsgeflecht. So finden sich im Nachlass von Andor Kraszna-Krausz Ausgaben der *Picture Post* (deren Chefredakteur Stefan Lorant war), und Helmut Gernsheim erwähnt Lucia Moholys *A Hundred Years of Photography* als Motor für seine eigene Beschäftigung mit der Fotogeschichte. Von Moholy und Gernsheim wiederum führen Verbindungen zu Beaumont Newhall, dem Kurator für Fotografie am Museum of Modern Art. Und im Jahr 1989 schließlich, also viele Jahrzehnte, nachdem die Emigrant:innen die Grundlagen für eine Fotoforschung gelegt hatten, erhielten Andor Kraszna-Krausz und Helmut Gernsheim – neben der Fotografin Gisèle Freund – die Ehrendoktorwürde der Universität Bradford.

Selbstverständlich agierten Lorant, Kraszna-Krausz, Gernsheim oder Moholy nicht auf einer Tabula rasa; ihre Arbeiten bauten auf Forschungen anderer auf, doch konnten sie eigene Schwerpunkte legen. Als eine frühe historiografische Arbeit, die zeitgleich zur frühen Fotografie und nur zwei Jahre nach der offiziellen Einführung der Fotografie (1839) entstand, ist *A Popular Treatise on the Art of Photography* von Robert Hunt (1841) zu nennen. Eigentlich handelt es sich um eine Einführung in die Techniken der Fotografie – etwa der Daguerreotypie oder der Heliographie, doch ist ein Kapitel vorangestellt, das »History of Photography« betitelt ist und neben Niépce auch Talbot und Daguerre nennt.[1] Zwar wurde Hunt von späteren Fotohistoriker:innen weniger wahrgenommen, doch verweist Helmut Gernsheim auf Hunts Bedeutung, indem er ihn bezeichnet als »the leading authority on photography in the first twenty-five years of its existence, the principal

1 Hunt 1973, hier vor allem das Kapitel »History of Photography«, S. 1–5. Zu Hunt siehe Ryan 2017.

investigator of its chemical phenomena, its principal writer, and its first historian«.[2] In den 1930er Jahren nahm die Beschäftigung mit der Fotogeschichte an Fahrt auf. Zu nennen sind die weithin rezipierten Geschichten der Fotografie des Sammlers Erich Stenger, der – wie Hunt – Fotogeschichte als Technikgeschichte verstand.[3] Stengers Buch *Die Photographie in Kultur und Technik* wurde 1939 ins Englische übersetzt.[4] Wichtig für die in diesem Kapitel erwähnten Akteur:innen dürften auch Publikationen wie Helmuth Theodor Bosserts und Heinrich Guttmanns *Aus der Frühzeit der Photographie 1840–1870* (1930), Heinrich Schwarz' Buch zu David Octavius Hill (1931), Walter Benjamins Aufsatz »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), die Wiederauflage von Josef Maria Eders *Geschichte der Photographie* (1932) und auch Gisèle Freunds sozialgeschichtlich ausgerichtete Dissertationsschrift *La Photographie en France au dix-neuvième Siècle* (1936) gewesen sein.[5] Impulse setzten die beiden in New York erschienenen Bücher *Photography. A Short Critical History* von Beaumont Newhall (1938) und Robert A. Tafts *Photography and the American Scene: A Social History, 1839–1889* (1938).[6] Grundsätzlich lässt sich jedoch feststellen, dass gerade in Großbritannien kaum moderne Literatur zur Geschichte der Fotografie veröffentlicht wurde.[7] Insofern leisteten die im Folgenden behandelten emigrierten Akteur:innen auf verschiedenen Feldern Pionierarbeit.

Im Jahr 1939, also ein Jahrhundert, nachdem in Paris die offizielle Einführung der Fotografie stattfand, erschien in der Londoner Zeitschrift *Picture Post* (43–44 Shoe Lane, s. Karte S. 334, Nr. 3) eine 22-teilige Serie zur Geschichte der Fotografie. Bemerkenswert ist, dass es sich bei der *Picture Post* zwar um ein illustriertes Magazin handelte, es sich aber vor allem durch Bildreportagen aus dem Alltag einen Namen gemacht hatte. Diese Zeitgenossenschaft, die in Fotoessays um den Bahnhof Victoria, dem Leben hinter und unter den Theaterbühnen oder dem Alltag eines Barmaid ihren Ausdruck fand, war – wie bereits ausgeführt – ein wichtiges Markenzeichen der *Picture Post*.[8]

2 Gernsheim 1975, S. 62.

3 Vgl. Stenger 1929.

4 Stenger 1939, Übersetzung: Edward Epstean.

5 Bossert/Guttmann 1930; Schwarz, H. 1931; Eder 1932; Freund 1936. Walter Benjamins Aufsatz »Kleine Geschichte der Photographie« erschien erstmals in einer dreiteiligen Serie in der Zeitschrift *Literarische Welt* (18., 25. September und 2. Oktober 1931). Wiederabdruck in Benjamin 1963.

6 Newhall 1938a; Taft 1938.

7 Eine Ausnahme bildet z. B. William Shepperleys *History of Photography* (Shepperley 1929).

8 Siehe u. a. William Cameron: A Barmaid's Day, in: Picture Post, Bd. 3, 8. April 1939, H. 1, S. 19–23. Zur *Picture Post*, Stefan Lorant und dem Kreis emgrierter Fotograf:innen siehe Kapitel 12 in diesem Buch.

Inmitten ihrer berührenden oder unterhaltsamen Bildreportagen war die Serie »History of 100 Years in photographs« zur Geschichte der Fotografie wohl eher ein Instrument zur kulturellen Bildung oder intellektuellen Erziehung der Leserschaft. Der 100. Geburtstag der Fotografie bot einen Anlass, dieses Medium als zeitgeschichtlich bedeutsam und von Beginn an bis heute als technisch ausdauerndes, innovatives Medium zu konnotieren. Und nebenbei wurde die Kamerakunst als sich genuin in Großbritannien herausbildende Ausdrucksform definiert. Der Serie wurde in der Ausgabe vom 15. April 1939 eine ganzseitige Ankündigung gewidmet (Abb. 156); im Teaser heißt es: »In the next issue appears the first article in a series which is, we believe the most important we have yet published. It tells the whole story of the past century in pictures.«[9] Diese wichtigste Serie der *Picture Post* sollte, so der Ankündigungstext, eine konzise und schlüssige Geschichte der Fotografie sein, die sich aus verstreutem Material speise: »Ever since the start of PICTURE POST we have been planning to build up a complete and authoritative history out of these fragmentary records. The pictures were in museums, in private collections. From dozens of different sources, they had to be sought out and got together.«[10] Bereits die Zusammenstellung der Fotografien aus britischen Sammlungen sorgte für gewisse geografische Schwerpunkte, da Privatsammler:innen und Museen vermutlich lokale oder regionale Sammlungsstrategien verfolgten. Doch auch die gewählten inhaltlichen Schwerpunkte beförderten die spezifisch britische Perspektive auf die frühe Fotografie: Jede Ausgabe dieser Serie war einem sozialgeschichtlich, politisch oder mediengeschichtlich gefassten Thema gewidmet, das auch aus einer spezifisch britischen Geschichte und ihrer Kolonien begründet wurde.

Den Auftakt bildeten die Pioniere der Fotografie (Nr. 1, 22. April 1939), wobei neben Daguerre vor allem die Stellung von Henry Fox Talbot hervorgehoben wurde, beispielsweise als erster Foto-Porträtist (Abb. 157). Bemerkenswert ist, dass selbst bei Daguerre der englische Anteil betont wurde – etwa über ein Porträt, das Daguerres Frau zeigt: »She was an Englishwoman whose maiden name was Louise Georgina Arrowsmith.«[11] Überhaupt schrieb *Picture Post* an den Gründungsmythen der Fotografie mit: Bereits die Ankündigung (Abb. 156) zeigte »The Earliest Paper Photograph. A window in Lacock Abbey, taken by Fox Talbot in August 1835« aus der Sammlung des Londoner Science Museum.[12] Damit wurde deutlich, dass die sogenannte Erfindung der Fotografie eben nicht nur in Frankreich stattfand und mit Namen wie Joseph Nicéphore Niépce oder Louis Jacques Mandé Daguerre verbunden war, sondern britische Fotografen einen erheblichen Anteil an der Entdeckung

9 Anonym 1939, S. 51.

10 Ebd.

11 Anonym: History of 100 Years in photographs. I: The Men Who Made this History Possible, in: Picture Post, Bd. 3, 22. April 1939, H. 3, S. 43.

12 Anonym 1939, S. 51.

PICTURE POST ANNOUNCES A NEW SERIES

History of 100 Years

in photographs

In the next issue appears the first article in a series which is, we believe, the most important we have yet published. It tells the whole story of the past century in pictures.

THIS year is the centenary of the invention of photography. It is a coincidence that the past 100 years, during which this invention of photography has existed and developed, have been more crammed with the drama of history than any previous century since the birth of man. Just when events were moving at the fastest there was born this new method of catching and recording those events, so that to-day we are no longer dependent on men's memories or written records. Through the camera we can actually look on at history and see it happen.

Few people know that there are in existence photographs showing, for example, Abraham Lincoln on the battlefields of the Civil War, the happenings of the Indian Mutiny, the sufferings of British troops in the Crimea, the construction of the Suez Canal, the trips of some of the first railway engines, Queen Victoria at home. . . . There were even early "candid camera-men" who have left fascinating records of the social customs and the street life of fifty or sixty years ago.

Just as our Tyneside articles, our studies of unemployment, of Lambeth or Soho have said in a few pages of photographs what volumes of statistics and social studies can scarcely succeed in saying, so now with the last Hundred Years of History. Through the camera's eye we shall see afresh the events which separate 1939 from 1839.

Ever since the start of PICTURE POST we have been planning to build up a complete and authoritative history out of these fragmentary records. The pictures were in museums, in private collections. From dozens of different sources they had to be sought out and got together.

Now the collection is far enough advanced for the first article to appear. It will be followed each week by another, carrying the record a stage further.

The first article, the one which will appear next week, will deal with the invention of photography and the work of the early photographers—Fox-Talbot, Niepce, Daguerre, Octavius Hill, and others.

It is natural that we who live in 1939 should find it hard to imagine life in 1839; the things we regard as necessary to-day did not exist; progress has brought a thousand new hopes and fears. It is not only that marvels such as wireless, aviation, moving pictures and electricity have come; every little detail of our lives has been altered.

When, for example, the ancient Greek warriors two thousand five hundred years ago went off to fight the foe, their wives, left at home, occupied themselves almost exactly as wives did when Queen Victoria came to the throne. In 1844 Hood wrote, "The Song of the Shirt":

A woman sat in unwomanly rags
Plying her needle and thread.

Two years later the first sewing machine was invented. In 1853 only two thousand sewing machines were sold; twenty years later, half a million; to-day the sewing machine is found in every quarter of the globe.



By courtesy of the Science Museum, London

The Earliest Paper Photograph
A window in Lacock Abbey, taken by Fox-Talbot in August, 1835.

For thousands of years men could only speak to distant men by smoke signals or African drums, or the waving of flags. In 1844, by means which to-day seem very clumsy the words "What hath God wrought?" were telegraphed from Washington to Baltimore and within a very few years the whole world was knit together; man spoke to man thousands of miles away with messages travelling at the speed of light.

In 1850 a new wonder joined Dover to Calais—a submarine cable; less than fifty years afterwards Marconi was able to wireless across the Channel.

For thousands of years the human race suffered martyrdom to pain. Surgeons cut off limbs from conscious sufferers, who were lucky if they had been made drunk by intoxicating drugs, or forced to faint with pain.

In 1847 Doctor Simpson made his first public experiment with chloroform and within a very few years anaesthetics had released mankind from its fiercest form of slavery. It is with mixed feelings that we note that in the same year as Doctor Simpson gave us chloroform another scientist discovered nitro-glycerine. The century has increased man's chances of happiness, but also his ability to destroy himself.

It is instructive to compare the press photograph of to-day with its predecessor, the press drawing of nearly a hundred years ago. In early days the human comedy and tragedy was made living by sketches, often though not always, made by artists on the spot.

In those days humanity was as foolish and as cruel as it is to-day. There are pictures, for example, of a Spanish Civil War with whole villages being evacuated in the face of advancing Carlists.

It is very interesting to compare these drawings with pictures such as those of the Spanish war in a recent PICTURE POST. All the dirt, and most of the despair was left out by the artists. The camera eye has recorded both.

There is a picture in existence of an early flood tragedy in America. It is quite astonishing how many of the trapped women seem to have been clothed in draperies which the wind and the weather disordered in precisely the best way to display their charms. The camera eye scorns such romanticism.

If there had been a candid cameraman about in the days of the Crusades and of Chivalry, we might have a less sentimental feeling for the blackguards who stalked across the stage of history at that time. Thanks to the camera the actors on life's stage have for the last hundred years been seen as they are, and not in fancy dress.

You will see them for yourself in the series which begins next week.



The First English Photographer At Work
Fox-Talbot (right) an English scientist, was conducting his experiments at the same time that Daguerre and Niepce were at work in France.

Abb. 156: Ankündigung der Serie »History of 100 Years in photographs« in: Picture Post, Bd. 3, 15. April 1939, H. 2, S. 51 (Foto: Archiv der Verf.)

History of 100 Years in photographs

I.

THE MEN WHO MADE THIS HISTORY POSSIBLE

WHAT kind of men were they to whom we owe the beginnings of photography? Why did they experiment, and what did they expect to discover?

On May 14, 1771, the wife of Josiah Wedgwood, that great potter, gave birth to her fourth son. He was a weakling, and grew up a weakling. His parents decided that he could not possibly go to school, and engaged a private tutor. By the purest chance this tutor had once been secretary to Doctor William Lewis, and Doctor Lewis, who loved to dabble in chemistry, had repeated certain experiments made as long ago as 1727 by Johann Schulze. He had found that bone and other substances treated with silver nitrate became discoloured when exposed to the light. Young Thomas Wedgwood's tutor, racking his brains to find simple hobbies and distractions for his weakly charge, happened to mention these experiments, and Thomas, denied more strenuous youthful activities,



The Earliest Daguerreotype

This is the earliest Daguerreotype in existence. At right-hand bottom corner is Daguerre's signature and the year, 1837—two years before the official date for the invention of his process.

amused himself by repeating them.

He would take a dry leaf, or other natural object, place it against a piece of leather painted with silver nitrate, and expose it to the sun. The resulting prints gave a moderate pleasure to his female relatives; but they did not last, because Thomas Wedgwood never discovered any chemical means of fixing them and making them permanent. All that this simple form of "writing with light," or photography, meant to him was a mild distraction for a life of sickness, which ended when he was thirty-one years of age.

The next year, a friend of the family, Sir Humphry Davy, published a scientific paper on his young friend's experiments. It was an act of friendship and nothing more, for, having done it, Sir Humphry never thought again of photography. Meanwhile, in France, Nicéphore Niepce, a wealthy man's son, studied to enter the church. The French Revolution came and



One of the Earliest Known Portraits

A Daguerreotype of Andrew Pritchard, taken in 1843, only four years after the discoveries of Daguerre and Fox-Talbot had been published in France and England.



Prototype of the Modern Portrait

A portrait of Daguerre's wife, taken by him with the process he discovered. She was an Englishwoman whose maiden name was Louise Georgina Arrowsmith.

Abb. 157: Den Pionieren der frühen Fotografie widmete sich der Auftakt der Serie »History of 100 Years in photographs, 1. The Men Who Made this History Possible«, in: Picture Post, Bd. 3, 22. April 1939, H. 3, S. 43 (Foto: Archiv der Verf.)



THE MAN WHO PLANNED THE SUEZ CANAL: *Ferdinand de Lesseps and his helpers*

Ferdinand de Lesseps (second from right) photographed in Alexandria in 1865. Work on the Suez Canal, planned by de Lesseps, had then been going on for six years. De Lesseps was desperately short of money, had to sell land and buildings, raise loans, use lotteries to keep the project alive. The building of the canal was one of the outstanding events of the century.

History of 100 Years in Photographs—No. 11.

THE RACE FOR AFRICA

The building of the Suez Canal was one of the most important political events of the nineteenth century. It brought Britain into Egypt, hastened the opening-up of Northern Africa, and changed the strategical face of the Mediterranean and Near East.

THE first big step in opening up Northern Africa to European civilisation consisted in cutting it off.

The statement sounds like a contradiction, but it sums up an important truth. Until roads are made, travel by land is practically impossible except for explorers; but the sea is a ready-made road open to all. Accordingly, when a water channel—the Suez Canal—was cut across the hundred miles of desert that joined Africa with Asia, a new road became available to traffic. The whole Mediterranean, indeed, is best thought of as a great arterial road with a roundabout in the middle; and, like other arterial roads, with narrow and rather awkward approaches at both ends.

The first of these approaches was made by nature before the beginning of history.

The Machines Which Built the Canal

100-mile Suez Canal joins Mediterranean and Red Sea. It is the shortest sea route to Middle and Far East.

In some tremendous convulsion, of which a memory may perhaps survive in the legend of Atlantis, the Western continent sank beneath the waves, the Atlantic broke through what is now the Straits of Gibraltar, and converted what had been two separate salt lakes into the Mediterranean of our maps. The second approach was the work of man—in particular of one man, the great Frenchman, Ferdinand de Lesseps—and was completed seventy years ago next autumn. This is the Suez Canal, the 100-mile waterway which links Port Said on the Mediterranean with Suez on the Red Sea, and is the shortest sea route to the Middle and Far East.

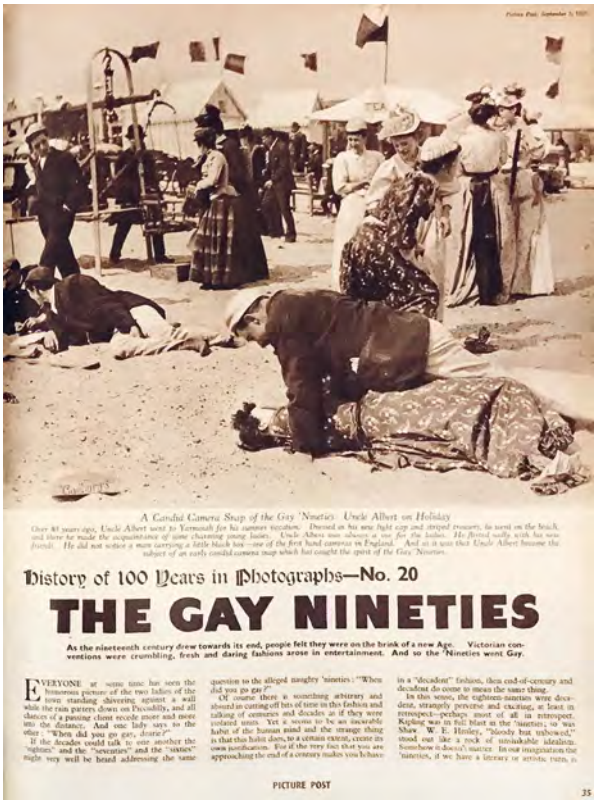
When a new main road is built, it changes the whole character of the neighbourhood through which it runs. The construction of the Suez Canal had

Abb. 158: Die Kolonisierung Ägyptens und den Aufbau von Infrastrukturen erzählt »History of 100 Years in photographs, 11. The Race for Africa«, in: Picture Post, Bd. 3, 1. Juli 1939, H. 13, S. 35 (Foto: Archiv der Verf.)

dieser Aufzeichnungstechnik für sich beanspruchen konnten. Wie als Beweis wurde der erste Papierabzug noch durch eine Aufnahme der fotografischen Praxis von Henry Fox Talbot begleitet: »The First English Photographer at Work. Fox Talbot (right) an English scientist, was conducting his experiments at the same time that Daguerre and Niepce [sic!] were at work in France.«[13]

Diese britische Perspektive setzte sich fort in der Nr. 2 der Serie (29. April 1939), die sich der Fotografie während der Regentenschaft von Königin Victoria und Prinz Albert widmete, und findet sich auch am Ende in Nr. 22 (»The End of the Reign«, 17. September 1939), die dem späten viktorianischen Zeitalter verschrieben war. In den folgenden Nummern der Serie standen globale Themen (Abb. 158) wie die Entwicklung des modernen Transportwesens im Vordergrund (Nr. 3, »The Conquest of Distance«, 6. Mai 1939), Revolutionen und Staatsgründungen im 19. Jahrhundert (Nr. 4, »The New Europe Takes Shape«, 13. Mai 1939; Nr. 14, »Birth of the German Nation«, 22. Juli 1939; Nr. 19, »The Third Republic«, 26. August 1939), weltweite Kriege und politische Krisen (Nr. 5, »The Crimean War«, 20. Mai 1939; Nr. 9,

13 Ebd.



A Candid Camera Snap of the Gay 'Nineties: Uncle Albert on Holiday

Over 40 years ago, Uncle Albert went to Yarmouth for his summer vacation. Dressed in his new light cap and striped trousers, he went on the beach, and there he made the acquaintance of some charming young ladies. Uncle Albert was always a one for the ladies. He flirted sadly with his new friends. He did not notice a man carrying a little black box—one of the first hand cameras in England. And so it was that Uncle Albert became the subject of an early candid-camera snap which had caught the spirit of the Gay 'Nineties.

History of 100 Years in Photographs—No. 20

THE GAY NINETIES

As the nineteenth century drew towards its end, people felt they were on the brink of a new Age. Victorian conventions were crumbling, fresh and daring fashions arose in entertainment. And so the 'Nineties went Gay.

EVERYONE at some time has seen the humorous picture of the two ladies of the town standing shivering against a wall while the rain patters down on Piccadilly, and all chances of a passing client recede more and more into the distance. And one lady says to the other: "When did you go gay, dearie?"

If the decades could talk to one another the "eighties" and the "seventies" and the "sixties" might very well be heard addressing the same question to the alleged naughty 'nineties: "When did you go gay?"

Of course there is something arbitrary and absurd in cutting off bits of time in this fashion and talking of centuries and decades as if they were isolated units. Yet it seems to be an incurable habit of the human mind and the strange thing is that this habit does, to a certain extent, create its own justification. For if the very fact that you are approaching the end of a century makes you behave in a "decadent" fashion, then end-of-century and decadent do come to mean the same thing.

In this sense, the eighteen-nineties were decadent, strangely perverse and exciting, at least in retrospect—perhaps most of all in retrospect. Kipling was in full blast in the 'nineties; so was Shaw. W. E. Henley, "bloody but unbowed," stood out like a rock of unshakable idealism. Somehow it doesn't matter. In our imagination the 'nineties, if we have a literary or artistic turn, is

PICTURE POST

35

Abb. 159: Die Auflösung gesellschaftlicher Konventionen ist das Thema von »History of 100 Years in photographs, 20. The Gay Nineties«, in: Picture Post, Bd. 4, 2. September 1939, H. 9, S. 35 (Foto: Archiv der Verf.)

»American Civil War«, 17. Juni 1939; Nr. 15, »The Paris Commune«, 29. Juli 1939; Nr. 16, »The Awakening of China«, 5. August 1939; Nr. 21, »The Boer War«, 10. September 1939) und die britischen Kolonien (Nr. 7, »The Indian Mutiny«, 3. Juni 1939; Nr. 11, »The Race for Africa«, 1. Juli 1939; Nr. 12, »South Africa«, 8. Juli 1939; Nr. 17, »The British Dominions«, 12. August 1939).

Aber auch Sozial- und Kulturgeschichte (Abb. 159) hatten ihren Platz in der Serie, so das viktorianische Familien- und Gesellschaftsleben (Nr. 6, »The Satisfied Citizen«, 27. Mai 1939; Nr. 20, »The Gay Nineties«, 2. September 1939), Bildung (Nr. 18, »Education«, 19. August 1939), Modegeschichte (Nr. 8, »The Things Women Wore«, 10. Juni 1939), Sport (Nr. 10, »The Growth of Sport«, 24. Juni 1939), Theater (Nr. 13, »The Stage«, 15. Juli 1939). Jede Ausgabe der Serie begann auf einer Einzelseite mit Überschrift, kurzer Texteinführung und ein oder zwei Fotografien, gefolgt von Doppelseiten, die umfassend bebildert waren. Leitend für die Serie war das Verständnis von Fotografie als Vermittlerin von Ereignissen und Geschichte(n), das heißt, es ging nicht primär um eine geschlossene Fotogeschichte, die technische oder ästhetische Entwicklungslinien nachzeichnete oder Fotografie unabhängig von ihren Motiven als künstlerische Ausdrucksform verstand.

Die Serie diente letztlich auch dazu, die *Picture Post* als natürliche Erbin des nachrichtlichen Mediums Fotografie zu legitimieren – die (britische) Fotogeschichte fand ihren vorläufigen Schlusspunkt in dem illustrierten Magazin. Die Artikel in der *Picture Post* standen damit in einer Tradition: So wie Jahrzehnte zuvor über das britische Königshaus berichtet wurde, aber auch Informationen aus fernen Geografien durch Fotografie nach Großbritannien kamen, so ließen sich die Reportagen der *Picture Post* in der Tradition der Fotografie als nachrichtliches »Dokument« lesen.[14] Grundlegend wichtig war jedoch, dass Fotografie für eine britische Leserschaft aufbereitet wurde. Stefan Lorant war als Chefredakteur zwar geprägt von seiner Zeit als leitender Journalist bei der *Münchner Illustrierten Presse* in den 1920er und 1930er Jahren und importierte wesentliche Standards des Bildjournalismus nach England. Doch entwickelte er auch neue Themen und Motive, Geschichten und Erzählweisen für den britischen Zeitschriftenmarkt. Und dies zeigt sich letztlich auch an der Ausrichtung der Serie »History of 100 Years in photographs«, die den Leser:innen ihre eigene Geschichte über das Medium der Fotografie vermittelten.

Als Nebenprodukt dieser Arbeit entfaltete sich ein Panorama der frühen Fotografie in Großbritannien und darüber hinaus – eine Geschichte der Fotografie im Schnelldurchlauf, die zahlreiche Rezipienten dazu anleiten konnte, sich mit der bisher wenig beachteten Fotogeschichte zu beschäftigen.

Auch der Verleger Andor Kraszna-Krausz und sein Verlag Focal Press (31 Fitzroy Square, s. Karte S. 334, Nr. 2) erhielten wohl wesentliche Impulse durch die Serie in der *Picture Post*. In Kraszna-Krausz' Nachlass findet sich eine Mappe, die handschriftlich mit »Historical Photos« betitelt ist (Abb. 160 a, b). Sie enthält eine Sammlung an Zeitungsausschnitten zum Thema historische Fotografie oder Geschichte der frühen Fotografie, die zumeist aus dem Jahr 1939 stammen, darunter Artikel aus der Zeitschrift *Photofreund*, der *Fotografischen Rundschau*, der *Photographischen Korrespondenz* oder *Life*. Auch findet sich in der Mappe die *Picture Post*-Serie »History of 100 Years in photographs«. Die gesammelten Ausschnitte und Artikel bildeten vermutlich den Grundstock für eine Buchreihe zur frühen Fotogeschichte, die Anfang der 1940er Jahre in Kraszna-Krausz' Verlag Focal Press erschien. Wie Stefan Lorant, der Chefredakteur der *Picture Post*, war auch der Verleger Andor Kraszna-Krausz ein Exil-Ungar, der große Teile seines Lebens in Deutschland verbracht hatte und nun im Londoner Exil lebte. Auch Kraszna-Krausz hatte seine Meriten als Filmkritiker und im Journalismus gesammelt.

14 Dazu in der *Picture Post*: »Just as our Tynside articles, our studies of unemployment, of Lambeth or Soho have said in a few pages of photographs what volumes of statistics and social studies can scarcely succeed in saying, so now with the last Hundred Years of History. Through the camera's eye we shall see afresh the events which separate 1939 from 1839.« Anonym 1939, S. 51.

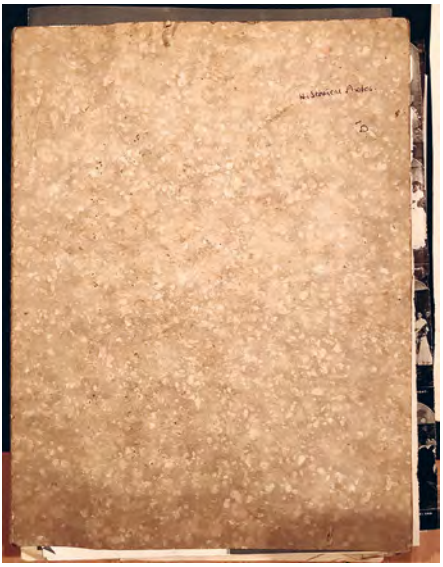




Abb. 160 a, b: Mappe im Nachlass von Andor Kraszna-Krausz mit einer Sammlung zur Geschichte der Fotografie, darunter auch die Serie »History of 100 Years in photographs« aus der Picture Post, hier »4. The New Europe takes Shape«, Bd. 3, 13. Mai 1939, H. 6, S. 35, Science Museum Group, Bradford, Andor Kraszna-Krausz Archive, Box 17 (Foto: Burcu Dogramaci)

Diese Überschneidungen in Lebens- und Berufsstationen legen nahe, dass die beiden sich kannten.

Ab 1941 sollte die von Andor Kraszna-Krausz herausgegebene Buchreihe »Classics of Photography. A History of Photography in Photographs« erscheinen. In der Programmvorschau des Verlags (Abb. 161) wurde die Reihe als eine Art »Sehschule« beschrieben, die für Qualität und Ästhetik der fotografischen Klassiker sensibilisieren sollte: »We are shown that some photographs survive and remain alive just as a few paintings or sculptures do. We realise that Photography has its Classics.«[15] Als Band 1 erschien Weihnachten 1941 *Immortal Portaits* (Abb. 162) in der Auswahl von Alex Strasser und präsentierte Werke von David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron, André-Adolphe-Eugène Disdéri und anderen frühen Akteur:innen der Fotografie. In der Einführung beschreibt Strasser die Pioniere der Kamerakunst als Klassiker einer Technik, die ihre Bedeutung in der Gegenwart entfaltet.[16]

Im Tafelteil des Buches ist auf einer Doppelseite rechts eine Fotografie zu sehen, und links sind Informationen zu den Fotografierten und den Entstehungskontexten der Aufnahme zu finden (Abb. 163). Diesem Korpus an

15 Focal Books. Steps to Perfect Photography, 1941, n. p., Science Museum Group, Bradford, Andor Kraszna-Krausz Archive, Box 5.

16 Strasser 1941.

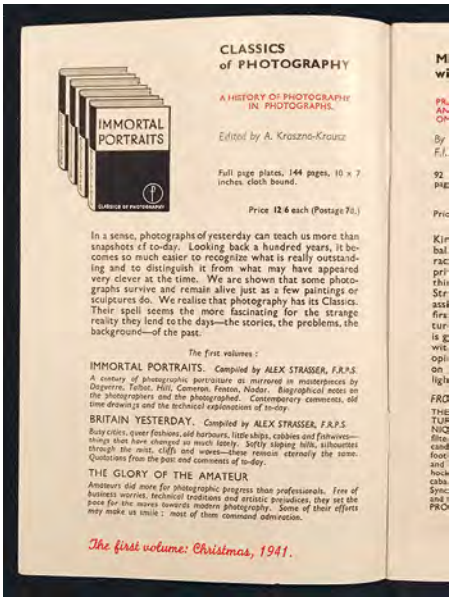


Abb. 161: Ankündigung der »Classics of Photography« für Weihnachten 1941, Programmvorschau von Focal Press, 1941, Science Museum Group, Bradford, Andor Kraszna-Krausz Archive, Box 5 (© Focal Press, Foto: Burcu Dogramaci)

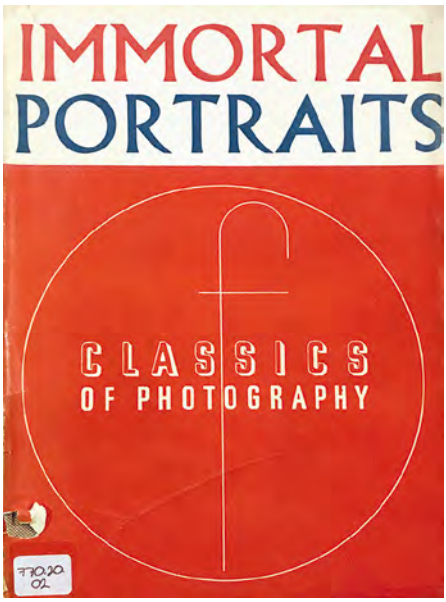


Abb. 162: Alex Strassers *Immortal Portraits* erschien als erster Band der von Andor Kraszna-Krausz bei Focal Press herausgegebenen Reihe »Classics of Photography« im November 1941, Science Museum Group, Bradford, Andor Kraszna-Krausz Archive, (© Focal Press, Foto: Burcu Dogramaci)

Fotografien und erklärenden Texten fügen sich Biografien der präsentierten Fotograf:innen, aber auch Erklärungen der verschiedenen Techniken an. Damit bietet das Buch eine Grundlage für die Auseinandersetzung mit zurückliegenden Fotoepochen. Mit dem Genre Porträt wurde sicherlich begonnen, um über die visualisierten Menschen einen Zugang zu dem Medium zu schaffen. Zudem war dem zeitgenössischen Amateur- und Fachpublikum das Porträt aus seiner eigenen Fotopraxis bekannt; längst waren die Kleinbildkameras weit verbreitet und das fotografische Bildnis gehörte zu den beliebten Motiven. So hatte auch Focal Press, wie bereits erwähnt, umfangreiche Ratgeberliteratur zur Porträtfotografie im Programm, wie etwa W. H. Doerings *Life-like Portraiture: With Your Camera* (1938) oder Ratgeber für Kinderporträts wie *Snaps of Children and How to Take Them* von Alex Strasser (1938), der auch das Buch *Immortal Portraits* zusammenstellte.[17] Die Buchreihe zur historischen britischen Fotografie sprach ein Publikum an, das den Verlag vor allem durch seine Ratgeberliteratur kannte. Damit wurden das Wissen und die Perspektiven eines Amateurpublikums erweitert.

17 Zu Focal Press siehe Kapitel 13 in diesem Buch.


ELLEN TERRY
1848 1928

"In 1865 Mrs. Cameron secured a photograph of Ellen Terry, then a very young girl, unhappily married to a celebrated Pre-Raphaelite artist, and in accordance with the canons of Pre-Raphaelitic beauty, she is portrayed in an attitude at once innocent and abandoned, eyes lowered, head leaning for support against the wall, hand fingering the coral chain about her neck. Already a trace of esthetic sophistication has begun to tinge the snowdrop sentiment of Victorian girlhood." ("*Victorian Panorama*," *London.*)

By Julia Margaret Cameron
1865
Collodion Process, Carbon Print, 9" by 9"
The Royal Photographic Society's Collection

18

19

Abb. 163: Julia Margaret Cameron: *Ellen Terry*, 1865, in: Alex Strasser: Immortal Portraits (Classics of Photography), London/New York: Focal Press 1941, S. 58–59 (METROMOD Archive)

Zudem konnte über die Klassik-Serie auch eine andere Leserschaft angesprochen werden, etwa Connaisseurs und Sammler:innen.

Das Bildmaterial bezog Focal Press, wie es 1942 im Impressum zum zweiten Band der Reihe der »Classics of Photography« ausgewiesen ist, von der Royal Photographic Society, einer nationalen fotografischen Gesellschaft, die seit ihrer Gründung 1853 das Medium der Fotografie förderte und sammelte.[18] *Victorian Photography* von Alex Strasser (Abb. 164) feierte das viktorianische Zeitalter als Dekade der Etablierung eines fotografischen Sehens. So schreibt Andor Kraszna-Krausz in seiner Einführung zu Strassers Buch: »Whatever the technical limitations that oppressed Victorian photographers, however extravagant the means they used to overcome them, whatever paths they chose to follow – they left behind a marvelous trail. It may seem to us that it led into a cul-de-sac – but only because the Victorians went right up to its end. This perhaps is a further proof of their genius.«[19] Die Publikation der Reihe »Classics of Photography« (Abb. 165) war sicherlich einerseits marktwirtschaftlich begründet; so sollte ein Publikum angesprochen werden,

18 Strasser 1942, Impressum.

19 Kraszna-Krausz 1942, S. 13–14.

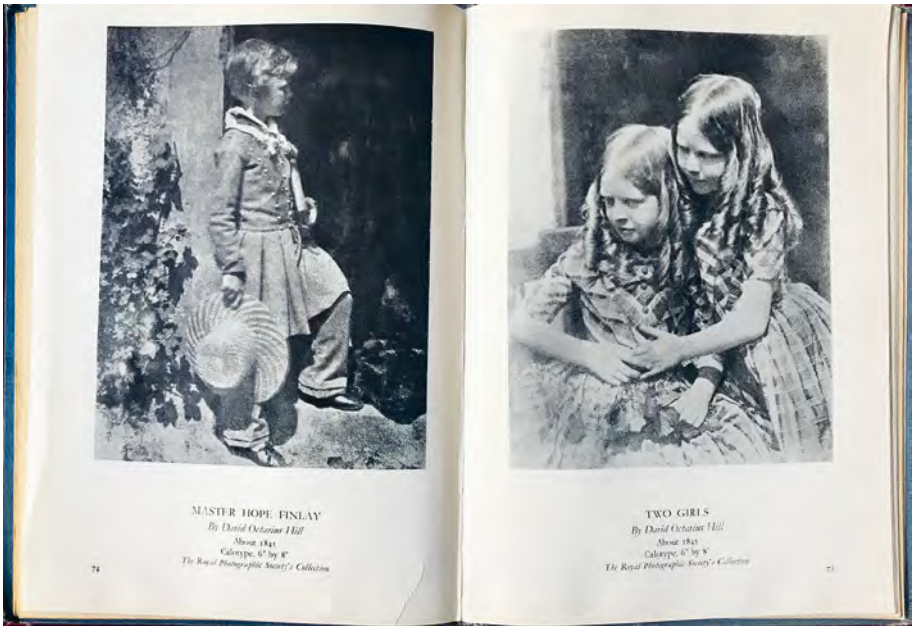


Abb. 164: Doppelseite mit zwei Fotografien von David Octavius Hill aus Alex Strassers *Victorian Photography*, dem zweiten Band der Serie »Classics of Photography«, erschienen 1942 bei Focal Press, S. 74–75 (Archiv der Verf.)

dem bislang nur wenig Literatur zur Frühgeschichte der Fotografie zur Verfügung stand. Mit der Sammlung der Royal Photographic Society ergab sich unweigerlich ein Fokus auf der nationalen Fotografie. Zugleich konnten sich Focal Press und damit der Verleger Andor Kraszna-Krausz und sein Autor Alex Strasser selbst als Mediatoren der nationalen Foto- und Kulturgeschichte in die Historiografie einschreiben. In Kriegszeiten war dieses Bekenntnis zu Großbritannien nicht unwesentlich und bediente den Patriotismus in der Bevölkerung.

Bereits seit den frühen 1930er Jahren und noch in Berlin lebend setzte sich die Bauhaus-Fotografin Lucia Moholy mit der Frühgeschichte der Fotografie auseinander. Ein Fundament für ihre Beschäftigung bildete die historische Fotosammlung des Sammlers und Autors Erich Stenger.[20] Ab 1934 lebte Moholy in London und arbeitete unter anderem als Porträtfotografin in London-Bloomsbury (39 Mecklenburgh Square, s. Karte S. 334, Nr. 1). Um 1938 erhielt die Fotografin den Auftrag, anlässlich des bevorstehenden Jubiläums der Fotografie das Überblickswerk *A Hundred Years of Photography* zu verfassen, das ein Jahr später als Taschenbuch bei Penguin Books in der Reihe

20 Vgl. Sachsse 1985, S. 53.

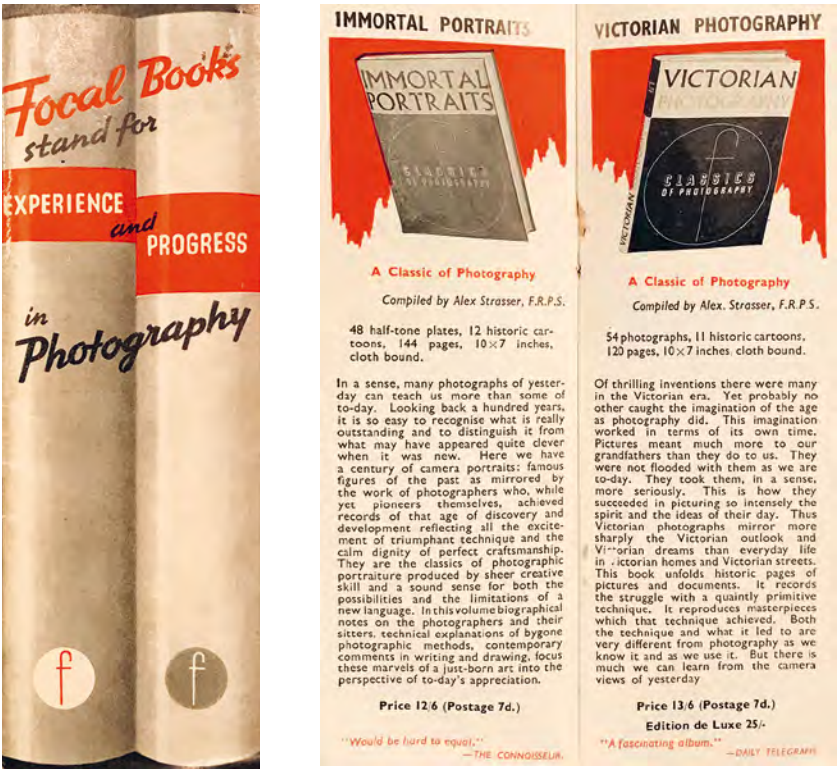


Abb. 165 a, b: Zwei »Classics of Photography« aus der Programmbroschüre *Focal Books Stand for Experience and Progress in Photography,* ca. 1944, Science Museum Group, Bradford, Andor Kraszna-Krausz Archive, Box 5 (© Focal Press, Foto: Burcu Dogramaci)

»Pelican Specials« erschien (Abb. 166).[21] Im Literaturzeichnis zu Moholys Buch werden viele der eingangs erwähnten Überblickswerke zur Fotogeschichte von Freund, Newhall, Schwarz, Stenger und Taft aufgeführt.

Moholy schrieb Fotogeschichte als Technik- und Erfindungsgeschichte, verwies auf ihre Kommerzialisierung durch die Studiofotografie. Sie tarierte das Verhältnis zwischen Kunst und Fotografie aus und ging auf die Kunstfotografie der Jahrhundertwende wie auf die Etablierung der Amateurfotografie ein. Ihr Überblick im Zeitraffer – das kleine Taschenbuch (Maße ca. 18 × 11 cm) umfasst nur 182 Seiten mit einem zusätzlichen Bildteil – ließ auch die Tendenzen der künstlerischen Fotografie der 1920er Jahre nicht aus dem Blick, diskutierte Surrealismus, Neue Sachlichkeit und Fotomontage. Moholy endete schließlich in ihrer Gegenwart und dem Bildjournalismus

21 Moholy 1939. Moholy hatte wohl nur ein halbes Jahr Zeit für ihr Manuskript. Hoiman 2016, S. 13. Zu Moholys *A Hundred Years of Photography* siehe auch Schuldenfrei 2024, S. 108–109.

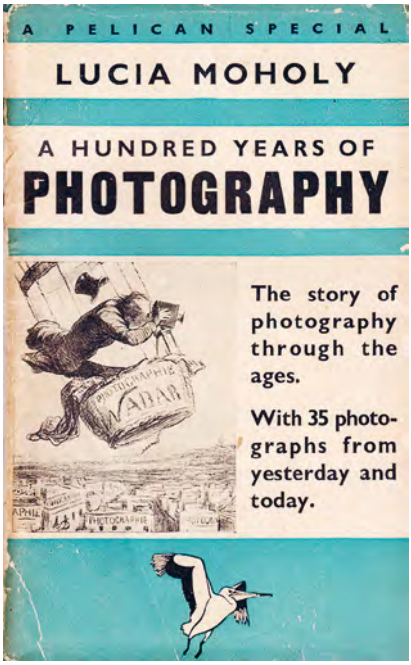




Abb. 166 und 167: Lucia Moholy: A Hundred Years of Photography 1839–1939. Penguin Books, 1939, Cover und Innenseite mit einer »multiple flash«-Aufnahme des Golfspielers Bobby Jones mit seinem Schläger (METROMOD Archive)

der 1920er und 1930er Jahre. Anders als die Serie in der *Picture Post* oder die Reihe der »Classics of Photography« bei Focal Press verknüpfte Moholy die Geschichte der Fotografie noch intensiver mit der Gegenwart, indem sie übergreifende Überlegungen zur sozialen und künstlerischen Bedeutung des Bildmediums formulierte. *A Hundred Years of Photography 1839–1939* war eine Kulturgeschichte der Fotografie mit sozial- und medienhistorischen Schwerpunkten.[22] Fotografie wurde, wie Miriam Halwani schreibt, als Kunst und soziale Praxis vorgestellt, dabei wurden kunsthistorische wie soziologische Untersuchungsparameter angewandt – Epochen, Stile, Technik, Fotograf:innen, aber auch Statistiken, Tabellen, das Publikum und der Umgang mit Fotografie wurden gleichermaßen vorgestellt (Abb. 167).[23] Moholy spannte den Bogen von den Klassikern der Fotografie wie Talbot und Daguerre bis hin zu den Fotograf:innen des 20. Jahrhunderts, also ihren

22 Dieses Interesse an Fotogeschichte artikuliert sich auch in den bereits um 1930 verfassten Notizen: Sie wolle explizit keine Technik- oder Erfindungsgeschichte schreiben, da dies bereits geleistet worden sei. Vgl. Hoiman 2016, S. 11, mit Bezug auf die Notizen im Nachlass der Fotografin.

23 Vgl. Halwani 2012, S. 162.

Zeitgenoss:innen: Cecil Beaton, László Moholy-Nagy, und auch ihre eigene praktische Arbeit fanden Berücksichtigung in ihrem Buch.

Als Adressat:innen hatte das Penguin-Buch eine breite Öffentlichkeit und verkaufte sich als kostengünstiges Taschenbuch zu 6 Pence innerhalb von zwei Jahren in 40.000 Exemplaren.[24] *A Hundred Years of Photography 1839–1939* erlebte eine wechselhafte Rezeptionsgeschichte, was unter anderem einer geschlechtsspezifischen Sichtweise auf das Buch geschuldet sein mag. Moholys Übersichtswerk wurde von Beaumont Newhall, dem Kurator für Fotografie am Museum of Modern Art, negativ als oberflächlich rezensiert.[25] Ausdruck für den langjährigen Ausschluss Moholys aus der Historiografie der Fotografie ist ihre Rezeption im Œuvre von Helmut Gernsheim, der die Forschung zur frühen Fotogeschichte maßgeblich prägen sollte. Der Fotohistoriker Rolf Sachsse hat diesen »Gedächtnisverlust« in den Büchern Gernsheims beschrieben: Wird ihr in seinem ersten Buch *New Photo Vision* (1942) gedankt, so wird sie in dem 1955 erschienenen Überblickswerk *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914* (Abb. 168) nur noch in der Bibliografie erwähnt; in der zweiten Auflage des Buches von 1969 ist Lucia Moholys *A Hundred Years of Photography* nicht mehr aufgeführt.[26]

Helmut Gernsheim, der wohl wirkmächtigste Historiograf früher Fotografie in Großbritannien, war, wie Lucia Moholy, eigentlich Fotograf. In der Folge seiner Emigration nach London 1937 war er unter anderem für das Warburg Institute tätig und fotografierte von deutschen Bombenangriffen bedrohte Baudenkmäler.[27] Im australischen Internierungslager kam Gernsheim wohl erstmals in engeren Kontakt mit der Fotogeschichte, las er doch während der Internierung zwei kurz zuvor erschienene fotohistorische Werke: Erich Stengers *Photographie in Kultur und Technik* (engl. Übersetzung New York 1939) und Lucia Moholys *A Hundred Years of Photography 1839–1939*, beides Augenöffner für Gernsheim und Ausgangspunkt für seinen Unterricht in Fotogeschichte, den er für die Lagerinsassen abhielt.[28] Besonders wichtig für Gernsheims Entwicklung vom Fotografen zum Sammler war der Kontakt zu Beaumont Newhall, der sich nach der Internierung entwickelte: Newhall selbst hatte mit seiner Überblicksausstellung *Photography 1839–1937* am Museum of Modern Art in New York (1937) und seinem Buch *Photography. A Short Critical History* (1938) die Fotografie als ästhetisches Medium

24 Sachsse 1985, S. 61.

25 Newhall 1941, S. 246–247.

26 Gernsheim/Gernsheim 1955, S. 375. In der Ausgabe von 1969 (New York/St. Louis/San Francisco, McGraw-Hill Book Company 1969), S. 580, ist Lucia Moholys Buch tatsächlich aus den Überblickswerken gestrichen – während z. B. Stenger und Newhall noch aufgeführt sind. Vgl. Sachsse 1985, S. 61.

27 Siehe Kapitel 9 in diesem Buch.

28 Vgl. Gernsheim 1979, S. 172. Vgl. Sachsse 1995, S. 59.

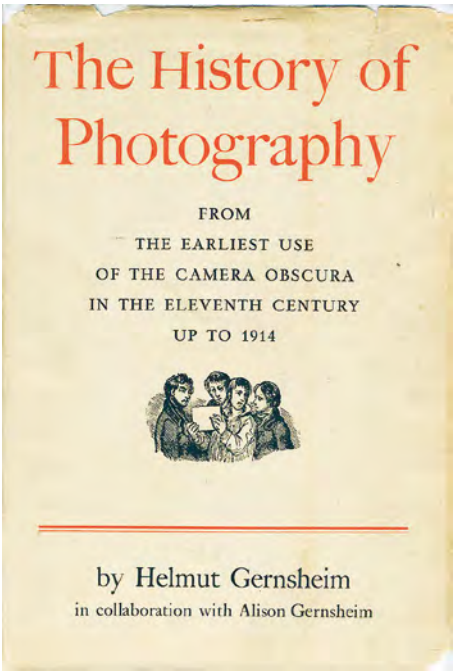


Abb. 168: *The History of Photography* von Helmut und Alison Gernsheim, erschienen 1955 bei Oxford University Press (Foto: Archiv der Verf.)

beschrieben und die Beziehungen zwischen der Frühgeschichte und der aktuellen Fotografie stark gemacht.[29]

Gernsheim schickte sein Erstlingswerk *New Photo Vision* Beaumont Newhall nach New York, der das Buch jedoch schon auf einer Reise in Ägypten erworben hatte und Gernsheim in seinen Thesen zur Fotografie generell zustimmte. Newhall war es schließlich, der Gernsheim überzeugte, nicht nur an der Veränderung der zeitgenössischen Fotopraxis in England zu arbeiten, sondern sich besser noch um das vergessene Fotoerbe des 19. Jahrhunderts zu kümmern.[30]

Gernsheim sammelte gemeinsam mit seiner Frau Alison Gernsheim Fotografien von Hill & Adamson, Lewis Carroll, Julia Margaret Cameron und anderen Fotograf:innen des 19. Jahrhunderts. Material wurde entweder von Händler:innen, direkt von den Nachfahren der Fotograf:innen erworben oder über Inserate und Artikel in Zeitungen und Zeitschriften zusammengetragen. So heißt es im März 1946 in einer Anzeige Gernsheims im *Photographic Journal*: »Wanted: Calotypes, Daguerreotypes and Ambrotypes, and

29 So heißt es bei Newhall: »The purpose of this book is to construct a foundation by which the significance of photography as an aesthetic medium can be more fully grasped. The approach is historical: in the spontaneous origin of photography lies the course of its future development.« Newhall 1938b, S. 9.

30 Vgl. Gernsheim 1979, S. 179–181. Zu den Anfängen der Sammlung siehe auch Flukinger 2010, S. 11–64.

Photographs by Clifford, Fenton, Mrs. Cameron, Rejlander and H. P. Robinson. Only fine specimens. Good Price. Also books illustrated by photographs, textbooks, journals, advertisements, or anything outstanding in connection with the History of Photography in Great Britain, up to 1865.«[31]

Auf der eigenen Sammlung, die bis 1963 eine Anzahl von 40.000[32] Arbeiten umfasste, bauten erste Monografien zu Lewis Carroll und Julia Margaret Cameron auf, die schließlich zum großen Übersichtswerk führten, der gemeinsam mit seiner Partnerin Alison Gernsheim verfassten Fotogeschichte *The History of Photography* (1955).[33] Den Ausgangspunkt bildete die Idee einer Überblicksgeschichte zur britischen Fotografie, die bereits in der Publikation *Masterpieces of Victorian Photography* (1951) eine erste Formulierung fand. Hier und in weiteren Werken ging es Gernsheim um eine Aufwertung der Fotografie als autonomes künstlerisches Medium, das dem Vergleich zu anderen Künsten standhalten und diesen Paragone sogar für sich entscheiden konnte. So schreibt Gernsheim mit Blick auf die Fotograf:innen Rejlander, Carroll, Cameron und ihre Zeitgenossen, die präraffelitischen Maler: »Perhaps after looking through this selection of Victorian photographs you may be more inclined to agree with my contention that they have a far better claim to being works of art than the artistic pretensions of a great many Victorian painters, famous in their day.«[34] Zudem maßen Gernsheims Überblickswerke wie *The History of Photography* den sozialen Kontexten und historischen Bedingungen große Bedeutung zu[35] – so wie es schon Lucia Moholy in ihrem Buch von 1939 veranschaulicht hatte.

Im öffentlichen Gedächtnis haben – neben Beaumont Newhalls Ausstellungen und Büchern – vor allem Gernsheims Publikationen als Gründungstexte der Fotoforschung überlebt und wurden kontinuierlich in wissenschaftlichen Abhandlungen zur Fotogeschichte zitiert und bibliografiert.[36] Dies hing auch damit zusammen, dass Helmut und Alison Gernsheim ihre Bilder international zeigten, die Auswahl für Ausstellungen vornahmen und auch für die Katalogtexte verantwortlich zeichneten. Zu nennen ist etwa die Beteiligung an der Weltausstellung 1952 in Luzern, Ausstellungen 1956 in Göteborg und Amsterdam oder aber die 1959 im Kölner Wallraf-Richartz-Museum ausgerichtete Schau (mit Katalog) *Hundert Jahre Photographie 1839–1939 aus der Sammlung Gernsheim, London* (Abb. 169), die zwei Jahre später unter

31 Zit. n. Flukinger 2010, S. 23 und 31.

32 Vgl. Sui 2003, S. 23.

33 Die Monografie zu Cameron erschien 1948, die zu Carroll 1949 (Gernsheim 1948b; Gernsheim 1949a). Das Überblickswerk zur Fotogeschichte bis 1914 folgte sieben Jahre später (Gernsheim/Gernsheim 1955).

34 Gernsheim 1951, S. 18. Das Buch *Masterpieces of Victorian Photography* (1951) begleitete eine Ausstellung im Victoria and Albert Museum.

35 Eine vergleichende Einordnung der fotohistorischen Texte Gernsheims bietet in einer kurzen Zusammenschau Sui 2003, S. 34–36.

36 Siehe Coleman 2003, S. 63.



Abb. 169: Katalog der Ausstellung *Hundert Jahre Photographie 1839–1939 aus der Sammlung Gernsheim, London*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1959 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

leicht geändertem Titel auch im Münchner Stadtmuseum zu sehen war.[37] Gernsheims Bücher, insbesondere die Überblickswerke zur Fotografie, erlebten zahlreiche Neuauflagen.[38] Dabei war er, wie dieses Kapitel aufzeigte, nicht der einzige Emigrant, der sich der frühen Fotografie mit Schwerpunkt auf der britischen Kamerakunst zuwandte.

Die hier vorgestellten Positionen verdeutlichen, dass die Kontexte von Geschichtsschreibung von Bedeutung sind.[39] Bislang ist kaum beachtet worden, dass die Historiografien der frühen Fotografie in Großbritannien in den 1930er bis 1950er Jahren vorwiegend von emigrierten Autor:innen verfasst wurden, die Verleger:innen, Fotograf:innen, Sachbuchautor:innen und Sammler:innen waren. Lassen sich Emigrierte also als Motoren einer (auch nationalen) Fotogeschichtsschreibung bezeichnen? Und welche langfristigen Folgen für die Fotografiegeschichte, museales und privates Sammeln und den Kunst- und Fotomarkt hatten ihre Aktivitäten? Zuletzt: Woher mag ihr Interesse an der lokalen Fotogeschichte gerührt haben? Welchen Anteil hatten ihre Publikationen für die (Wieder-)Entdeckung der Fotogeschichte in Großbritannien als nationalem Erbe?

Nicht auf alle diese Fragen kann gebührend geantwortet werden. Die Beweggründe für die Auseinandersetzung mit der Fotogeschichte waren unterschiedlich: Für die *Picture Post* war die Ansprache und Bindung eines erst neu für das Medium Zeitschrift gewonnenen britischen Publikums bedeutsam. Auch der Verlag Focal Press wollte die Käufer- und Leserschaft erweitern. In beiden Fällen lässt sich unter anderem von kommerziellen Interessen sprechen. Lucia Moholy wiederum lieferte ein Auftragswerk, das auf ihren Interessen als Fotografin beruhte, Gernsheim arbeitete auf der Grundlage eines Sammlers und Connaisseurs von Fotogeschichte.

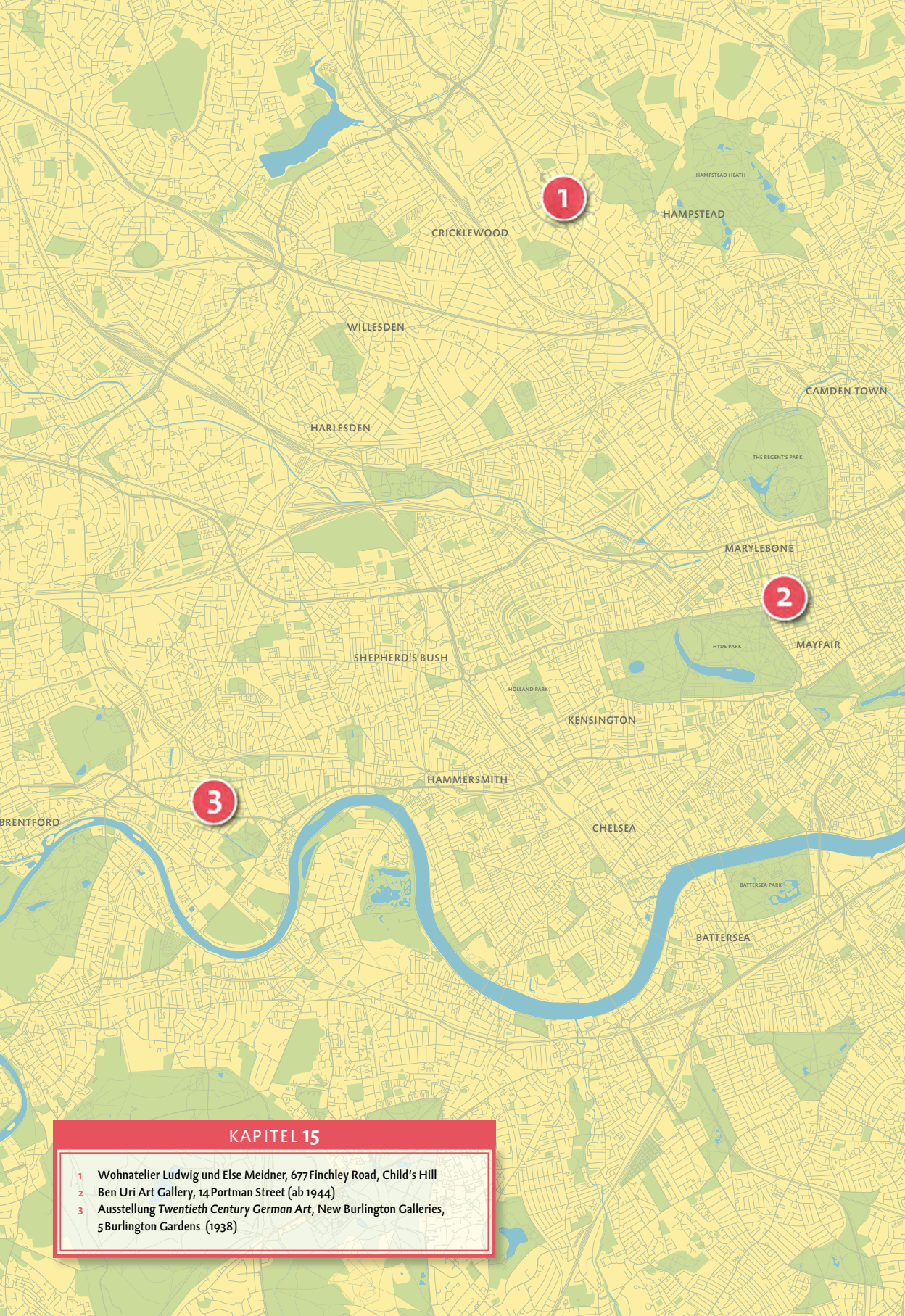
Über diese individuellen Interessen und Beweggründe hinaus lassen sich auf der Basis exiltheoretischer Überlegungen noch übergreifende Ursachen für die Hinwendung zu einer Fotogeschichte mit nationalen Schwerpunkten

37 Siehe u. a. Kat. Göteborg 1956; Kat. München 1961.

38 *The History of Photography* wurde nach 1955 in erweiterter und veränderter Fassung 1969, 1982 und 1988 aufgelegt. *A Concise History of Photography* wurde 1965 und 1982 publiziert. Siehe Flukinger 2010, S. 44.

39 Dazu auch Sheehan/Zervigón 2015, S. 1–12.

definieren. Als Fremde in ihrem Exilland sahen die Emigrant:innen vermutlich das für sie Neue anders, sie waren sensibler für das aus ihrer Perspektive genuin »Britische«. Möglich ist auch, dass die von Emigrant:innen verfassten und publizierten Fotogeschichten ein politisches Statement waren und als Ausdruck ihrer Loyalität zu ihrem Exilland verstanden werden können. Überdies lässt sich die Hinwendung zu einer britischen Fotogeschichte auch als Prozess der Akkulturation deuten, als Auseinandersetzung mit einer Geschichte, die erst zu der eigenen gemacht werden musste.



KAPITEL 15

1. Wohnatelier Ludwig und Else Meidner, 677 Finchley Road, Child's Hill
2. Ben Uri Art Gallery, 14 Portman Street (ab 1944)
3. Ausstellung *Twentieth Century German Art*, New Burlington Galleries, 5 Burlington Gardens (1938)

15. Back to History: Ludwig Meidner und die britische Karikatur

Der Maler Ludwig Meidner lebte ab 1939 gemeinsam mit seiner Partnerin, der Künstlerin Else Meidner, im Londoner Exil, bis er 1952 nach Deutschland remigrierte. Lange Zeit galten die englischen Jahre Meidners als künstlerisch schwierig und als kaum zu bewältigende Herausforderung für den Maler – Meidner sprach im Rückblick von einem »erbärmlichen Leben[s]«.[1] Dennoch erhielt er im Londoner Exil neue künstlerische Impulse, setzte sich intensiver mit der englischen Kunstgeschichte auseinander und entwickelte einige seiner Motive aus dem Alltagsleben in London, sodass die Exildekade mehr war als nur ein Schaffen im Abseits.

Seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Jahr 1933 und spätestens durch die Diffamierung seiner Werke auf der Ausstellung *Entartete Kunst* 1937 war der Expressionist Ludwig Meidner in Deutschland zur Persona non grata geworden und musste zudem als jüdischer Künstler und Akteur der deutschen Avantgarde um Arbeit, Leib und Leben fürchten.[2] Wie die Hamburger Kunsthistorikerin Rosa Schapire, die etwa zeitgleich mit Meidners aus Deutschland nach London floh, gehörten Ludwig und Else Meidner im August 1939, also kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, zu den vermutlich nur knapp ihrer Verhaftung und Verschleppung entgangenen jüdischen Intellektuellen.[3] Schapire und Meidners, die ab 1939 für viele Jahre in London lebten, waren miteinander bekannt. Überliefert sind einige Porträtstudien der Kunsthistorikerin, die Meidner 1946 bei einem Besuch in sein Skizzenbuch zeichnete (Abb. 245). Beide verband mehr als die Erfahrung der Verfemung in Deutschland und die Emigration auf die britische Insel. Meidner und Schapire waren eng mit der Strömung des Expressionismus verbunden – der Maler auf der Seite der Produzenten, die Kunsthistorikerin als Autorin, Mäzenin, Sammlerin. Im frühen 20. Jahrhundert hatte sich Schapire vor allem für die Künstler der Künstlergemeinschaft Brücke eingesetzt; sie hatte die ersten schriftlichen Beiträge über sie verfasst und ihre Werke in Ausstellungen gezeigt. Vor allem Karl Schmidt-Rottluff gehörte zu den in besonderem Maße von ihr geförderten Künstlern. Im englischen Exil jedoch hatten ihre Aktivitäten keinen Nachhall. Werke Schmidt-Rottluffs aus ihrer Sammlung bot sie nur mit geringem Erfolg englischen

1 Zit. n. Hodin 1973, S. 89.

2 Kat. Wolfsburg 1985, S. 12. Meidners Selbstbildnis (1912) wurde 1937 in der Ausstellung *Entartete Kunst* im zweiten Raum im Obergeschoss mit der Überschrift »Offenbarung der jüdischen Rassenseele« zusammen mit Werken u. a. von Chagall und Segall gezeigt und diffamiert. Schuster 1998, S. 125.

3 Meidners erreichten am 2. August 1939 die britische Insel. Vgl. Adkins 1991, S. 175.

Museen an; die Trustees der Tate nahmen 1950 lediglich ein Werk an.[4] Erst 1953 konnte sie ihre erste Ausstellung zu Schmidt-Rottluff in England organisieren, jedoch nicht in London, sondern in der englischen Provinz, in der Kleinstadt Leicester, wo ein Museumskustode sich als für den Expressionismus empfänglich zeigte.[5] Rosa Schapire musste Kompromisse eingehen, um als Autorin zu überleben, und schrieb über ältere Kunst oder forschte zu Bauten in England.[6] Das Beispiel der Kunsthistorikerin, die ein prekäres Dasein in ihrem Exilland führte, jedoch nie nach Deutschland zurückkehrte, unterstreicht, wie schwer es für die Kunst des Expressionismus gewesen sein muss, auf Akzeptanz und Resonanz bei britischen Kunstinstitutionen, Sammler:innen und Kritiker:innen zu stoßen.

Ludwig und Else Meidner (677 Finchley Road, s. Karte S. 354, Nr. 1)[7] erlebten diese Ignoranz und Zurückweisung von einer anderen Seite. Als Künstler:innen konnten sie kaum ausstellen. Zu sehr war Ludwig Meidners Arbeit mit der Kunstströmung Expressionismus verbunden.[8] Doch woher rührte die Abwehr dieser doch auf dem europäischen Kontinent ehemals populären Strömung, die zudem vom Nationalsozialismus diffamiert wurde und somit doch eigentlich zu einer politisch nicht kontaminierten Kunst gehörte? Die Ausstellung *Twentieth Century German Art* (5 Burlington Gardens, s. Karte S. 354, Nr. 3) in den New Burlington Galleries in London hätte 1938 eigentlich der deutschen Moderne ein größeres solidarisches britisches Publikum verschaffen können. Schließlich war die von Herbert Read organisierte Schau eine Gegen- und Protestausstellung zur Femeschau *Entartete Kunst* und zeigte in NS-Deutschland diffamierte Werke wie Franz Marcs *Ruhende Pferde* und Max Beckmanns Triptychon *Versuchung*. Meidner ist mit einer Porträtradierung aus der Schweizer Privatsammlung Goldberg vertreten.[9] Doch obgleich die englische Kritik aus politischen Gründen Mitgefühl für die ausgestellten Künstler hatte, existierten auch ablehnende und polemisierende Stimmen, wie in der Zeitung *The New Statesman and Nation*, die den Eindruck der Ausstellung als »of extraordinary ugliness«[10] beschreibt. In der Rezension artikulieren sich vehemente Vorbehalte gegenüber der gezeigten (auch

4 Vgl. Beiersdorf 2009, S. 270.

5 Zu Schapires lange Zeit vergeblichem Engagement für den Expressionismus in England siehe Beiersdorf 2009, S. 250–281; vgl. auch Behr 1998, S. 222. Zu Rosa Schapire siehe ausführlich Kapitel 20 in diesem Buch.

6 Vgl. Dogramaci 2017, S. 233–234.

7 Ludwig Meidner wohnte zunächst im District Camden Town (NW 1), während Else Meidner in Sydenham (SE 26) unterkam. Ab 1941 lebten sie im West Heath Drive (NW 11) und hatten von 1947 bis 1953 ein Atelier in der Finchley Road (NW 2). Adressen in: Kat. Wolfsburg 1985, S. 12.

8 Hodin schreibt, dass einzig Avantgardekunst aus Paris Akzeptanz fand, dagegen die Kunst des Expressionismus abgelehnt wurde. Stattdessen interessierten sich Sammler:innen und Kritiker:innen für einen romantischen Realismus. Vgl. Hodin 1991, S. 182.

9 Vgl. Kat. London 1938, S. 34. Siehe auch Kapitel 17 in diesem Buch.

10 Mortimer 1938, S. 112. Siehe auch Kapitel 17 in diesem Buch

der expressionistischen) Kunst, deren Formverzerrungen als hässlich, gewaltvoll und abstoßend wahrgenommen wurden.[11] In England war in jenen Jahren noch ein konservativer Kunstgeschmack verbreitet, die lokale Moderne, wie die Künstlergruppe Unit One, konnte sich noch nicht durchsetzen beziehungsweise erlebte erst im Verlauf der 1930er und 1940er Jahre ihren Durchbruch.[12] Zudem sorgte die Anwesenheit emigrierter Künstler:innen für zusätzlichen Wettbewerb auf dem lokalen Kunstmarkt und damit vermutlich für eine potenzielle Konkurrenzsituation.[13] Schließlich galten Emigrant:innen nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs als »enemy aliens«, als politisch suspekt.

Nur wenige Ausstellungshäuser stellten überhaupt emigrierte Künstler:innen aus, darunter die Ben Uri Art Gallery für jüdische Künstler:innen, die Beaux Arts Gallery und die Galerie Marlborough Fine Art.[14] Für die Belange der Emigrant:innen setzte sich vor allem der Freie Deutsche Kulturbund ein, der seit 1941 Ausstellungen veranstaltete, um die Bandbreite deutscher und österreichischer Exilkunst zu präsentieren. Obgleich Meidner über seinen Schüler Fred Uhlman, der Radierunterricht bei ihm nahm, Kontakte zum Kulturbund pflegte, wurde er nie Mitglied, da ihm die politische Ausrichtung dieses linken und kommunistisch geprägten Künstlerzusammenschlusses wohl suspekt war.[15] Die Ablehnung deutscher Kunst und speziell des Expressionismus traf Ludwig Meidner in besonderem Maße. Während seines dreizehnjährigen Aufenthalts in London und als Internierter 1940/41 unter anderem auf der Isle of Man[16] und nach Kriegsende fand Meidners Kunst kaum Aufmerksamkeit. Der Maler hatte nur eine einzige monografische Ausstellung, und zwar 1949 gemeinsam mit seiner Frau Else Meidner in der Ben Uri Art Gallery (14 Portman Street, s. Karte S. 354, Nr. 2), die er allerdings als »Begräbnis zweiter Klasse«[17] bezeichnete. Hier stellten die beiden Papierarbeiten

11 Dies stets, wie Keith Holz überzeugend formuliert hat, im Vergleich zu französischer Kunst, die die englische Kunstkritik und kunsthistorische Überblickswerke prägte: »Readers of T. W. Earp's *The Modern Movement in Painting*, published in 1935 as a special number of *The Studio*, were given no reason to even suspect that modern art existed in Germany, as Earp focused solely upon modern French painting and the book only reproduced works from French and English collections. The situation has been registered as early as 1930 by Herbert Read, writing in the weekly magazine of the British Broadcasting Corporation (BBC), *The Listener*: ›in England we have for many years been content to take all our ideas about contemporary art from Paris … it is disgrace that none of their [artists of Die Brücke] works is to be seen in London.‹« Holz 2004, S. 131.

12 Zu Unit One siehe Kat. London 1984.

13 Allgemein zur Situation emigrierter bildender Künstler in England siehe Nungesser 1986, S. 27–34; Vinzent 2006.

14 Zu diesen und weiteren Galerien siehe Kapitel 18 in diesem Buch.

15 Vgl. Adkins 1991, S. 176.

16 Zu Künstlern in den britischen Internierungslagern siehe Dickson/MacDougall 2009, S. 18–40; Feather 2004.

17 Zit. n. Hodin 1973, S. 67. Die Ausstellung fand vom 5. Oktober bis zum 2. November 1949 statt.

und Malerei aus der Zeit von 1920–1922 und 1934–1949 aus (Abb. 170 und 171 a, b).[18] Mit seiner Frau Else Meidner lebte Ludwig Meidner unter wirtschaftlich harten Bedingungen. Von ihrer Kunst konnten sie kaum leben. Damit waren die emigrierten Künstler:innen gleich doppelt von den Ausgrenzungsmechanismen der NS-Kulturpolitik betroffen, denn sowohl in ihrem Herkunfts- und Heimatland als auch in ihrem Exilland wurden sie nicht (mehr) wahrgenommen.

Während diese in der Forschungsliteratur zu den Meidners verankerte Perspektive das Bild einer gebrochenen Künstlerbiografie zeichnet, bietet die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Produktion Meidners ein vielfältigeres Bild einer künstlerischen Auseinandersetzung mit seinem britischen Exilland. Motivisch und stilistisch lässt sich die Prägung durch die Emigration deutlich ablesen. So können zwar Kontinuitäten identifiziert werden, etwa Meidners Interesse an religiösen Themen, das sich bereits in seinem Frühwerk formuliert hatte und sich auch in London hielt.[19] Heils-, Leidens- und Erlösungsnarrative verbanden sich indes mit zeithistorischen Themen und hier besonders mit der Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten – zu nennen ist vor allem Meidners Zyklus *Leiden der Juden in Polen* (1942–1945), aber auch *Memorial to Death* und *In a Concentration Camp*, die beide im Dezember 1946 auf der Gruppenausstellung *Subjects of Jewish Interest* in der Ben Uri Art Gallery zu sehen waren und sich mit dem Genozid an den Juden auseinandersetzten.[20] Unter dem Eindruck seiner antisemitisch motivierten Verfolgung als Jude wandte sich Meidner intensiver dem jüdischen Glauben zu und hielt Kontakte zur jüdischen orthodoxen Gemeinde in London.[21]

Religiös konnotierte Motive bilden jedoch nur eine Facette des künstlerischen Schaffens von Meidner in London. Hatte er sich bereits in seinen expressionistischen Grafiken der 1910er Jahre dem großstädtischen Treiben, den Straßen und Häuserfronten gewidmet, so setzte er sich auch in London mit der Großstadt auseinander. Während in den expressionistischen Jahren der urbane Raum primär ein Ausgangspunkt für theoretische Reflexionen und formal-ästhetische Experimente war,[22] so entwickelte Meidner in London

18 Siehe Adkins 1991, S. 181. Besprochen wurde die Ausstellung in: *Tribune*, 21. Oktober 1949; *Jewish Chronicle*, 14. Oktober und 21. Oktober 1949; *Art News and Review*, 22. Oktober 1949.

19 Mit Hodin spricht Meidner über ein spirituelles Erweckungserlebnis von 1912, das ihn motiverte, sich mit religiösen Texten zu beschäftigen. Hodin 1973, S. 115.

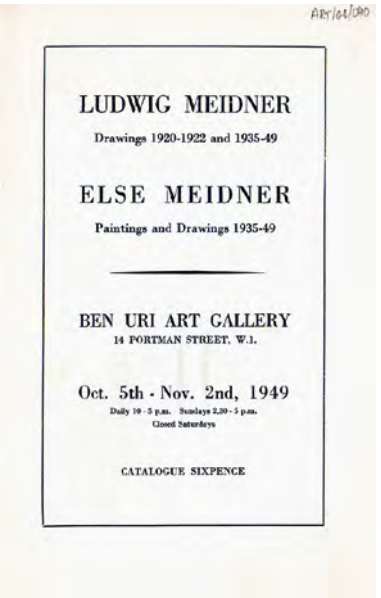
20 Siehe Behr 2016; Behr 2018. Siehe auch Kat. London 1946; Dickson/MacDougall 2015, S. 64.

21 Die religiös konnotierten Motive bilden sich auch in den ausgestellten Werken Ludwig Meidners 1949 in der Ben Uri Art Gallery ab: In der Ausstellungsbroschüre finden sich Werktitel wie *Hoshea, The Prophet* (1934); *Biblical Figure* (1935); *From the Book of Daniel* (1940); *In a Synagogue* (n. d.); *Jew Praying* (n. d.). Siehe dazu Kat. London 1949.

22 Siehe z. B. Meidner 1914. Zu den Korrelationen zwischen dem Großstadtmotiv und künstlerischem Experiment in Meidners Grafiken siehe Flammann 1991, S. 14.



Abb. 170: Ludwig und Else Meidner bei der Eröffnung ihrer Ausstellung in der Ben Uri Art Gallery, London, Oktober 1949, unbekannter Fotograf (© Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt)



LUDWIG MEIDNER

Drawings 1920-1922 and 1935-49

ELSE MEIDNER

Paintings and Drawings 1935-49

BEN URI ART GALLERY

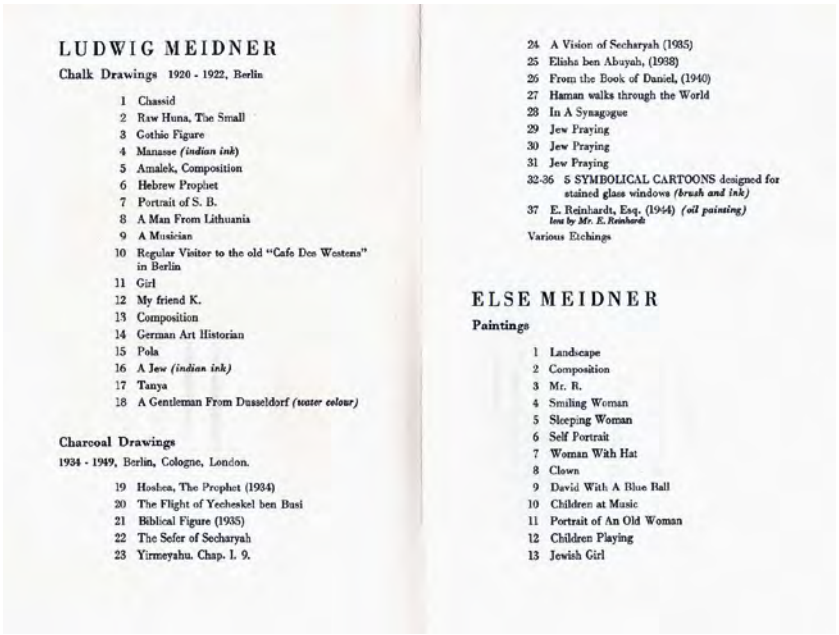
14 PORTMAN STREET, W.1.

Oct. 5th - Nov. 2nd, 1949

Daily 10 - 5 p.m. Sundays 2.30 - 5 p.m.
Closed Saturdays

CATALOGUE SIXPENCE

Abb. 171 a, b: Ludwig Meidner, Drawings 1920–1922 and 1935–49, Else Meidner, Paintings and Drawings 1935–1949, Kat. Ben Uri Art Gallery, London 1949, Cover und Doppelseite aus dem Katalog (© Ben Uri Archive)



LUDWIG MEIDNER

Chalk Drawings 1920 - 1922, Berlin

1 Chassid
2 Raw Huna, The Small
3 Gothic Figure
4 Manasse *(indian ink)*
5 Amalek, Composition
6 Hebrew Prophet
7 Portrait of S. B.
8 A Man From Lithuania
9 A Musician
10 Regular Visitor to the old "Cafe Des Westens" in Berlin
11 Girl
12 My friend K.
13 Composition
14 German Art Historian
15 Pola
16 A Jew *(indian ink)*
17 Tanya
18 A Gentleman From Dusseldorf *(water colour)*

Charcoal Drawings

1934 - 1949, Berlin, Cologne, London.

19 Hosbea, The Prophet (1934)
20 The Flight of Yecheskel ben Busi
21 Biblical Figure (1935)
22 The Sefer of Secharyah
23 Yirmeyahu. Chap. I. 9.
24 A Vision of Secharyah (1935)
25 Elisha ben Abuyah, (1938)
26 From the Book of Daniel, (1940)
27 Haman walks through the World
28 In A Synagogue
29 Jew Praying
30 Jew Praying
31 Jew Praying
32-36 5 SYMBOLICAL CARTOONS designed for stained glass windows *(brush and ink)*
37 E. Reinhardt, Esq. (1944) *(oil painting)* *lent by Mr. E. Reinhardt*

Various Etchings

ELSE MEIDNER

Paintings

1 Landscape
2 Composition
3 Mr. R.
4 Smiling Woman
5 Sleeping Woman
6 Self Portrait
7 Woman With Hat
8 Clown
9 David With A Blue Ball
10 Children at Music
11 Portrait of An Old Woman
12 Children Playing
13 Jewish Girl

ein eher beobachtendes Verhältnis zum Leben in der Stadt. Ihn interessierten soziale Interaktionen und städtische Treffpunkte wie Cafés und Restaurants, Transportmittel wie die »Tube«. Seine Werke sind oftmals in Kreide, Kohle und Aquarell gearbeitet. Diese Techniken betonen das Ephemere und Momenthafte.

Nicht selten formuliert sich in den städtischen Zeichnungen auch Phantastisches oder Alptraumhaftes, etwa wenn sich tierisches Personal unter die Gäste mischt, Männer in die Rockzipfel ihrer Frauen beißen oder sie einander Huckepack tragen. Mythologisches oder Märchenhaftes wird in diesen Arbeiten mit Alltagsbeobachtungen vermengt. Mit diesen transgressiven Methoden veruneindeutigt Meidner kategorische Zuschreibungen, er entzieht sich Klassifizierungen wie »Genrebilder« oder »phantastische« oder »surreale« Werke. Damit hat er die Rezeption sicherlich zusätzlich verkompliziert. Wie diese Arbeiten letztlich zu deuten sind, bleibt strittig. Es wäre jedenfalls eine Vereinfachung, sie allein als Hinweis auf die persönliche Situation als Künstler ohne künstlerische Heimat zu deuten und in ihnen einzig eine metaphorische Ausdeutung eines Daseins in einer unwirtlichen Welt zu erkennen.[23] In den 1940er Jahren entstanden Insektenbilder, über die Meidner schreibt (ohne dieses Bildpersonal erklären zu können): »Ich habe im verflossenen Halbjahr auch eine ganze Anzahl Wasserfarbenblätter geschaffen, die das Leben der Insekten behandeln, der Spinnen, Käfer, Asseln, Mücken, Wanzen usw., freilich ebenfalls eher symbolisch als naturalistisch. […] Ich müßte mich einem klugen Psychoanalytiker verschreiben, der mir das enträtselt, dachte ich und hörte damit auf, freilich, auf den ernsten Themen, zu denen ich zurückkehrte, spuken immer noch etwas die Insekten; am unteren Rande der heroischen Kompositionen treiben dann Stechmücken ihr Wesen, Libellen und dergleichen, bis diese kürzlich ebenfalls verschwanden.«[24] Ein Rückblick auf Meidners Apokalypsen der 1910er Jahre zeigt, dass diese auch in jüngeren kunstgeschichtlichen Texten nur zu gern als prophetische Werke gedeutet werden, die den Ersten Weltkrieg angeblich kommen sahen.[25] Dabei gehen auch in jenen Werken Großstadt, Farben- und Formverzerrungen des Expressionismus und alttestamentliche Endzeitnarrative eine Symbiose ein und bringen damit Altes und Neues, Aufbruch und Regression auf unterschiedlichen Ebenen zusammen.

Zugleich lassen sich in einigen Werken deutliche Referenzen auf die englische Kunstgeschichte erkennen, wobei sich Meidner bevorzugt auf Positio-

23 Diese Perspektive klingt immer wieder in der Literatur zu Meidners Exilzeit an, zuletzt u. a. bei Padberg 2016, S. 14–29.

24 Ludwig Meidner: Brief an Hilde Rosebaum, 15. Juni 1942, zit. n. Adkins 1991, S. 177.

25 Dies auch noch in einer jüngeren Publikation zu Meidner, in der Martina Padberg zum Früh- und Hauptwerk Meidners aus den 1910er Jahren schreibt, es bilde das »thematische Tableau dieser intensiven Jahre, in denen sich die Kriegskatastrophe und der bevorstehende Zusammenbruch der ›Welt von Gestern‹ bereits erahnen« ließe. Padberg 2016, S. 17.

nen des 18. Jahrhunderts bezog, darunter die der Künstler William Hogarth, James Gillray, Thomas Rowlandson und William Blake. Vermutlich durch die Lektüre einer in den 1940er und 1950er Jahren mehrfach wiederaufgelegten Biografie über William Blake entdeckte Meidner in dem englischen Künstler und Naturmystiker einen historischen Leidensgenossen und Seelenverwandten, denn dieser lebte in Armut, war verkannt und – wie Meidner – auch als Dichter tätig.[26] Meidners Besuche in der National Gallery und Tate Gallery machen ihn mit der britischen Kunstgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts vertraut, darunter John Constable, Joshua Reynolds und William Hogarth. Vor allem Hogarth und Gillray dürften für Meidner wichtige Künstler gewesen sein, die sein nach 1945 entstandenes zeichnerisches Werk prägten. Über die enge Beziehung Ludwig Meidners zu Hogarths Werk heißt es: »In Hogarth entdeckt er [Meidner] einen Weggefährten, der wie er den zugreifenden Blick für das blitzartig Momentane mit der Schärfe und Mannigfaltigkeit seiner Beobachtungen zu vereinen verstand, […] der um der künstlerischen Wahrheit willen vor Übersteigerungen, vor dem Widerwärtigen, Verzerrten, ja Brutalen und Ungeheuerlichen nicht haltmachte […]. Auch die Farbgebung, die – an Gouachen erinnernd – durch gebrochene und miteinander harmonisierende Töne, darin jedoch das Fleisch häufig durch kräftigere Färbung hervorgehoben wird, Eigenwilligkeit verrät, findet bei Meidner besonderes Interesse und prägt sich ihm ein.«[27] William Hogarths Grafiken widmeten sich dem turbulenten Leben im London des 18. Jahrhunderts und der vielfältigen künstlerischen Erfassung menschlicher Physiognomien. Neben der ernsthaften Charakterzeichnung, die Physiognomie und Wesenszüge zusammenbrachte, und der verunglimpfenden Karikatur zeigen Hogarths Arbeiten auch die Möglichkeit der Übertreibung (Outré) – eine rein auf Verzerrung der Größenverhältnisse abzielende Veränderung des Erscheinungsbildes.[28] In Meidners Szenen aus der London Underground oder den Cafés finden sich immer wieder Gesichter, die aus der deskriptiven Beobachtung ins grotesk Überzeichnete kippen, sei es durch ein verzerrtes Grinsen, eine überlange Nase oder ein fliehendes Kinn. Wie in Hogarths Werken ist auch hier zu erkennen, dass die verschiedenen künstlerischen Auffassungen menschlicher Gestalt oft nahe beieinanderliegen und keiner großen Eingriffe bedürfen, um von der Charakterstudie zur karikierenden Überzeichnung und zurück zu mäandern. Neben dieser formal-ästhetischen Referenz auf das englische Vorbild Hogarth lassen sich auch noch motivische

26 Jacob Bronowskis Buch *William Blake. 1757–1827. A Man without a Mask* erschien 1943 und 1944 bei Secker & Warburg und 1954 bei Penguin Books. Über Meidners Verhältnis zu Blake schreibt Meidners Biograf: »Blake war ein Phänomen, nicht nur als Maler, sondern alles in allem, als Künstler, Dichter und Visionär. Darin fühlte sich Meidner mit ihm sehr verwandt. ›Bloß als Maler befriedigt er nicht‹, so meinte Meidner, ›er ist nicht ganz er selbst …‹« Zit. n. Hodin 1973, S. 86.

27 Grochowiak 1966, S. 200.

28 Vgl. Kat. Berlin 1998b, S. 88 und 97; siehe auch Dogramaci 2018a, S. 266.



Abb. 172: James Gillray, *La Promenade en Famille – A Sketch from Life*, 1797, Radierung und Aquatinta, koloriert, 25,4 × 36,4 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Kat. Hannover 1986, S. 126)

Auseinandersetzungen festmachen, so etwa in den dicht gedrängten Köpfen, die in Staffelungen und sich überschneidenden Formen ins Bild treten und damit auch zu Gruppen gefasst sind. Der kleine Hund im Aquarell *Café in London* (1948) hat viele Verwandte in Hogarths Grafiken von Londoner Straßen, in denen immer wieder Hunde am Rande des Bildgeschehens vorkommen.[29] Auch der derbe, obszöne, mitunter sexualisierte Charakter von Hogarths Bildern findet sich in Variation bei Meidner wieder. Figuren umarmen sich zärtlich oder voller Begehren, Nackte mischen sich selbstverständlich unter Bekleidete.

Es ist auch das humoristische Potenzial der historischen Arbeiten, die Meidner für sich entdeckte und schätzte.[30] So entwickelte er eine besondere Vorliebe für Karikaturen und das Ridiküle, wie es in Arbeiten des englischen Künstlers James Gillray aus dem 18. Jahrhundert begegnet.[31] Selbst in drastischen Szenen wie Hinrichtungen oder Lynchmorden blitzt Gillrays Humor auf, der tief in die Abgründe menschlichen Seins hineinblickt und diese verspottet. Besonders seine humorvollen Auseinandersetzungen mit Geselligkeiten bei Tisch und zum Verhältnis der Geschlechter mögen für Meidner eine Referenz gewesen sein. In Gillrays Radierung *La Promenade en Famille* –

29 Ludwig Meidner, *Café in London*, 1948, Aquarell über Kohle, 66 × 53 cm, Privatbesitz; William Hogarth, *Gin Lane*, 1751, Radierung und Kupferstich, Städel-Museum, Frankfurt am Main, Abb. in: Dogramaci 2018a, S. 266–267.

30 Obgleich Meidner die Bedeutung der englischen Kunst auf sein Werk bestritt, bekannte er sich zur Rezeption historischer Werke: »Das Komische und das Humoristische, das in der früheren engl. Kunst auftrat, ist auch in jenen, übrigens sehr solid gearbeiteten Water Colors da; ich hätte es nie für möglich gehalten, daß ich einmal so etwas machen würde. Es war wohl auch eine Reaktion auf die große Not: Ich brauchte etwas, das mich aufheiterte.« Ludwig Meidner: Brief an Johannes R. Becher, 18. Juni 1953, zit. n. Kat. Darmstadt 1991, S. 486.

31 Zu Gillray siehe Oberstebrink 2005, S. 126–145.



Abb. 173: Ludwig Meidner, *Auf einem Mann reitende Frau*, 1949/50, Aquarell, Kohle, Kreide, 70,9 × 56 cm, Ludwig-Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, Inv. Nr. JMF 1994-0007 II/I295

A Sketch from Life (1797, Abb. 172) zieht der Duke of Clarence und spätere König William IV. die Kutsche seiner Kinder. Wie ein Pferd wird er von seinem Sohn mit der Peitsche angetrieben, während sich seine Frau Dorothea Jordan der Lektüre eines Buches widmet.[32] Gillray zeigt den Adeligen als von Kindern und Ehefrau Unterdrückten, der sein Schicksal schwitzend erträgt. Auch in Meidners Aquarell *Auf einem Mann reitende Frau* (1949/50, Abb. 173) wird der Mann als Nutztier eingesetzt. Die Zügel, die bei Gillray noch aus der Tasche des geschundenen Duke of Clarence hängen, sind bei Meidner durch den Mund des Mannes geführt und werden von einer auf ihm reitenden Frau energisch gezogen. Sie drückt ihm ihre hohen Schuhe in die Seite. Die Kinder laufen hinterher. Sicherlich offenbaren sich in Meidners skurriler Zeichnung nicht nur Referenzen auf Gillray, sondern das Motiv des Tragens und Ertragens kann – wie Birgit Sander feststellt – durchaus auch auf die persönliche Tragödie des Künstlers und auf zeithistorische Ereignisse verweisen.[33] Dennoch lässt sich behaupten, dass Meidner in England das Genre Karikatur und Satire für sich entdeckte.

32 Vgl. Kat. Hannover 1986, S. 126.

33 Sander 2016, S. 206.

Nicht nur faszinierten ihn zeitgenössische britische Karikaturisten wie Carl Giles, dessen Cartoons aus dem *Daily Express* der deutsche Künstler sammelte.[34] Auch interessierte er sich offensichtlich ganz besonders für die historische britische Karikatur, darunter neben Gillray eben auch für Thomas Rowlandson.[35] Rowlandsons *Spectators*,[36] die von ihren Logen aus das tragische oder komödiantische Geschehen auf der Bühne beobachten und dabei extreme Gemütsregungen zeigen, haben ihre Nachfahren in den Zuschauer:innen und den bühnenhaften Szenarien, die Meidner in England zu Papier brachte.[37] Rowlandson bezog sich wiederum auf *Laughing Audience* von Hogarth, der ebenfalls ein wichtiger Künstler für Meidner war. Alle drei interessierte die Reaktion der Zuschauer auf ein – dem Blick der Betrachter:innen entzogenes – Bühnengeschehen, das nur über die emotionale Reaktion des Publikums rekonstruiert werden kann.

Ein direktes Zitat lässt sich in Meidners *The Race* (1947, Abb. 174) erkennen, das sich konkret auf *Chelsea Carriers on Pension Pay Day* (Abb. 175) von Thomas Rowlandson bezieht. Rowlandson zeichnete Kriegsveteranen aus dem Altersheim Royal Hospital Chelsea in der charakteristischen roten Uniform, die ihre Pension abholen und von den Pflegekräften getragen werden. Die Frauen sind beladen wie Packesel und klemmen sich die Männer unter die Arme oder transportieren sie auf dem Rücken. Auch bei Meidner werden die beinamputierten Männer von den Frauen Huckepack getragen, doch aus dem Spaziergang ist bei ihm ein Rennen geworden, das sich die vier Gestalten unter freiem Himmel liefern. Staub wirbelt auf. Die Kopfbinde des Mannes zur Rechten ist von Rowlandsons Zeichnung übernommen, was dafür spricht, hier weniger eine Referenz auf die »verstümmelte[n] und verwundete[n] Soldaten während des Ersten Weltkrieges«[38] zu sehen, wie es in einer Publikation zu Meidner heißt, als vielmehr eine lustvolle Anverwandlung englischer Karikaturgeschichte. Deren Potenzial der Verfremdung, Übertreibung und surrealen Kombination motivierte Meidner sichtlich, sich in ähnlichen Sujets und Techniken zu probieren. Obgleich ihn vermutlich ökonomische Umstände zwangen, sich von der Ölfarbe und Leinwand ab- und der wasserlöslichen Farbe auf Papier zuzuwenden, fand er in den britischen Künstlern des 18. Jahrhunderts Vorbilder, die sich ebenfalls durch Grafik und kolorierte Zeichnungen ausgedrückt hatten. Denkbar ist, dass Meidner die Publikation *English Water-colours* von Laurence Binyon kannte, die 1944 eine Wiederauflage im Londoner Verlag A & C Black erhielt und Werke von

34 Vgl. Riedel 2016, S. 84.

35 Auf die Auseinandersetzung mit Rowlandson, allerdings ohne näheren Nachweis oder Bildvergleich, verweist bereits Hodin 1973, S. 87.

36 Thomas Rowlandson, *Comedy Spectators und Tragedy Spectators*, ca. 1789, Radierungen koloriert, The British Museum, Abb. in: Heard 2013, S. 108 und 109.

37 Ludwig Meidner, *Im Varieté*, 1943, Aquarell über Kohle, 46 × 68 cm, Privatbesitz, Abb. in: Dogramaci 2018a, S. 271.

38 Sander 2016, S. 206.



Abb. 174: Ludwig Meidner, *The Race*, 1947, Aquarell, Kohle, 55,8 × 70,1 cm, Ludwig-Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, Inv. Nr. JMF 1994-0007 II/1163



Abb. 175: Thomas Rowlandson, *Chelsea Carriers on Pension Pay Day*, n. d., braune Tusche und Aquarell, 11,27 × 18,73 cm, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, London (Phagan 2011, S. 97)

William Blake und Thomas Rowlandson behandelte.[39] Die pointierte Farbigkeit einiger Bilder Meidners mag ihren Bezugspunkt in den kontrastreich kolorierten Blättern eines Gillray oder Rowlandson haben. Fasziniert haben mochte Meidner überdies, dass die gezeichnete Satire und Karikatur in England bereits im 18. Jahrhundert große Freiheiten genoss und deutlicher als in anderen Ländern vor staatlicher Zensur geschützt war; damit konnten die Künstler recht frei und weitgehend ungehindert arbeiten, erotische und politische Sujets zeichnen.[40] Die Gattung Karikatur hatte auch noch zu jenen Zeiten, als Meidner in England lebte, eine umfassende Verbreitung in Tageszeitungen. Nicht umsonst gründete sich die Exil-Tageszeitung *Die Zeitung* ausgerechnet in London und beschäftigte mit Richard Ziegler und Walter Trier zwei besonders ausgewiesene Karikaturisten und zudem emigrierte Künstler.[41] Diese trugen in ihren bösen, gleichermaßen unterhaltsamen Karikaturen einen Kampf mit dem NS-Regime und dem Stift als Waffe aus. Wenngleich Meidner nicht für Zeitungen arbeitete und seine künstlerische Arbeit fernab von der Emigrant:innen-Community verwirklichte, waren für ihn die englischen Karikaturisten ein künstlerisches und vermutlich auch moralisches Vorbild.

In einer Zeit, als Meidners künstlerische Stimme weder in seiner Heimat Deutschland noch in seinem Exilland Gehör fand, schien er in den derben, humorvollen und grotesken englischen Karikaturen eine Freiheit zu finden, die im nationalsozialistischen Deutschland undenkbar war. Im Übrigen beschäftigte sich auch John Heartfield nach seiner Emigration nach London 1939 mit britischen Karikaturisten und Zeichnern des 18. Jahrhunderts und legte eine eigene Sammlung von Werken an, die von James Gillray über William Hogarth und Thomas Rowlandson reichte – jenen Künstlern also, für die sich auch Ludwig Meidner ganz besonders interessierte.[42] Somit lässt sich die These aufstellen, dass die Exilierung in England für den kunsthistorischen Horizont und die künstlerische Praxis von Künstlern wie Heartfield und Meidner folgenreich war. Es mag zu viel sein, hier von einem Ventil für einen verfemten, verfolgten und ins Abseits gedrängten Künstler zu sprechen, doch mochte Meidner die englische Kunstgeschichte und hier vor allem die Zeichner des 18. Jahrhunderts Dialogpartner in schweren Zeiten gewesen sein.

Die dichte Auseinandersetzung mit englischen Künstlern und ihrem Schaffen, die sich in Meidners Exilwerken finden lässt, motiviert dazu, jene Jahre nicht linear unter den Kategorien des Scheiterns oder Misserfolgs zu fassen –

39 Binyon 1944.

40 Vgl. Hasse 1986, S. 14.

41 Vgl. Dogramaci 2016b, S. 99–110. Zu Ziegler und Trier siehe Kapitel 16 in diesem Buch.

42 Vgl. Schultz 2020, S. 196. Heartfield sammelte auch zeitgenössische Karikaturen aus Zeitungen wie *The News Chronicle*, *Daily Mirror* und *Evening Standard*. In Heartfields Sammlung finden sich Karikaturen von Victor Weisz, wie Heartfield emigriert, der unter dem Künstlernamen Vicky publizierte. Vgl. Schultz 2015, S. 262.

auch wenn sie es ökonomisch und gesellschaftlich für den Künstler gewesen sein mochten. Zugleich öffneten sich ihm gerade durch seine Emigration auch Horizonte, indem er sich durch Ausstellungs- und Museumsbesuche und Publikationen die englische Kunstgeschichte erschloss. Hier lässt sich eine Parallele zu dem Kunsthistoriker Nikolaus Pevsner aufzeigen, der sich nach seiner Emigration im Jahr 1934 intensiv für die Kunst seines Exillandes England interessierte und schließlich sein Buch *The Englishness of English Art*[43] verfasste.

43 Pevsner 1956.



KAPITEL **16**

1 *Die Zeitung*, Ludgate House, Fleet Street

16. Zeichenstift als Waffe: Richard Ziegler, Walter Trier und *Die Zeitung*

In der von Sigmund Freud herausgegebenen Zeitschrift *Imago* veröffentlichte der Kunsthistoriker und Psychoanalytiker Ernst Kris 1934 einen kurzen Beitrag mit dem Titel »Zur Psychologie der Karikatur«.[1] In Auseinandersetzung mit Freuds Abhandlung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* betont der Autor das komische Potenzial der Karikatur als Differenz zwischen Wirklichkeit und entstellter Wiedergabe, der »Ähnlichkeit im Hässlichen«,[2] die die Realität entlarve. Kris' Überlegungen zur Form und Funktion der Karikatur als »graphischer Witz«,[3] die er im englischen Exil gemeinsam mit dem ebenfalls emigrierten Kunsthistoriker und Studienfreund Ernst H. Gombrich weiterentwickelte,[4] sollen einen Rahmen für die folgenden Ausführungen geben: Im Blickpunkt des Kapitels stehen emigrierte Künstler, die (wie Kris und Gombrich) ihr Fluchtland auf der Insel jenseits des Ärmelkanals fanden und hier künstlerisch offensiv gegen NS-Deutschland und dessen politische Führung agitierten.[5]

Der Begriff der Karikatur geht etymologisch zurück auf das italienische »caricare«, das »überladen« oder »übertreiben« meint.[6] *Meyer's Conversations-Lexikon* von 1850 bietet folgende Definition an: »Karikatur […], Zerr- oder Spottbild, wird eine Darstellung genannt, in welcher zwar der dargestellte Gegenstand unverkennbar getroffen ist, einzelne Merkmale aber desselben übertrieben erscheinen; durch diesen Gegensatz wirkt sie lächerlich. Es ist müßig, zu fragen, ob die K. eine berechtigte Kunstform, ob ihr Gebrauch sittlich gerechtfertigt und ob sie in politischen Dingen eine erlaubte und

1 Kris war gut bekannt mit Sigmund Freud, sein Berufsweg war vom väterlichen Freund geprägt.

2 Kris 1934, S. 462. Der Beitrag wurde 1936 auch in englischer Übersetzung publiziert. Kris 1936. Kris bezieht sich in der Deutung der Karikatur als »wahrer als die Wirklichkeit« auf Zeichnungen aus dem 17. Jahrhundert.

3 Kris 1934, S. 463.

4 1940 publizierten Ernst Kris und Ernst H. Gombrich ihr bei Penguin Book erschienenes Buch *Caricature* (Kris/Gombrich 1940), was ihnen eine breite Leserschaft verschaffte. Das umfangreiche deutschsprachige Manuskript *Die Karikatur* befindet sich heute im Gombrich Estate, The Warburg Institute, London. Zu Gombrich siehe Kapitel 13 in diesem Buch.

5 In Großbritannien arbeitete Ernst Kris für die BBC an einer wissenschaftlichen Untersuchung und Analyse der NS-Propaganda, dem BBC Caricaturing Service. Vgl. Krüger 2011, S. 291–378.

6 »Das italienische ›caricare‹ indes, die Sprachwurzel der Karikatur, bedeutet ›überladen‹, ›überlasten‹. Karikatur ist demzufolge also eine Darstellung, bei der das natürliche Gleichgewicht durch Überlastung einzelner Teile bewußt gestört wird.« Schneider 1988, S. 32.

nützliche Waffe sei.«[7] Die Bandbreite der politischen Zeichnungen im englischen Exil während des Zweiten Weltkriegs reichen von der zornigen Satire über den heiter anmutenden, gezeichneten Witz und die parodierende Karikatur bis zum Spottbild.[8] Spott und Häme, Überzeichnung und Witz prägen die Zeichnungen der nach London emigrierten Künstler Richard Ziegler und Walter Trier in der vom britischen Informationsministerium geförderten deutschsprachigen Tageszeitung *Die Zeitung*, die über den Krieg auf dem Kontinent und die Situation in Deutschland berichtete.[9] Ziegler und Trier setzten sich zeichnerisch mit der Brutalität der NS-Diktatur, ihren führenden Protagonisten und Kollaborateuren ebenso wie mit den Opfern der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft auseinander und behandelten bisweilen tagesaktuelle Ereignisse.[10]

Für Karikaturisten bot sich in England selbst ein ambivalentes Bild: Verglichen mit Paris oder Prag, wo sich einige Emigrant:innen wie Paul Westheim oder John Heartfield im antifaschistischen Widerstand betätigten, war London zunächst kein ausgesprochenes Ziel für politische emigrierte Schriftsteller:innen und Künstler:innen.[11] Das änderte sich erst mit der Zerschlagung der Zentren in Frankreich und der Tschechoslowakei durch Okkupation und mit der Änderung der britischen Außenpolitik nach 1939. Immer mehr Emigrant:innen, die vom europäischen Festland flohen, galt die britische Insel als letztes, zugleich bedrohtes Refugium: Künstler wie John Heartfield, Theo Balden oder Oskar Kokoschka flohen aus Prag nach London.[12] Offensive (partei-)politische Aktivitäten von Emigrant:innen waren in Großbritannien allerdings nicht erwünscht.[13] Unter den geflohenen Künstler:innen befand sich eine zahlenmäßig starke Gruppe aus KPD-Mitgliedern (wie Theo Balden), die sich zumindest kulturpolitisch betätigten. Der 1938 gegründete Freie Deutsche Kulturbund betonte nach Kriegserklärung Englands an Deutschland offensiv sein Selbstverständnis als antifaschistische (kultur-) politische Vereinigung.[14] Doch auch außerhalb des Kulturbundes zeigten

7 Meyer's Conversations-Lexikon 1850, S. 712–713.

8 Piltz 1976.

9 Zu *Die Zeitung* siehe Greiser 1979, S. 232; vgl. auch Tergit 1973, S. 141. Brinson/Malet 1995; Vinzent 2015. Vinzent geht in ihrem Text auch auf wenigen Seiten (S. 330–331) auf die Karikaturen von Trier und Ziegler ein, allerdings mit Fokus auf die Österreich-Rezeption.

10 Über die politische Ausrichtung etwa von Triers Karikaturen schreibt ein Zeitgenosse: »A cartoon, a satirical drawing, is the product of a fleeting hour, a comment on the events of a particular day, and as such cartoons are difficult to gather together in a book after a lapse of time …« Zit. n. Lynx 1946, S. 5.

11 Vgl. Hofmann 1986, S. 65.

12 Vgl. Schwarz, M. 1980, S. 157.

13 »If few refugees overall came to Britain, even fewer political refugees did so. This was partly attributable to the severe restrictions on political activity which the British government imposed on refugees.« Brinson/Dove 2010, S. 5.

14 »Nichts spielt sich heutzutage im luftleeren Raum der ›reinen Kunst‹ und ›reinen Wissenschaft‹ ab, darum haben wir auch ein großes politisches Credo: wir sind Antifa-

Emigrant:innen ein gleichermaßen künstlerisches wie politisches Engagement gegen Hitler-Deutschland, wobei einige mit staatlichen Institutionen ihres Exillandes kooperierten.

Von 1941 bis 1945 erschien mit Zustimmung und finanzieller Unterstützung des britischen Informationsministeriums die deutschsprachige Tageszeitung *Die Zeitung* (Ludgate House, Fleet Street, s. Karte S. 368, Nr. 1) in London, die über den Krieg auf dem Kontinent und die Situation in Deutschland berichtete.[15] Von Beginn an als Redakteur beteiligt an dieser selbsternannten »einzige[n] freie[n], unabhängige[n] deutsche[n] Tageszeitung, die es in Europa gibt«,[16] war der Journalist Sebastian Haffner. Die bürgerliche, wertkonservative oder liberale Ausrichtung der Redaktionsmitglieder[17] verlief kongruent mit den Interessen des britischen Informationsministeriums, sodass *Die Zeitung* explizit nicht als kommunistisches oder sozialistisches Printmedium konnotiert war.[18] Verbreitet wurde das Organ zunächst an sechs Tagen die Woche sowohl in England als auch als Dünndruckausgabe zum Abwurf über Deutschland und zur Verschickung nach Mittel- und Südamerika.[19] *Die Zeitung* (Abb. 176) erlebte ihre Gründung und

schisten, die geschworenen Feinde des Hitlersystems.« Freier Deutscher Kulturbund, zit. n. Schwarz, M. 1980, S. 158. Die politische Ausrichtung des Freien Deutschen Kulturbundes äußert sich auch im Namen seines Mitteilungsorgans, *Freie Deutsche Kultur. German Anti-Nazi Monthly*.

15 Sir Feroz Khan Noon setzte sich wohl für *Die Zeitung* ein. Über Abhängigkeit oder Unabhängigkeit von britischen Behörden herrscht in der Literatur Uneinigkeit. Greiser betont: »Das von den britischen Behörden subventionierte Blatt, das zwar unter der indirekten Kontrolle des Foreign Office stand, war kein Organ der britischen Regierung, sondern war eine weitgehend unabhängige ›von Deutschen für Deutsche‹ gemachte Zeitung.« Greiser 1979, S. 232. Dagegen schreibt Gabriele Tergit: »1941 wurde die erste deutsche Zeitung gegründet, die eigentlich keine war, sondern ein englisches Propagandablatt, das über Deutschland abgeworfen wurde, aber im ganzen nicht das schlechteste deutsch bedruckte Papier war.« Tergit 1973, S. 141. Siehe auch Brinson/Malet 1995, S. 216–217, die feststellen, »one thing can be said with certainty, as Haffner indicates, is that *Die Zeitung* would never had seen light of day without British governmental support«.

16 Editorial in Heft 1, 12. März 1941, S. 1: »Diese Zeitung wird in London von Deutschen für Deutsche gemacht. Sie hat die Billigung und das Wohlwollen der zuständigen britischen Regierungsstellen, aber sie ist kein Organ der britischen Regierung. Sie unterliegt keinen Vorschriften und keinen Beschränkungen ausser den im Kriege selbstverständlichen allgemeinen Zensurbestimmungen. Die Meinungen, die in ihren Artikeln ausgedrückt werden, sind die Meinungen der Artikelschreiber, nicht die irgend einer ungenannten Behörde, Partei oder Interessengruppe. Dieses Blatt ist etwas, was man sich kaum mehr vorstellen kann: eine freie, unabhängige deutsche Tageszeitung; die einzige, die es heute in Europa gibt.«

17 Neben dem Chefredakteur Sebastian Haffner (bis 1942 Redaktionsmitglied) gehörten Dietrich E. Mende, Julius Oskar Reichenheim und Wolfgang von Einsiedel zur Redaktion der *Zeitung*. Vgl. Greiser 1979, S. 233. Zum Redaktionsteam siehe auch Vinzent 2015, S. 325.

18 Vgl. Hofmann 1986, S. 67. In einem späten Interview beurteilte Sebastian Haffner die politische Wirkung der *Zeitung* als enttäuschend. Haffner 2006, S. 355.

19 Hofmann 1986, S. 68. Ab 1942 erschien *Die Zeitung* ein Mal wöchentlich.



Den 9. Juli 1943 — London — 2. Jahrgang Nr. 331

Die Zeitung

LEITUNG UND REDAKTION — VERLAG

E FREIHEIT, RAUM

„Premierminister" Lammers

Himmlers neue Strohpuppe

AUS DEM INHALT

POLITIK

FEUILLETON

WIRTSCHAFT

. . . praktisch Reichskanzler

„Außerordentliche Macht"

Auf vielen Sätteln

Lammers

Abb. 176: Die Zeitung, 9. Juli 1943, Nr. 331, S. 1, mit Karikatur von Robert Ziller [Richard Ziegler], die Hans Heinrich Lammers, Staatssekretär der Reichskanzlei, SS-Obergruppenführer, zeigt (© Richard Ziegler)

Existenz ausdrücklich aus dem Kontext des Krieges; dies zeigt sich an der Kriegsberichterstattung von den Fronten, aber auch daran, dass ihr Erscheinen rasch nach der Kapitulation Deutschlands eingestellt wurde.[20] *Die Zeitung* berichtete aber auch über den Kriegsalltag in England, über das Leben und die Nöte der Emigrant:innen, schrieb über Internierungen, wies auf Hilfsorganisationen und Berufsbilder für Emigrierte hin,[21] publizierte aber auch über Kulturereignisse wie Konzerte und Ausstellungen mit Emigrant:innenbeteiligung. Künstlern wie Richard Ziegler und Walter Trier bot sie einen wichtigen Ort für ihre Arbeit; beide waren regelmäßige Mitarbeiter der *Zeitung*. Zieglers Karikaturen erschienen erstmals in der Nummer 8 des Jahres 1941 (20. März)[22] unter dem Pseudonym Robert Ziller, das zwar seinen

20 Ihre Nachrichten erhielt *Die Zeitung* über die Nachrichtenagenturen Reuter und Associated Press. Vgl. Greiser 1979, S. 233.

21 Auch Genderperspektiven waren vertreten, so wurden verbreitete Berufe für Emigrantinnen wie Dienstmädchen, Kellnerin oder Näherin vorgestellt. Die Schriftstellerin Gabriele Tergit (eigentlich Elise Reifenberg) publizierte einen Beitrag mit dem Titel »Die Emigrantin« in *Die Zeitung* (16. Januar 1941, S. 6). Vgl. Hartig 2019, S. 101.

22 Zieglers erste Karikatur für *Die Zeitung* zeigt Joseph Goebbels bei einer Rundfunkansprache. Die Nazi-Propaganda im Krieg wurde hier bloßgestellt: Diese hatte ver-

Namen verschleierte, aber die Initialen »RZ« beließ.[23] Ziegler zeichnete regelmäßig als Stammzeichner, zunächst für die Seite 3, den Feuilletonteil der Zeitung, später arbeitete er alternierend mit Trier.[24]

Der künstlerische Autodidakt Richard Ziegler, der sich in den 1920er Jahren als Beobachter einer saturierten Gesellschaft und mit Bildern aus dem Rotlichtmilieu hervortat, empfand seine Existenz bereits kurz nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten als bedroht und verließ Deutschland 1933.[25] Nach vier Jahren auf einer dalmatinischen Insel emigrierte er nach England. Zieglers Emigration(en) ging(en) mit einer Politisierung des Künstlers einher. Seine in *Die Zeitung* erschienenen Zeichnungen sind spöttische und bissige Kommentare zu Geschehnissen in Nazi-Deutschland und dessen Potentaten, bisweilen auch sensible Charakterstudien des Bösen, sie intensivieren und potenzieren die Unbarmherzigkeit und Kälte in den Visagen und Körperhaltungen der nationalsozialistischen Täter. Ähnlich wie der Künstler John Heartfield griff auch Ziegler mit seinen Arbeiten zielgerichtet einzelne politische Führer des Nationalsozialismus an, indem er sie mit ihren individuellen physischen Eigenschaften und Verhaltensweisen konsequent visualisierte.[26]

Als Illustration zu einem fiktiven Interview mit Adolf Hitler (2. Juli 1941, S. 3, Abb. 177) verdichtet Ziegler dessen Physiognomie zu einem aggressiv verzerrten Gesicht, dessen Mittelpunkt das schwarze Loch des aufgerissenen Mundes bildet. Verhöhnt wird der Demagoge Hitler nicht nur durch die gezeichnete Fratze, sondern auch durch die Zusammenstellung mit dem Ausspruch »Seit vielen Monaten war ich zum Schweigen verurteilt«, der wohl tatsächlich wenige Tage zuvor so formuliert wurde. Ziegler zeichnete auch andere »Köpfe der Gegenwart«, so der Titel einer Serie in *Die Zeitung*, darunter Staatsmänner wie den türkischen Staatspräsidenten Ismet Inönü (28. Juni 1941, S. 3). Diese Köpfe sind weniger Karikaturen als feine Beobach-

breitet, dass in England wegen des Krieges Frösche und Kröten gegessen würden, die Goebbels in der Zeichnung aus dem Mund springen.

23 Ziegler wollte durch das Pseudonym wohl seine Familienangehörigen in Deutschland schützen. Das 1934 verabschiedete »Gesetz gegen heimtückische Angriffe auf Staat und Partei und zum Schutz von Parteiuniformen« verbot jede Form der (künstlerischen) Kritik gegen den NS-Staat und seine Regierung bei Gefängnisstrafe. Vgl. Krejsa 1991, S. 375. Durch Sippenhaft konnten bei Verstoß auch Angehörige in Gewahrsam genommen werden.

24 Trier wurde wohl direkt vom britischen Informationsministerium angeworben und schuf mehr als 170 Zeichnungen. Vgl. Hurdalek 1980, S. 16.

25 »Meine Arbeit ist staatsfeindlich und kulturwidrig, sie bringt mir eher Gefängnis als Geld ein. Denn wir leben in Tagen der Wiederaufrichtung der deutschen Moral und Sitte. Es ist Zeit, daß ich fortkomme. In Deutschland sind mir die Gefängnisse zu voll mit meinesgleichen.« Richard Ziegler: Tagebucheintrag, 24. März 1933, in: Kat. Calw 1981, n. p. Zum Werk der 1920er Jahre siehe Schlichtenmaier 1989, S. 9–13.

26 Dies z. B. im Unterschied zu Kurt Schwitters' Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in *The Hitler Gang* von 1944. Vgl. Vinzent 2006, S. 130.



Die Zeitung

Interview mit Hitler

Frage: Was werden Sie befehlen, wenn es Ihnen tatsächlich gelingen sollte, Moskau zu erreichen?

Hitler: Es dürfte Ihnen bekannt sein, daß ich nach Möglichkeit immer vermeide, das zu tun, was man erwartet. Ich werde Ostrußland Stalin überlassen und Westrußland einem weißen Diktator geben. Beide Reiche werden natürlich den Kampf mit größter Anstrengung fortführen. Damit schalte ich die notwendige Entlastung für den Westen.

Frage: Und was werden Sie befehlen, wenn die russische Armee alle ihre Berechnungen über den Haufen wirft?

Hitler: Dann werde ich zur Verteidigung mit kleinen Rückzügen übergehen und England und Amerika mit dem Einsatz des Kommunismus in Berlin drohen.

Frage: Was aber wird geschehen, wenn auch diese Karte nicht mehr zieht?

Hitler: Dann werde ich wieder zur Offensive

„Seit vielen Monaten war ich zum Schweigen verurteilt."

(Hitler am 22. Juni 1941)

Zeichnung von ROBERT ZILLER

übergehen und den Durchbruch befehlen, ganz gleich, was dieser kostet.

Frage: Und welchen Plan haben Sie für den Fall, daß die mörderischen Verluste den Geist der Truppen ruinieren?

Hitler: Geist ruinieren . . . Sie haben offenbar kein deutschen Volk keine Ahnung. Ich werde jeden 50sten Mann erschießen lassen —dann ist der Geist wieder vorzüglich.

Frage: Die zweite große Aufregung, die zur Zeit in Ihrem Reich vor sich geht, gilt offenbar speziell der Invasion Englands. Soll diese Invasion starten mit irgend einem neuen Bluff?

Hitler: Nein, nur noch der üblichen Pause. Vorher werde ich noch für den Eindruck sorgen, daß ich bereits am Ende bin.

Frage: Was werden Sie befehlen, falls Ihre Invasion scheitert?

Hitler: Ich werde dem deutschen Volk erklären, es hätte sich lediglich um eine größere Vergeltungsaktion gehandelt.

Frage: Aber damit werden Sie doch wahrscheinlich nichts weiter erreichen als eine Verstärkung der Müdigkeit und des Überdrusses.

Hitler: Diesen Hinweis hätten Sie sich ersparen können. Sie scheinen zu jenen Zwergen zu gehören, die uns noch immer für Idioten halten. Indes ich dann die [illegible] auf England befehle, konnte es, was es wolle, werde ich gleichzeitig ein so weitgehendes Friedensangebot bekannt geben, daß die blasse Veröffentlichung in England und Amerika erschüttern muß. In Deutschland wird jeder sagen: weiter kann der Führer wirklich nicht gehen. Ich schalte in diesem Angebot nur Oesterreich—nichts sonst. Ich garantiere Ihnen, daß verhandelt wird unter den fairsten Bedingungen. In dieser schönen Pause starte ich dann schlagartig die Invasion Englands. Und was wird der einfältige Mann auf der Straße sagen: Ja, nach diesem vernünftigen Friedensangebot blieb dem Führer wirklich nichts anderes übrig. Warum haben die denn auch die Verhandlungen abgebrochen. Und ich sage Ihnen, dies wird man nicht nur in Deutschland denken.

Frage: Ich wundere mich über Ihre Offenheit. Dies Interview wird morgen erscheinen. Wie soll ich mir diese Offenheit erklären?

Hitler: Sehr einfach: man glaubt es ja doch nicht! Ich habe „Mein Kampf" geschrieben, jeder konnte alles lesen. Was tat man? Man lachte! Sehen Sie: zwischen wissen und danach handeln ist ein weiter Weg, zwischen handeln wollen und handeln können ein ebenso weiter. Behaupten Sie bitte, ich hätte einen sehr nervösen Eindruck gemacht, meine Augen seien erloschen. Behaupten Sie auch, ich hätte einen unsteten Blick.—Und schicken Sie mir einen Abzug.

Frage: Gestatten Sie mir noch eine Frage: Haben Sie wirklich die Absicht, eine Weltherrschaft zu erreichen?

Hitler: Haben Sie geglaubt, wir kämpften um unserer Unterhaltung? Die U.S.A. eine deutsche Kolonie—das ist das Ziel meiner Träume. Notieren Sie auch dies noch: Ich weiß nicht, was die Geschichte aus mir machen wird. Für die tiefen Beweggründe sorgen die Professoren der Geschichte. Aber das Eine ist gewiß: mag ich im Osten und im Westen geschlagen werden, mag mein Reich zusammenkrachen wie es plötzlich 1933 wurde, ich habe jedenfalls als Erster im größten Stil die unsterbliche Dummheit des Menschen bewiesen. Mit dem Kreuzzug gegen die englischen Plutokraten war nichts mehr anzufangen, nun habe ich eine andere Platte aufgelegt: Kreuzzug gegen die Kommunisten. Damit haben wir alle Melodien durchgespielt und sind wieder bei der ersten. Lesen Sie diese Berichte aus Dänemark, aus Schweden, aus Finnland u.s.w. Nicht wenige Mäuse gehen mir in die Falle.

Frage: Auch dies darf ich veröffentlichen?

Hitler: Selbstverständlich—und setzen Sie als Schluß hinzu: ich hätte sehr freundlich und mit größter Hochachtung über den Papst gesprochen.

E. JOHANNSEN.

Der „jüdisch marxistische Abschaum der Menschheit"

In den diese Woche erscheinenden Buch „Die deutsche Wehrgemeinschaft" von Denis Kogler (London-Prager, Publishers, Ltd., London, Preis 3,50) findet sich folgende Dialogstelle:

DIE HYSTERISCHE STIMME (aus dem Radio)
. . . aus dem Resultat der moralischen Rückendeckung meiner herzlichen Freundschaft mit dem jüdisch marxistischen Abschaum der Menschheit—Verteilungen mit dem sozialistischen Arbeiterstaat, welch innige Freundschaft inzwischen in der Natur gelegene und—zweifellos—im Sinne guter deutscher Tradition

SCHILLER.
Vor Tische las mans anders.

MEPHISTO.
Wir sind aber—erroren—noch lange nicht nach Tische, sondern erst zwischen den einzelnen Gängen. Bis zum Kompott kann sich der sozialistische Arbeiterstaat längst in den jüdisch marxistischen Abschaum der Menschheit rückverwandelt haben — —

Abb. 177: Robert Ziller [Richard Ziegler], *»Seit vielen Monaten war ich zum Schweigen verurteilt«,* in: Die Zeitung, 2. Juli 1941, S. 3 (© Richard Ziegler)

tungen, die physiognomische Studien mit zeithistorischer Einordnung und moralischer Verantwortung zusammenbringen: So ist der außenpolitische Druck, der auf Inönü lastet, im Krieg Position zu beziehen, unmittelbar ablesbar. Tief furchen sich die Falten in das Gesicht des Politikers, die Augen geschlossen, der Kopf ruht auf viel zu schmalen Schultern. Zieglers Karikaturen dreier BDM-Mitglieder (8. Juli 1941, S. 3, Abb. 178) wiederum betont die Einfalt, die physiognomische und moralische Hässlichkeit der Porträtierten – und kommentiert damit Baldur von Schirachs (Reichsjugendführer) zitierte Schwärmerei von der Schönheit nach nationalsozialistischer Lehre. Die Serie der »Quislings«[27] schließlich entwirft ein Bild des gemeinen Verräters und Kollaborateurs, der in verschiedensten Ländern zu finden war.

27 Der Begriff »Quisling« wurde, ausgehend vom norwegischen Ministerpräsidenten Vidkun Quisling, der mit dem Nazi-Regime kollaborierte, zum Synonym für Verrat und



Die Zeitung

Grab 24748, Highgate

Auf den Spuren von Karl Marx in London

Der Zeichenlehrer

von

Fips Fuhrknecht

B.D.M.

Zeichnung von ROBERT ZILLER

„Wenn das Mädel die ihm von Natur gegebenen Anlagen bis zur höchsten ihm erreichbaren Stufe weiterentwickelt, ist es im Sinne der nationalsozialistischen Lehre schön."
(Baldur von Schirach.)

Veranstaltungen

Tassen Kaffee

Abb. 178: Robert Ziller [Richard Ziegler], B.D.M. *»Wenn das Mädel die ihm von Natur gegebenen Anlagen bis zur höchsten ihm erreichbaren Stufe weiterentwickelt, ist es im Sinne der nationalsozialistischen Lehre schön«*, in: Die Zeitung, 8. Juli 1941, S. 3 (© Richard Ziegler)

Wo Zieglers Zeichnungen Seismografen des Abgründigen und Bösen sind, agierte Walter Trier primär mit den Mitteln des Spotts, mit Humor und der Lust an der Lächerlichkeit. Trier hatte in der Weimarer Republik erfolgreich für das Witzblatt *Lustige Blätter* gezeichnet und Bücher des Schriftstellers und Kinderbuchautors Erich Kästner illustriert. Zum politischen Zeichner wurde er vor allem nach seiner Flucht aus Deutschland. Sein Hitler in »Des Führers Ahnengalerie« (3. September 1941, S. 3), die erste Zeichnung Triers

Kollaboration. Er wurde von *The Times* im Jahr 1940 geprägt und findet sich immer wieder in *Die Zeitung*.



Abb. 179: Walter Trier, *Des Führers Ahnengallerie*, in: Die Zeitung, 3. September 1941, S. 3 (Foto: Archiv der Verf., © Walter Trier)

für *Die Zeitung*, ist kein martialischer Menschenschänder in Uniform, sondern ein erfolglos nach würdiger Abstammung suchender drittklassiger Maler (Abb. 179).[28] Über Totengebeine leitet der »Bergführer« Hitler (22. September 1941, S. 3), seine Soldaten zum Sieg, der hier ein Untergang ist (Abb. 180). Mit seinem Führungsstab vereint sich Hitler zur lächerlichen Hakenkreuzpyramide (2. Januar 1942, S. 3), er ist *Fausts* Gretchen (26. März 1943, S. 3) oder kocht seine Reden aus Ingredienzien des Menschenhasses (Abb. 181), der Selbstbeweihräucherung und der unverdauten Welthistorie (2. Januar 1942, S. 3). Bei Trier ist Hitler ein Parvenü ohne Gewissen und Rechtsbewusstsein, eine armselige Strichfigur als Menschenmörder, über die die Leserschaft nur schmunzeln kann.[29] Nicht nur in der Auffassung von Karikatur unterscheiden

28 Triers Zeichnung verkörpert die eine Seite des satirischen Umgangs mit Hitler in der Zeit des Zweiten Weltkriegs: »Generally speaking there are two ways to draw Hitler: as a fiend or a fool.« Low 1944, n. p. David Lows Vorwort erschien in dem Buch *Jesters in Earnest. Cartoons by the Czechoslovak Artists Z. K. – A. Hoffmeister – A. Pelc-Stephen – W. Trier*, in dem die »Ahnengalerie Hitlers« in Farbe reproduziert wurde (S. 8) – dort unter dem Titel *The Painter and his Models*.

29 Zu Triers Zeichnungen für *Die Zeitung* siehe auch Neuner-Warthorst 2014, S. 234–236. Trier zeichnete nicht nur für *Die Zeitung*, sondern illustrierte auch die Propaganda-



Politische Probleme des deutschen Films

von

J. O. Reichenheim

Der Führer:

Komm nur weiter, wir sind sicher bald oben!

„Tiefbohrende Fragestellungen"

Abb. 180: Walter Trier, Der Führer: *»Komm nur weiter, wir sind sicher bald oben!«*, in: Die Zeitung, 22. September 1941, S. 3 (Foto: Archiv der Verf., © Walter Trier)



DROHUNG GEGEN DEUTSCHLAND

Die Ingredientien einer Hitlerrede

SELBST BEWEIHRAUCHERUNG

MENSCHEN HASS

WELT HISTORIE

Trier

Abb. 181: Walter Trier, *Die Ingredientien einer Hitlerrede*, in: Die Zeitung, 3. Januar 1942, S. 3 (Foto: Archiv der Verf., © Walter Trier)

sich Ziegler und Trier grundlegend, auch ihr Strich differierte: Wo Trier mit stabilen Linien und der Reduktion auf das Wesentliche arbeitete, war Ziegler eher der psychologisierende Suchende, dessen Zeichenstift fragile Linien zog; bei ihm bedurfte es mehr als eines Striches, um das Gegenüber in den Facetten seines Charakters zu erfassen. Um die karikierende Stoßrichtung der psychologisch genauen Ziegler-Porträts anschaulich zu machen, erschien in *Die Zeitung* sogar eine Anleitung zum richtigen Lesen der Karikaturen (Abb. 182), hier am Beispiel eines Bildnisses des nationalsozialistischen Generalfeldmarschalls von Brauchitsch (14. Oktober 1941, S. 3): »Auf den ersten Blick wirkt dieses Bild, eine feine Arbeit unseres Zeichners, nicht abstossend. Wenn man aber die dem Beschauer zugewandte Gesichtshälfte zudeckt, so enthüllt die andere Seite den starren Mörderblick des preussischen Militaristen. Auch die Wange mit dem seltsamen Ohr ist alles andere als ›anziehend‹.«[30] Damit verkörpern Walter Trier und Richard Ziegler zwei Pole der politischen künstlerischen Arbeit gegen das Hitler-Regime in Großbritannien, die sich formal als leicht konsumierbare Pressezeichnung präsentierte und dabei die großen Register von der verunglimpfenden Karikatur bis zum boshaften Witz zog.

1940 publizierte Richard Ziegler unter seinem Pseudonym Robert Ziller im Verlag George Allen & Unwin Ltd. das Buch *We Make History* (Abb. 183), das böse überzeichnete Porträts einflussreicher Politiker und Strategen des nationalsozialistischen Regimes versammelte – und auch Zeichnungen ihrer Opfer zeigte, wie den erschossenen Theodor Lessing.[31] Diese Monotypien[32] entstanden bereits während Zieglers erster Exilstation auf der dalmatinischen Insel Korčula. Einen Ausgangspunkt bildeten Zeitungsberichte über nationalsozialistische Führungskräfte, also Presseberichte, zu denen der Künstler fern seiner Heimat Zugang hatte.[33] Ziegler orientierte sich zeichne-

Flugschriften des britischen Informationsministeriums *Nazi-German in 22 Lessons* (1944) und *The German Military Dictionary* (1944), das vor allem Aufklärung über Terminologien und Wortbedeutungen betreiben wollte. Vermutlich sollte der Bildwitz der Illustrationen Walter Triers eine beruhigende Wirkung auf die Leserschaft haben. Im Gewand von Triers Bildwelten konnten auch das Grauen und die Gefahr verdaut werden. Siehe Trier 2022. Zu Triers politischer Arbeit für das britische Informationsministerium siehe auch Trier 2023.

30 Die Zeitung, 14. Oktober 1941, Nr. 185, S. 3. Schneider bezeichnet im Übrigen das Schwarz-Weiß als grundlegend für karikaturistische Äußerungen: »Sie ist die Kunst der Zeichnung, die Kunst des Striches, *nicht* die Kunst der Farbe.« Schneider 1988, S. 52.

31 Ziller 1940. Der Verleger von George Allen & Unwin Ltd. war Stanley Unwin. Vermutlich empfahl sich Ziegler durch den Bucherfolg auch als Zeichner für *Die Zeitung*.

32 »Daneben kultivierte Ziegler die Technik der Monotypie von der eingefärbten Metallplatte. Auf die leere Rückseite eines aufgelegten Papiers wird die Zeichnung nur durch bloßen Druck auf die Farbe mit einem Schaber übertragen; nur wenige und immer differierende Abzüge sind möglich. Beide Verfahren [auch die von Ziegler praktizierte Zeichnung auf Wachsmatrize] stehen zwischen Zeichnung und grafischer Reproduktion, als einfachste Formen vervielfältigter Mitteilungen.« Hiepe 1979, S. 87.

33 Vgl. Rogge 1983, S. 19.



Der 14. Oktober 1941 — Die Zeitung

Traum des Protektors

von

Max Merse

Zwei Welten

Abb. 182: Robert Ziller [Richard Ziegler], *Von Brauchitsch der Generalfeldmarschall,* in: Die Zeitung, 14. Oktober 1941, S. 3 (Foto: Archiv der Verf., © Richard Ziegler)

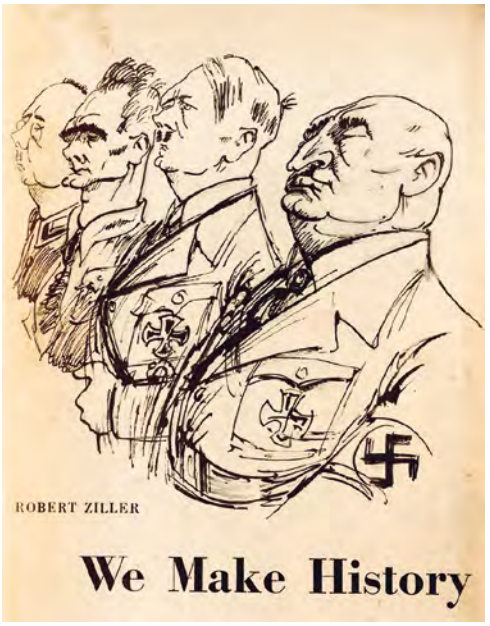


Abb. 183: Robert Ziller [Richard Ziegler]: We Make History, London: Allen & Unwin Ltd. 1940, Titelbild (Foto: Archiv der Verf., © Richard Ziegler)



Abb. 184: Robert Ziller [Richard Ziegler], *Baldur von Schirach*, in: Robert Ziller: We Make History, London: Allen & Unwin Ltd. 1940, n. p. (Foto: Archiv der Verf., © Richard Ziegler)

risch an medial verbreiteten Fotografien. Die entstandenen Porträts wurden Aussprüchen gegenübergestellt, um die Bösartigkeit und Verlogenheit nationalsozialistischer Politiker und den Obrigkeitsgehorsam ihrer Anhängerschaft zu exponieren.[34] In der Differenz zwischen Fotografie und zeichnerischer Interpretation lässt sich der künstlerische wie politische Ansatz Zieglers beschreiben.

Das Porträt des Reichsjugendführers Baldur von Schirach (Abb. 184) zeigt diesen in bayerischer Tracht und mit Pfeife im Mund. Ziegler orientierte sich vermutlich an Fotografien aus der Zeit um 1932 (Abb. 185). Krawatte, Lederhose, Kniestrümpfe, Frisur und Ringe zeigen große Ähnlichkeit. Zugleich werden die Differenz und das karikierende Potenzial der Zeichnung deutlich: Ziegler betonte das physische Gewicht von Schirachs; die enge Lederhose presst seine Körperformen zusammen. Er betont die Leibesmitte, die übergroßen Knie und zu kurzen Arme. Der leicht gedrehte Kopf gibt den

34 Vorbild für den Abdruck von Aussprüchen der nationalsozialistischen Führung könnte das 1939 publizierte Buch *Nazi Nuggets* (London), hg. v. Clara Leiser, gewesen sein, die neben die zitierten Aussagen nationalsozialistischer Politiker Karikaturen stellte.

Blick auf das Doppelkinn frei. Baldur von Schirach erscheint bei Ziegler als ein zu großer Junge oder ein zum Kind verwandelter Mann – womit auch die nationalsozialistische Erziehung der Jugend, der sich Schirach verschrieben hatte, in die Figur eingeschrieben ist. Dabei wirkt Schirach nicht kindlich oder »niedlich«, sondern derb und saturiert. In einer zweiten Deutung ließe sich in der weichen, nicht muskulösen Physiognomie auch ein Verweis auf das Gerücht finden, Schirach sei ein Homosexueller ohne Outing.[35]



Abb. 185: Baldur von Schirach und Henriette Hoffmann, um 1932, Fotografie (Wortmann 1982, S. 90)

Eine weitere Zeichnung aus *We Make History* zeigt Franz von Papen (Abb. 186),[36] bei Erscheinen des Buches Botschafter des Reiches in Ankara und zuvor Vizekanzler Hitlers. Vergleichend soll eine Fotografie herangezogen werden, die der tatsächlichen Vorlage ähneln dürfte (Abb. 187). Die elegante, gepflegte Erscheinung und Physiognomie von Papens, der sich nach dem Krieg mit angeblichen Rettungsaktionen jüdischer Verfolgter hervortat und seine Mitschuld relativierte, ist bei Ziegler stark verändert. Papen erscheint hier viel markanter und hohlwangiger. Die tiefliegenden, schielenden Augen zentrieren sich um eine überlange Nase, das rechte Ohr steht weit ab. Das Gesicht scheint aus den Fugen geraten, in den distinguierten Ausdruck sind »Fehler« eingebaut. Franz von Papens Ausspruch »Germany has struck the word pacifism from its vocabulary«, der neben das Porträt gestellt ist, unterstreicht, dass Noblesse und Moral nicht zwangsläufig eine Einheit bilden müssen.

Diesen Ansatz der Destruktion und Dekonstruktion zeigt auch eine Zeichnung zu Heinrich Himmler (Abb. 188), die am 27. Oktober 1944 in *Die Zeitung* erschien und in der Tradition von Zieglers Porträts für *We Make History* steht. Die vergleichend herangezogene Fotografie (Abb. 189) zeigt den Reichsführer-SS und Innenminister Himmler ebenfalls in NS-Uniform. In seiner Zeichnung konzentriert sich Ziegler auf den Kopf des mächtigen

35 Diese Gerüchte drangen auch bis ins Exil vor. So schrieb der in Großbritannien exilierte Schriftsteller Hans Siemsen in seinem Roman *Hitler Youth* (London 1940), dass von Schirach eine Beziehung zum Hauptdarsteller des Films *Hitlerjunge Quex* unterhalte.

36 Zieglers Zeichnungen für *We Make History* wurden auch in *Die Zeitung* abgedruckt, so seine Porträtstudie von Franz von Papen. Die Zeitung, 29. März 1941, Nr. 16, S. 3. Auch eine Karikatur von Rudolf Heß aus *We Make History* erschien in dem Blatt, siehe Die Zeitung, 16. Mai 1941, Nr. 56, S. 4.



Abb. 186: Robert Ziller [Richard Ziegler], *Franz von Papen*, in: Robert Ziller: We Make History, London: Allen & Unwin Ltd. 1940, n. p. (Foto: Archiv der Verf., © Richard Ziegler)

nationalsozialistischen Politikers. Dabei verändert er nur Details: Die Mütze sitzt etwas tiefer über den Augen, die Gesichtszüge entgleiten ein wenig nach rechts unten, die Augen sind zu noch kleineren Schlitzen verengt. Himmler ist deutlich wiedererkennbar, und doch ist die Gewissenlosigkeit und Kälte des Massenmörders hinter der vermeintlich spießbürgerlichen Fassade hervorgehoben.[37] Die Striche Zieglers konturieren suchend die Physiognomie, vereinfachen und betonen, um den Kern der Persönlichkeit und den monströsen Charakter Himmlers freizulegen.

Auf Zieglers Karikaturen für *We Make History* lassen sich einige Thesen von Ernst Kris und Ernst Gombrich anwenden. Porträtkarikaturen stehen in einem Wechselverhältnis zu den realen Vorbildern und tragen Ähnlichkeit wie auch Wiedererkennbarkeit in sich. Dabei sei, so Kris, nicht die Über-

37 In *Die Zeitung* hieß es zur Doppelgesichtigkeit Himmlers unter der Überschrift »Fratze des Satans«: »Himmlers Aussehen täuscht: hinter dem Gesicht des Provinzbuchhalters versteckt sich die Fratze des Satans, hinter der arglosen Fassade arbeitet ein Gehirn, dessen Lust es ist, immer neue, immer raffiniertere Teufeleien der Grausamkeit auszudenken.« Die Zeitung, 3. September 1943, Nr. 339, S. 4.

zeichnung einzelner Körperpartien ausschlaggebend, vielmehr müsse im Gesamtbild das Wesen des Karikierten so getroffen sein, dass auch in grotesken Überzeichnungen oder Verbildlichungen als Obst, Gemüse oder Tier, das Vorbild erkennbar bleibt. Erst durch die Wiedererkennbarkeit sei, wie Kris schreibt, die »soziale Funktion« der Karikatur erfüllt, eröffne sich den Rezipient:innen die Komik der Darstellung.[38] Indem Ziegler bei seinen Überzeichnungen das Figurenpersonal dechiffrierbar beließ, konnte die Bloßstellung der Porträtierten erfolgen, und die Differenz als Entstellung ist auch erkennbar, ohne dass eine vergleichende Fotografie der Personen notwendig wäre.

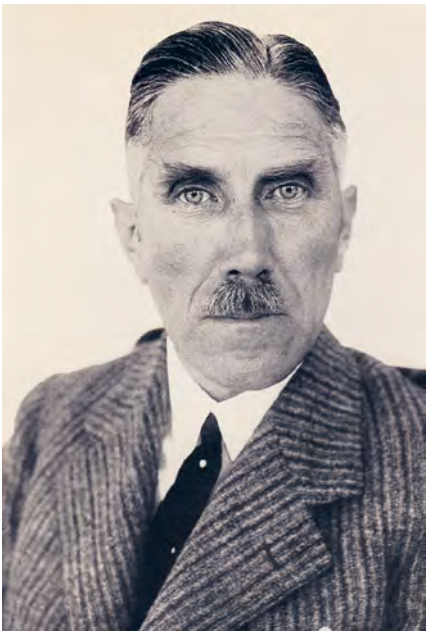


Abb. 187: Franz von Papen, n. d., Fotografie (Blood-Ryan 1940, Frontispitz)

Dabei sei aber noch auf einen weiteren wichtigen Aspekt der politischen Karikatur verwiesen, den Ernst Kris und Ernst H. Gombrich in einem ihrer Texte ausführen: In Karikaturen und deren Wahrnehmung überlebe ein Rest magischen Bilderglaubens, der die Übereinstimmung zwischen Bild und Mensch annehme (Abb. 190), damit also die karikierende Deformation im Medium des Bildes als Verletzung nachempfinde.[39] Jedoch sei, so Kris und Gombrich, dieser Glaube an die Gleichheit von Image und Vorbild zumindest in der nordwestlichen Hemisphäre bereits in den 1940er Jahren weitgehend überwunden.[40] Dennoch ist diese angenommene Übereinstimmung in Zieglers *We Make History* zumindest noch subkutan erfahrbar. So wie sich Zieglers Strich in die Gesichter und Körper seiner Modelle einkratzt, ihre Gesichtszüge präzise beobachtet und durch Intensivierung des Erblickten entstellt, wird das Werkzeug des Künstlers zu einer Waffe, die beschädigt und verletzt. Die politische Karikatur wird in dieser Deutung zu einer Form der körperlichen Gegenwehr – nicht nur der psychologischen Arbeit am Bild, wie es Kris in seinen Ausführungen betont. Sie ist auch viel weniger Parodie[41] als vielmehr eine radikale und

38 Kris 1934, S. 462.

39 Vgl. Kris/Gombrich 1938, S. 339: »… a picture remains for us for all time a sort of a double, which we dare not damage for fear that we might injure the person or being itself.«

40 Ebd., S. 340.

41 Auch John Russell Taylor erkennt in *We Make History* keine parodistische Überformung: »even, strangely enough, in what I have called by a forgivable shorthand his ›anti-Nazi‹ drawings, the effect is created by not parodying, not caricaturing the Nazi leaders, but simply observing them as they are, capturing their pretensions through a



Er erzählte vor einem Jahr höheren Offizieren in Bad Schachen von der furchtbaren Strenge, mit der angeblich die politischen Kommissare an der russischen Front militärische und technische Leistungen erpressen, die in der deutschen Armee bisher für unmöglich gehalten wurden. Anfangs glaubt man, er wolle den deutschen Offizieren die Verwerflichkeit eines solchen Vorgehens darlegen. Aber nein! Er kommt zu dem

Zeichnung von R. Ziller
Himmler

Schluss: „Nur wenn das Führerkorps Adolf Hitlers so hart ist, wie ein russischer Kommissar, werden wir wert sein, im Zeitalter Adolf Hitlers gelebt zu haben." Er verlangt ein mitleidloses Vorgehen gegen jeden Offizier, der sich im Dienste vergangen hat. In milderen Fällen genügt eine Degradation, sonst aber ist das Todesurteil unerlässlich. Nur kein falsches Kameradschaftsgefühl!

Der Kriegsbrand
Westgrenz

Ein schweizer Bürger, der jahrelang im Rheinland lebte und nun in seine Heimat zurückgekehrt ist, gibt der Züricher Welt-



Abb. 189: Heinrich Himmler, n. d., Fotografie (Lorant 1974, S. 247)

Abb. 188 (links): Robert Ziller [Richard Ziegler], *Himmler*, in: Die Zeitung, 27. Oktober 1944, Nr. 399, S. 4 (Foto: Archiv der Verf., © Richard Ziegler)

unerbittliche Perspektivierung des Vorhandenen; Augenhöhlen werden zu schwarzen Löchern, Falten zu Mensuren, die sich in die Epidermis meißeln. In akuten Kriegszeiten und der in England unmittelbaren Bedrohung durch das NS-Regime war die Anti-Nazi-Propaganda für Künstler wie Ziegler ein Weg des Widerstandes – wenngleich er seinen Namen anonymisierte, um seine in Deutschland lebenden Verwandten zu schützen. Ihm muss bewusst gewesen sein, dass sein Buch Verletzungen hinterließ und Aggressionen auslösen musste.

Für Ziegler und Trier bedeutete die Hinwendung zur politischen Karikatur eine künstlerische wie moralische Zäsur. In den 1920er Jahren hatte sich Ziegler als Maler und Grafiker vorwiegend dem Großstadtleben und Frauenporträt gewidmet, Trier hatte humoristische, politisch wenig brisante Zeichnungen erfolgreich an verschiedene Zeitschriften verkauft. Die Politisierung

precise rendering of the stance, the facial expression, so that if they are to be condemned, it is on the evidence that they themselves offer.« Taylor, J. 1983, S. 5.



Deutsche schiessen auf Adolf

Britische Soldaten in Italien haben an einem Fenster, aus dem sie schossen, eine Hitlerkarikatur angebracht. Das deutsche Gegenfeuer traf mehrfach „den Führer mitten ins Herz"

findet einen Ausweg

Abb. 190: In *Die Zeitung* vom 23. Juni 1944 zeigt sich der magische Bilderglauben in Gestalt einer Fotografie: Britische Soldaten in Italien hängen eine Hitler-Karikatur an das Fenster und provozieren so, dass deutsche Soldaten »auf Adolf« schießen (Foto: Archiv der Verf.)

der Künstler fiel mit ihrer Exilierung zusammen – ebenso wie politische Zeichner:innen durch Verfolgungspraktiken der Nationalsozialisten, durch Internierung und Exilierung auch verstummen konnten.[42] Die offensiv gegen das nationalsozialistische Regime gerichtete künstlerische und politische Haltung schützte zwar auch Richard Ziegler nicht vor Internierung.[43] Dennoch mochte ihm das Genre der radikalen Karikatur einen künstlerischen Freiraum unter den schwierigen Bedingungen des Exils geboten haben, ja war womöglich Ausdruck einer kreativen Selbstbehauptung. Dennoch muss gefragt werden, welche politische Wirkung die künstlerischen Angriffe auf das Nazi-Regime tatsächlich entfalteten?[44] Schwierig für die

42 Zu diesen verstummenden politischen Zeichnern, die Verfolgung, Tod oder Exilierung erlebten, siehe Olbrich 1979, S. 230.

43 Wie andere deutsche Emigrant:innen auch galt Ziegler zunächst als »enemy alien« und wurde interniert, wo er auf den Dichter Felix Braun, den Tänzer und Choreografen Kurt Jooss und den Kunsthistoriker Nikolaus Pevsner traf. Vgl. Rogge 1983, S. 22.

44 1934 äußerte der Künstler Thomas Theodor Heine angesichts der aktuellen politischen Situation und als Verfolgter seinen Zweifel an der politischen Wirkung von Karikaturen: »Ich glaube bereits nicht mehr, daß die Karikatur dem Gegner schaden kann. Es ist ihr nicht gelungen, Kriege zu verhindern oder schlechte Systeme zu zerstören.« Heine 2004, S. 224.

Beurteilung ist die fehlende Quantifizierbarkeit der Wirkung, die politische Zeichnungen von Emigrant:innen tatsächlich hatten. *We Make History* wurde nach seinem Erscheinen 1940 von englischen Zeitungen positiv besprochen.[45] Die deutschsprachige *Zeitung* dürfte einen größeren Wirkungskreis vorwiegend innerhalb der Emigrant:innen-Community gehabt haben. Vermuten lässt sich zum einen, dass die Leserschaft die eigenen Sorgen und Gedanken gespiegelt sah, ihnen durch die selbstbewusste und »freche« Haltung der Künstler:innen ein Maß an Würde und Selbstsicherheit zurückgegeben wurde. Als Emigrant:innen, fernab ihres Herkunftslandes, das sie nicht mehr wollte, konnten sie zumindest über die stellvertretend für sie agierenden Zeichner:innen Position zu den Geschehnissen in Deutschland beziehen. Dabei wurden die Leser:innen beständig daran erinnert, dass es wichtig war, dem an der Front kämpfenden britischen Militär mentalen Beistand zu leisten. Karikaturen konnten somit die politische Einheit an der Heimatfront verfestigen helfen. Sie konnten aber auch – und dies zeigt der Fall des österreichischen Emigranten und Künstlers Rudolf Kauders[46] – von den Geschehnissen an der Kriegsfront berichten: Kauders gehörte zu jenen jungen Soldaten der britischen Armee, die eben nicht auf dem Kontinent gegen deutsche Truppen eingesetzt wurden (wie sich viele von ihnen vermutlich erhofften), sondern im fernen Burma gegen japanische, mit Deutschland verbündete Truppen kämpften. Kauders zeichnete die Herausforderungen des Krieges in Asien – Krankheiten, Erschöpfung und Todesangst – mit viel Humor, so als könne der Schrecken mit einem Lächeln auf den Lippen leichter verkraftet werden.[47]

Andererseits lässt sich kaum rekonstruieren, wie die im britischen Exil entstandene Kunst mit politischer Ausrichtung in Deutschland rezipiert wurde.[48] Es ist jedoch davon auszugehen, dass sowohl *Die Zeitung* als politisches Organ wahrgenommen wurde als auch Zieglers *We Make History* internationale Beachtung erfuhr. Ein Teil der Überseeausgabe der *Zeitung*, die für »freie Deutsche« in Südamerika bestimmt war und über Portugal

45 Rogge 1983, S. 22.

46 Zu der Signatur auf der Zeichnung: »Ronald Oliver Kent (ROKent manchmal zusammengeschrieben auf den Zeichnungen) hat mein Vater als Deckname ab seinem Eintritt in die Britische Armee (Herbst 1943) benutzt, den konnte man sich frei wählen, und er behielt die Anfangsbuchstaben seiner richtigen Vornamen (Rudolf Otto) und nahm Kent, weil ihm die Landschaft dort gefiel und er das Wort elegant fand. (Adel?!) Jim war sein Spitzname bei den Farmern, denen Rudolf zu kompliziert war. Deshalb gibt es für die viereinhalb Jahre davor, bis Ende 1943, vor allem auf den zahlreichen Arbeiten aus der Internierung, die Signatur aus den schwungvollen Großbuchstaben RK mit angehängtem ›im‹, undefiniert auslaufend wahrscheinlich für ›Jim‹, was mein Vater für eine originelle Idee gehalten hat.« Lilian Kauders: E-Mail an Burcu Dogramaci, 6. März 2015.

47 Die Karikaturen erschienen damals in der *South East Asia Command* und sollten die britischen Soldaten unterhalten und moralisch aufbauen. Vgl. Kauders 2011, S. 14–15.

48 Zumindest für John Heartfield ist überliefert, dass er durch Direktive des Auswärtigen Amtes überwacht wurde. Vgl. Krejsa 1991, S. 371.

und Spanien nach Übersee transportiert wurde, soll von Nationalsozialisten aufgekauft worden sein.[49] Zieglers Buch erschien – allerdings erst ab 1945 – auch in Übersetzungen, so 1945 als *Vi skaber Historie* in Dänemark, 1946 als *Wij maken Geschiedenis* auf Niederländisch und *Mi stvaramo istoriju* in Jugoslawien.[50]

Bücher wie *We Make History* oder Nachrichtenmedien wie *Die Zeitung* konnten allein durch ihre Präsenz ein Zeichen setzen und den nationalsozialistischen Machthabern zeigen, dass sich außerhalb ihres Machtbereichs Akteur:innen befanden, die politisch kontinuierlich gegen sie arbeiteten. Beide Druckerzeugnisse standen pars pro toto für die Stimmen emigrierter Künstler:innen, die das Geschehen im NS-Deutschland und die Untaten der Deutschen in Kriegsgebieten nur aus der Distanz kommentieren konnten – und dabei das aktive Sprechen (oder Zeichnen) dem Verstummen vorzogen. So mag für die politischen Zeichnungen eines Richard Ziegler oder Walter Trier jenes Diktum gelten, das auch die *Zeitung*, durch die ihre Arbeiten verbreitet wurden, betont selbstbewusst für sich geltend machte: »Diese Zeitung gibt der deutschen Emigration das Signal zum Sammeln und zur Attacke. Man hat die deutschen Emigranten vielfach als ›refugees‹ angesehen – also als Flüchtlinge; manche unter ihnen haben allmählich selbst eine Flüchtlingsgesinnung entwickelt. Aber die Welt hat keinen Bedarf an Flüchtlingen. Was sie braucht, sind Kämpfer. Die deutschen Emigranten werden Kämpfer sein oder untergehen. Diese Zeitung will ihnen helfen, Kämpfer zu werden.«[51] Und doch blieb der Kampf mit dem Zeichenstift pazifistisch; die Kriegs- und Tötungsmaschinerie der Nationalsozialisten wurde dadurch nicht beschädigt. Dass sich Zeichner wie Walter Trier nach Kriegsende dennoch als Sieger eines ungleichen Duells empfanden, zeigt eine 1946 publizierte Zeichnung: Der Künstler geht mit einer riesigen Zeichenfeder, die wie ein Gewehr gehalten wird, seines Wegs, während Benito Mussolini, Adolf Hitler, Hermann Göring, Pierre Laval und der japanische Kaiser Hirohito wie Trophäen an dem Zeichengerät hängen (Abb. 191). Triers Zeichnung des Künstlers als Sieger über Tyrannen erschien nach Kriegsende auf dem Einband des Buches *The Pen is mightier. The Story of the War in Cartoons*, das von dem emigrierten Schriftsteller und Journalisten J. J. Lynx (Joachim Joe Lynx; eigentlich Joachim Johannes Rügheimer) herausgegeben wurde.[52]

49 Vgl. Greiser 1979, S. 232.

50 Erst 1975 wurde in Worms eine weniger umfangreiche Neuauflage unter dem Titel *Führer sehen Dich an. Sonette und Porträts* veröffentlicht.

51 Editorial vom 12. März 1941, Nr. 1, S. 1.

52 Walter Trier ist mit acht Karikaturen im Buch vertreten, dessen Untertitel auf dem Umschlag *An Anthology of Allied War Cartoons* lautet. Einige der im Buch abgedruckten Karikaturen stammten aus der Sammlung von John Heartfield. Vgl. Schultz 2015, S. 262. Der Buchtitel »Der Stift ist mächtiger als das Schwert« wurde im 19. Jahrhundert sowohl von dem englischen Schriftsteller Edward George Bulwer-Lytton als auch vom spanischen

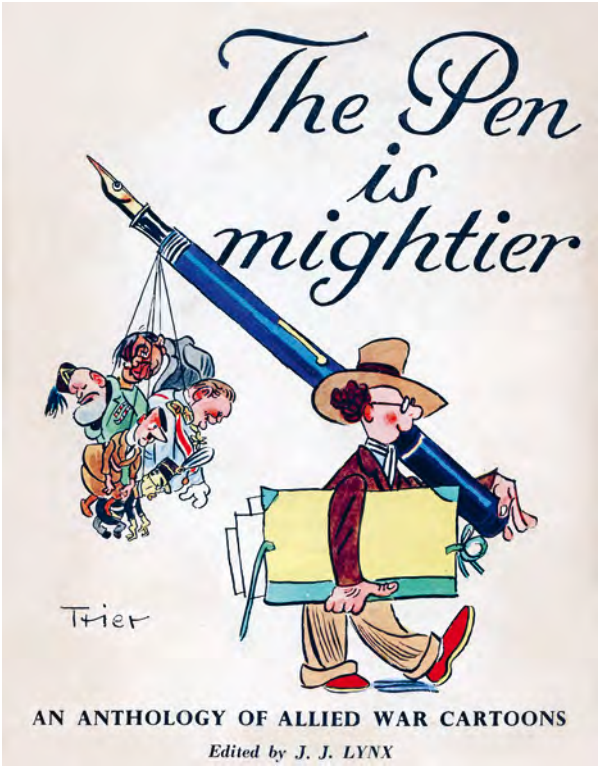


Abb. 191: Walter Trier, *Aber meine Feder hat länger gehalten*, ca. 1946, in: The Pen is mightier. The Story of the War in Cartoons, hg. v. J. J. Lynx, London: Lindsay Drummond Ltd. 1946, Titelbild, Umschlag gestaltet von John Heartfield (Foto: Walter Trier-Archiv, Konstanz, © Walter Trier, für John Heartfield © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

Das Buch wurde im antifaschistischen Verlagshaus Lindsay Drummond Ltd. herausgegeben; hier hatte Lynx 1945 bereits den Sammelband *The Future of the Jews* publiziert. Die Einbände von *The Future of the Jews* und von *The Pen is mightier* wurden von John Heartfield gestaltet, der selbst in einem offenen – künstlerischen – Krieg gegen die politische Führung des Nationalsozialismus agierte.[53] Heartfields erste Einzelausstellung in London unter der Schirmherrschaft des Freien Deutschen Kulturbundes fand vom 4. bis 22. Dezember 1939 in der Arcade Gallery[54] (Royal Arcade, 28 Old

Künstler Francisco de Goya verwendet, hat also eine weiter zurückreichende Tradition eines Kampfes des Geschriebenen (alternativ: des Gezeichneten) gegen Gewalt.

53 *The Future of the Jews* (1945), Abb. in: https://heartfield.adk.de/node/6144 [Abruf: 30.12.2023]; *The Pen is mightier. The Story of the War in Cartoons* (1946), Abb. in: https://heartfield.adk.de/node/2895 [Abruf: 30.12.2023]. Für letzteren Umschlag finden sich weitere Entwürfe im digitalen John-Heartfield-Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

54 Die Arcade Gallery gehört zu den weniger erforschten Londoner Galerien, die Emigrierten ein Forum boten und selbst von einem Emigranten gegründet wurden. Besitzer der Galerie war Paul Wengraf, der gemeinsam mit seinem Bruder einen Familienbetrieb, einen Antiquitätenladen in der Wiener Singerstraße, geleitet hatte. Wengraf ließ sich von Egon Schiele porträtieren und führte auch ein Porträt von Schiele mit sich, als er 1938 nach London emigrierte und die Arcade Gallery gründete. 1974 fand in der

Bond Street) statt und trug den selbstbewussten Titel *One Man's War Against Hitler* (Abb. 192). Sie war Heartfields Fotomontagen gewidmet, mit denen sich der Künstler bereits in der Weimarer Republik und später im Prager Exil gegen Hitler, Göring, Goebbels und andere kämpferisch gezeigt hatte. Die Ausstellung *One Man's War Against Hitler* konstruierte das Bild eines Duells zwischen dem Künstler und dem Diktator. Während Hitler eine hochaufgerüstete Armee anführte, die gerade im Begriff war, Europa zu beherrschen, war Heartfields Waffe die Kunst – oder vielmehr: Schere, Papier und Klebstoff.

In London arbeitete Heartfield weiterhin politisch und konnte seine Arbeiten auf Zeitschriftentitelblättern und Buchcovern platzieren, wobei er, wie bereits ausgeführt, auch als Buchgestalter vor allem für den Verlag Lindsay Drummond Ltd. tätig war. In diesem Kontext entstand die Einbandgestaltung (inklusive Typografie) mit Triers Zeichnung.[55] Da das Buch nach Ende des Zweiten Weltkriegs publiziert wurde, lassen sich Heartfields Ausstellung *One Man's War Against Hitler* und das gestaltete Buchcover *The Pen is mightier* zusammen perspektivieren: Letzten Endes zeigt der Ausgang des Krieges, dass der Kampf mit dem Stift erfolgreich war – der NS wurde besiegt, die Kunst hatte ihren Beitrag daran. Im Buch *The Pen is mightier* heißt es über die Karikaturisten des Zweiten Weltkriegs: »There is one thing about cartoonists which you ought to know. They are philosophers and commentators, dispassionate observers; they prefer irony to the music-hall joke. However, even as philosophers, they have provided us in our darkest hours with just the right sort of laughter, laughter that soon resounded on our own hearts.«[56]

Bereits in seinem Prager Exil war John Heartfield in brieflichem Kontakt zu dem nach London emigrierten Journalisten Stefan Lorant, der ihm Publikationsmöglichkeiten in seinen Zeitschriften *Picture Post* und *Lilliput* in Aussicht stellte: »Thank you for your letter and the very striking photomontage-work you submitted. I think they are first-class and have decided to publish some of them in one of our next issues. I should like to discuss with you personally your ideas for photomontages as set out in your letter, and would greatly appreciate if you could come to London so that we can talk over this matter more fully.«[57] Am 15. Oktober 1938 publizierte Lorant in

Galerie zu Ehren von Paul Wengrafs 80. Geburtstag die Ausstellung *Garantiert echt* statt; es erschien auch ein Katalog. Paul Wengrafs Tochter, Monika Wengraf-Hewitt, übernahm die Galerie 1963 und leitete sie bis 1989. Wenige Informationen zu Wengraf und der Arcade Gallery finden sich hier: https://www.artmarketstudies.org/brave-new-visions-the-emigres-who-transformed-the-british-art-world/; https://imkinsky.com/de/kaufen/ergebnisse/120/7.569/69955-egon-schiele [Abruf: 30. 12. 2023].

55 Zu John Heartfields Tätigkeit für den Verlag Lindsay Drummond Ltd. siehe Kapitel 13 in diesem Buch.

56 Lynx 1946, S. 5.

57 Stefan Lorant: Brief an Helmut Herzfeld [John Heartfield], 7. Oktober 1938. Akademie der Künste, Berlin, Archiv Bildende Kunst, John-Heartfield-Archiv, Nr. 461. Vgl. Schultz 2020, S. 196. Zu *Picture Post* und *Lilliput* siehe Kapitel 12 in diesem Buch.

An die Mitglieder der Sektion Bildende Künste

Der Ausbruch des Krieges hat unser Programm vorläufig unterbrochen. Wie vorauszusehen war, wurden die Einladungen, unsere Arbeiten, die wir in London mit so schönem Erfolg gezeigt hatten, nun auch in Oxford und Cambridge auszustellen, sofort zurückgezogen.

Dies will allerdings nicht besagen, dass keinerlei ausstellungsmöglichkeiten mehr bestehen.

In der Zwischenzeit halten wir es mehr denn je für erforderlich, den Kontakt zwischen den Kollegen aufrechtzuerhalten.

Wir bitten deshalb die Kollegen, die interessiert sind und einsehen, dass Abseitsstehen schädlich ist für den Einzelnen und für die Gesamtheit, so schnell wie möglich folgende Fragen zu beantworten:

1. Wer würde sein Atelier zur Besichtigung seiner Arbeiten oder für Vorträge einmal zur Verfügung stellen?
2. Wer ist daran interessiert, die Artbeiten seiner Kollegen kennen zu lernen?
3. Wer ist bereit einen Vortrag zu halten, wann und über welches Thema?
4. Wer kann mit Rat oder Tat zum Ausbau unserer Sektion beitragen?

Wir bitten um Antworten und Vorschläge.

Wenn alle produktiven Kräfte, statt abzuwarten, mitarbeiten und mithelfen, wird der Erfolg nicht ausbleiben.

Für die Sektion Bildende Künste:
Paul Hamann Fred Uhlmann
47, Downshire Hill, London N.W.3

======== Zwei Ausstellungen ========

JOHN HEARTFIELD

zeigt ab 5, December in der Arcade - Gallerie (The Royal Arcade, 28 Old Bomd Street, W 1) eine Reihe seiner Foto-montagen. Die hochaktuelle Ausstellung steht unter dem Patronat des F.D.K.B.

DREI KUENSTLER,

Mitglieder des F.D.K.B., eröffnen ein Werkstättenhaus für verschiedene Zweige des Kunsthandwerks. Bettina Ehrlich-Bauer, die Frau des Bildhauers Georg Ehrlich, wird handbemalte Stoffe, Shawls etc., Fritz Lampl seine geblasenen Biminigläser, Josef Berger Architektur und Innendekoration zeigen. Die Weihnachtsausstellung beginnt am 9.December, 17 Great Chapel Str. W 1, (Soho).

Bitte notieren Sie !

1. Um die Zahlung der Mitgliederbeiträge möglichst zu erleichtern, wird die Kassierung ab 1.1.40 monatlich erfolgen. Helfen Sie uns die vorgenommenen Aufgaben zu erfüllen, indem Sie den noch bis Ende dieses Jahres, fälligen Beitrag durch den Kassierer Ihrer Gruppe, oder wo keine solche noch nicht besteht, per Postal Order uns umgehend übermitteln.
2. Vergessen Sie nicht, uns jede Adresse änderung sofort mitzuteilen.

Abb. 192: John Heartfields Ausstellung *One Man's Fight Against Hitler* in der Arcade Gallery (1939) wird angekündigt in der *Freien Deutschen Kultur*, dem Nachrichtenblatt des Freien Deutschen Kulturbundes, 1939, H. 1, S. 5 (Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main)



Abb. 193: John Heartfield, *The Happy Elephants*, in: Picture Post, Bd. 1, 15. Oktober 1938, H. 3, S. 9 (Foto: Archiv der Verf., © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

seiner Zeitschrift *Picture Post* Heartfields Montage *The Happy Elephants* (Abb. 193), die zwei geflügelte Elefanten in einer Landschaft zeigt. Während der eine Dickhäuter bereits mit erhobenem Kopf und Rüssel zum Himmel aufsteigt, befindet sich der andere im Abflug. Die Bildunterschrift lautet: »The elephants are happy. They are flying about in the sky. The elephants are happy because they have got peace. For how long have the elephants got peace? Ah, that alas! No one can say.«[58] Obgleich die Arbeit zunächst vor allem als humorvolle Tiermontage in Erscheinung tritt, verbirgt sich hier eine politische Referenz: Die Appeasement-Politik des Premierministers Neville Chamberlain beabsichtigte zwar die Befriedung im angespannten Verhältnis zu Hitler-Deutschland.[59] Doch ob das Münchner Abkommen vom September tatsächlich nachhaltig sein würde, war zu bezweifeln. Das Münchner Abkommen war zudem besonders folgenreich für Prager Emigrant:innen wie John Heartfield, da hier die Tschechoslowakei als Maßnahme der Besänftigungspolitik geopfert wurde – Deutschland wurde das Sudetenland zugesprochen, der Einmarsch deutscher Truppen erfolgte zum

58 John Heartfield: The Happy Elephants, in: Picture Post, Bd. 1, 15. Oktober 1938, H. 3, S. 9.
59 Vgl. Schultz 2020, S. 196.

1. Oktober 1938, also zwei Wochen, bevor *Picture Post* die Montage Heartfields publizierte. Letztlich führte dieser Deal, der England eben nur temporären Frieden brachte, zur Emigration Heartfields. Unter Berücksichtigung dieses Kontexts ist *The Happy Elephants* nicht nur eine politische Montage, sondern birgt auch Referenzen zum Schicksal ihres Urhebers.

Dem Zeichner Walter Trier konnte Stefan Lorant mit seinem Pocket-Magazin *Lilliput* zu einem regelmäßigen Auskommen verhelfen. Triers 147 Titelblätter, die zwischen 1937 bis 1949 entstanden, variierten das Bildmotiv Paar mit Hund (einem Scotch Terrier) durch die Jahreszeiten, Tätigkeiten und Befindlichkeiten in einer Art »Bildtagebuch«,[60] welches das politische Tagesgeschäft, Krieg und Tyrannei auf dem europäischen Kontinent allerdings ignorierte. Im Mittelpunkt steht die Interaktion zwischen Mann, Frau und Haustier (Abb. 194; siehe auch Abb. 130 und Abb. 135). Damit schloss Trier an die Inhalte seiner Tätigkeit im Deutschland der 1920er und frühen 1930er Jahre an, als er sich als Zeichner und Kinderbuchillustrator etwa in der Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Erich Kästner einen internationalen Namen gemacht hatte. Trier schuf mit seinen fröhlichen Covermotiven das äußere Erkennungszeichen des kleinen Taschenmagazins *Lilliput*. Die Leserschaft wurde durch diese Titel wie bei einem Fortsetzungsroman an die Zeitschrift gebunden, da sie das Paar bei immer wieder neuen Aktivitäten begleiten konnte, und zum Sammeln der Ausgaben angeregt. Dazu Lorant in *Lilliput*: »The young man and the young woman and their dog appear every time. They are just ordinary people, like you and me, but – unlike us – they always do exactly what we would like to do. In summer they bathe in the blue Mediterranean, in spring they ride on the back of camels in Egypt, and they winter in St. Moritz. And they never work – they are always happy.«[61] Trier schuf mit diesen unpolitischen Zeichnungen, die eine Idylle heraufbeschworen, wohl Gegenbilder zum bisweilen rauen Alltag der Leser:innen. Er schreibt: »Selbst in den tollen Kriegsjahren blieb es bei dem puren ›Lob der Zweisamkeit‹. Aus vielen Soldatenbriefen erfuhren wir, wie dankbar man uns dafür war, dass wir ›so weit vom Krieg‹ in diesen Titelblättern waren.«[62] Auffällig ist, dass viele der Titelbilder Varianten früherer Motive sind, die Trier in den 1920er Jahren für Zeitschriften wie *Die Dame* oder *Uhu* geschaffen hatte. Wenngleich dieser Rückgriff in der Forschung als »Reaktion auf die Angst, das kulturelle Erbe in der Fremde zu verlieren«,[63] gedeutet wird, könnten auch rationale und ökonomische Gründe eine Rolle gespielt haben: Trier konnte in seiner Exilheimat England auf einen Fundus an Themen und Motiven zurückgreifen, die sich bereits in Deutschland als erfolgreich bewährt hatten. Bei seiner hohen Produktivität erscheint es nahe-

60 Neuner-Warthorst 2006, S. 234; vgl. auch Willimowski 2005, S. 316.
61 Lorant 1938, S. 217.
62 Walter Trier, zit. in: Oeri 1948, S. 197.
63 Neuner-Warthorst 2006, S. 211.

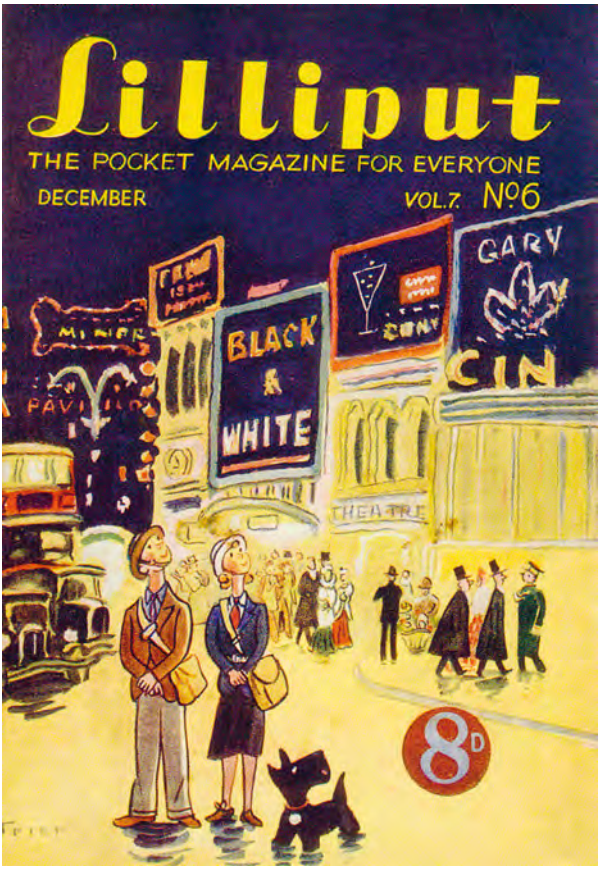


Abb. 194: Lilliput, Bd. 7, 1940, H. 6, Titelbild von Walter Trier (Archiv der Verf., © Walter Trier)

liegend, dass Trier sich selbst zitierte – und dabei zumeist einen neuen, auf England bezogenen Kontext schuf, so wie auf der Ausgabe von Dezember 1940, die das vertraute Trier-Paar auf dem nächtlichen Piccadilly Circus zeigt, das voller Bewunderung auf die über ihnen funkelnden Werbetafeln blickt.

Es lässt sich also mit Blick auf Walter Trier konstatieren, dass der Kampf mit der Feder gegen die Gewalt der Verfolgung und Vertreibung, gegen Krieg und Verlusterfahrung viele Konnotationen hatte und nicht immer mit politischen Inhalten ausgefochten wurde. Vielmehr gehörten bei Trier auch Motive dazu, die den Leser:innen einen mentalen Rückzugsort in Krisenzeiten bieten konnten.



KAPITEL 17

1. Unterkunft Kurt Schwitters, 3 St Stephens Crescent (bis 1941)
2. *Exhibition of German-Jewish Artists' Work: Painting – Sculpture – Architecture*, Parsons Galleries, 315–317 Oxford Street (1934)
3. Ben Uri Art Gallery, 14 Portman Street (ab 1944)
4. Ausstellung *Twentieth Century German Art*, New Burlington Galleries, 5 Burlington Gardens
5. Modern Art Gallery, 24 Charles II Street (ab 1943)
6. Unterkunft Kurt Schwitters, 39 Westmoreland Road (ab 1941)

17. Exhibited Exile: Ausstellungen von und mit Emigrant:innen

Nicht nur Druckmedien boten exilierten Kunstschaffenden eine Möglichkeit der Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit, auch Ausstellungen waren Orte, durch die Emigrierte in der Londoner Kunstszene Präsenz zeigen konnten. Kunstinstitutionen waren Vermittler und Multiplikatoren einer Kunst im Exil – und zugleich wurde der Londoner Kunstmarkt der 1930er bis 1960er Jahre nicht unwesentlich von emigrierten Galerist:innen geprägt, die sich wiederum für die Anerkennung der kontinentalen Moderne wie auch der zeitgenössischen (britischen) Kunst einsetzten.

Damit wird dieses Kapitel eine Doppelperspektive verfolgen: Im Blick stehen Kunstinstitutionen, in denen exilierte Künstler:innen ihre Werke in London zeigen konnten und damit einen Widerhall für ihr Wirken fanden. Zudem werden Galerien perspektiviert, die von emigrierten Kunsthändler:innen gegründet wurden. Das emigrantische Netzwerk kunsthandelnder Institutionen und Kunstschaffender bedeutete Unterstützung, aber auch gegenseitige Konkurrenz. Gerade die von Emigrant:innen betriebenen Galerien hinterließen – noch heute sichtbare – Spuren auf dem britischen Kunstmarkt. Ohne sie wäre zudem der öffentliche Widerhall künstlerischen Schaffens vertriebener Künstler:innen weitaus geringer, die Rezeption nur auf einen kleinen Kreis von Mäzen:innen und Käufer:innen beschränkt. Im London der 1930er und 1940er Jahre interessierten sich besonders Galerien und Kunsthandel für das Werk emigrierter Kunstschaffender. Museen waren viel reservierter und öffneten sich kaum für zeitgenössische Positionen, wobei die Zurückhaltung gegenüber kontinentalen Künstler:innen noch größer war.[1]

Bemerkenswert ist, dass sich viele der im Folgenden berücksichtigten Galerien konsequent und über Jahre für emigrierte Künstler:innen und ihre Werke interessierten und diese auch förderten. Bisweilen hatten die Besitzer:innen selbst Emigrationserfahrung. Dies lässt sich auch für Verlage konstatieren, die entweder das Wirken emigrierter Autor:innen über längere Zeit begleiteten oder selbst aus der Emigrant:innen-Community heraus gegründet wurden.[2] Noch steckt die Geschichtsschreibung dieser Londoner

1 Die Kunsthistorikerin Rosa Schapire versuchte vergeblich, der Tate Gallery Teile ihrer Privatsammlung des expressionistischen Künstlers Karl Schmidt-Rottluff anzubieten. Während Schmidt-Rottluff als arrivierter Künstler des Expressionismus bereits lange Jahre namhaft war – und dennoch nicht auf Gegenliebe in der Tate stieß –, war das Interesse an jüngeren, weniger bekannten Positionen sicherlich marginal. Zu Schapire siehe Kapitel 20 in diesem Buch.

2 Siehe dazu Kapitel 13 in diesem Buch.



Abb. 195: Ben Uri Art Gallery, 14 Portman Street, London, Straßenansicht, 1940er Jahre, unbekannter Fotograf (© Ben Uri Archive)

Distributionsorte der Moderne im Exil in ihren Anfängen – die nachfolgenden Ausführungen werden einen Beitrag dazu leisten, das Wirken der Galerien für die Sache der Emigrant:innen und das kunsthändlerische Agieren von Emigrierten neu zu bewerten. Denn noch wird Kunstgeschichte immer noch über Akteur:innen und ihre Werke definiert und weniger als Arbeit im infrastrukturellen Verbund verstanden, wie es beispielsweise beim Film und in der Filmgeschichte etabliert ist. Das ganzheitliche Verständnis von Kunst müsste eben nicht nur die Produzent:innen mit einschließen, sondern auch ihre Kommunikations- und Distributionswege. Damit sind auf derselben Augenhöhe Museen, Galerien und Kunsthandel gemeint, und oftmals ging die Zusammenarbeit mit diesen Partner:innen Hand in Hand.

Bereits 1915 wurde in Whitechapel die Ben Uri Art Society gegründet, mit dem Ziel, das Schaffen nach London migrierter Juden und Jüdinnen zu unterstützen. Nach 1933 öffnete sich die Institution zunehmend den Emigrant:innen vom europäischen Kontinent, die auf der Flucht vor dem Nationalsozialismus in die britische Hauptstadt kamen. Allerdings mangelte es in den 1930er Jahren noch an eigenen Räumlichkeiten für Ausstellungen. Erst Anfang 1944 erhielt die Ben Uri Art Gallery eine feste Basis in der 14 Portman Street im West End (Abb. 195, s. Karte S. 394, Nr. 3), die mit einer Eröffnungsausstellung eingeweiht wurde (Abb. 57 a, b). Auch in den folgenden Jahren wurden kontinuierlich Gruppenausstellungen präsentiert, die neben Leihgaben Werke aus der eigenen Sammlung zeigten. Für viele jüdische Emigrant:innen war die Ben Uri Art Gallery einer der wenigen Orte, an dem sie ihre Kunst zeigen konnten: so präsentierte die Eröffnungsausstellung von 1944 Werke von Jussuf Abbo, Jankel Adler und Elsa Fraenkel. In der Ben Uri Art Gallery hatten auch die emigrierten Künstler:innen Ludwig und Else Meidner – nach immerhin zehn Jahren Aufenthalt in London – ihre erste Ausstellung, die im Oktober 1949 eröffnete (Abb. 171). Im selben Jahr zeigten auch Martin Bloch und Josef Herman in einer Doppelausstellung ihre Werke. Künstler:innen wurden nicht nur durch Ausstellungen, sondern auch durch Ankäufe unterstützt: Jankel Adlers undatiertes Gemälde *Still Life* kam 1937 in die Sammlung. Else Meidners *Woman with Hat* (vor/um 1949) wurde 1950 erworben, 1972 erhielt die Künstlerin eine Einzelausstellung (Abb. 196 a, b). Bereits im Jahr 1960 hatte die Ben Uri Art Gallery ihren Standort an der

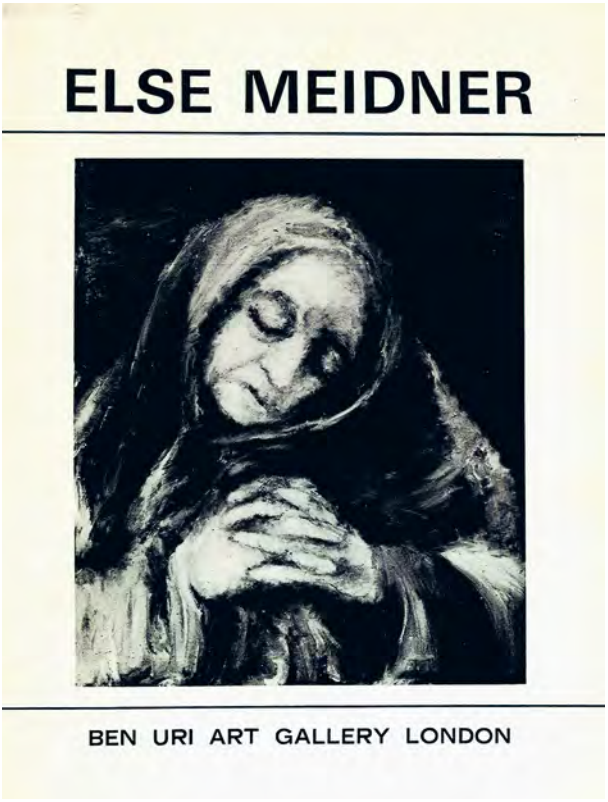


Abb. 196 a, b: Einzelausstellung der Künstlerin Else Meidner in der Ben Uri Art Gallery in London im Jahr 1972, Cover des Ausstellungskatalogs und Einladungskarte (© Ben Uri Archive)



Portman Street verlassen; sie befindet sich heute, nach einigen Umzügen, in der Boundary Road.

Ähnlich wie die Ben Uri Art Gallery als Institution legte auch die *Exhibition of German-Jewish Artists' Work: Painting – Sculpture – Architecture* einen Schwerpunkt auf jüdische Künstler:innen. Die Ausstellung wurde im Juni 1934 von Carl Braunschweig (später Charles Brunswick) in den Räumen der Parsons Galleries in 315-317 Oxford Street (s. Karte S. 394, Nr. 2) organisiert, dem Ausstellungsraum eines Herstellers von Farben (»paint manufacturing business«), Thos. Parsons and Sons.[3] Die *Exhibition of German-Jewish Artists' Work* (Abb. 197) zeigte Werke deutsch-jüdischer Künstler:innen, deren Stimme im nationalsozialistischen Deutschland unterdrückt worden war, deren Werke nicht mehr gezeigt und die verfolgt wurden. In einer Ausstellungskritik im *Guardian* (Abb. 198) heißt es dazu: »[T]o-day opened in the Parsons Galleries in Oxford Street an unsual art exhibition with tragic associations – an exhibition of the work of German-Jewish artists who are either living in exile or in a Germany where they are not allowed to show their work in public and where press notices of their work are forbidden.«[4]

Die Auswahl der 221 Werke von 86 Künstler:innen geht auf die Zusammenarbeit mit dem Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens in Berlin zurück.[5] Ausgestellt waren Malerei, Grafik und Skulptur, aber auch Entwürfe zur Interieurgestaltung aus der Hand Margot Wittkowers. In der Ausstellung waren verhältnismäßig viele Werke von Künstlerinnen zu sehen: 27 der beteiligten Kunstschaffenden waren Frauen. Dies könnte auf den hohen Anteil jüdischer Künstlerinnen in Deutschland hinweisen. An der Ausstellung nahmen Künstler:innen teil, die entweder noch in Deutschland unter Einschränkungen oder auch Verhinderung ihrer Arbeit litten oder bereits emigriert waren, darunter die im Oktober 1933 nach London geflohene Erna Auerbach, die mit zwei Gemälden und zwei Aquarellen in der *Exhibition of German-Jewish Artists' Work* vertreten war.[6] Auch Benno Elkan, der zwei Skulpturen zeigte, war bereits 1933 nach London gekommen. Hinter dem Namen Heinz Rosenberg-Fleck verbirgt sich der Bildhauer Heinrich Rosenberg – Fleck war der Nachname seiner Frau –, der 1933 nach London kam, sich dann in Henry Rox umbenannte und sich mit Kinderbüchern wie

3 Vgl. Summers 2019a.

4 Private Wire 1934.

5 Vgl. Aronowitz/Isaac 2019, S. 130. Für meine Recherchen lag mir die Transkription des Ausstellungskataloges durch Karolina Hyży, London, vor. Ich danke Rachel Dickson und Sarah MacDougall dafür, dass sie mir das Transkript zugänglich machten.

6 Vgl. Transkription des Ausstellungskataloges durch Karolina Hyży, S. 1. Erna Auerbach war Künstlerin und Kunsthistorikerin. In späteren Jahren wirkte sie vornehmlich als Kunsthistorikerin, etwa als Co-Autorin von *Paintings and Sculpture at Hatfield House. A Catalogue compiled by Erna Auerbach and C. Kingsley Adams*, Constable & Co. Limited 1971.



FOURTH and LAST RECITAL.
CHOPIN—LISZT
Steinway Piano. Tickets, 12s., 9s., 6s., 3s.
IBBS & TILLETT, 124 Wigmore-street, W.1.

GORHAMBURY, ST. ALBANS,
the home of SIR FRANCIS BACON, will be open to the public on June 16, from 2.30-8 p.m., for the Festival of the Hertfordshire Branch of the English Folk Dance and Song Society. The collection of pictures will be on view. Inclusive tickets for house, Tea and Festival, 7s. 6d., from Miss OGDEN, Loughrigg, Radlett.

ART EXHIBITIONS.
2/6 a line; Minimum, 7/6.

ALEX. REID and LEFEVRE, Ltd., Lefevre Galleries.
RENOIR, CEZANNE
and their contemporaries,
1a, King-street, St. James's, S.W.1. 10-5. Sats., 10-1.

AN EXHIBITION OF WORKS OF ART
BY GERMAN JEWISH ARTISTS
will take place at PARSONS GALLERIES, 31S, Oxford-street, W.1. Tuesday, June 5th to Friday, June 15th. 10 a.m. to 6 p.m. Admission, 1s.

AT THE TWENTY-ONE GALLERY.
SENEFELDER CLUB XXIVth EXHIBITION.
59, Conduit-street, W.1. 10 to 5.30 daily.

COOLING GALLERIES, 92, New Bond-street, W.1.
WATER COLOURS by
EDWARD WOLFE.

COUPIL GALLERY SALON.
OLD COUPIL GALLERY, 5, Regent-street, S.W.
Whitehall 6018 Till June 30. 10-6.

HAMPSTEAD SOCIETY OF ARTISTS, TOWN HALL, HAVERSTOCK HILL. Open June 1st to 16th, 11 a.m. to 7 p.m. Near Belsize Park Tube Stn.

MEMORIAL EXHIBITION
G. SPENCER WATSON, R.A.
Also
R. G. EVER, R.A.—HOLIDAY SKETCHES
FINE ART SOCIETY, 148, New Bond-street, W.1.

PAINTINGS BY FEDERICO BELTRAN-MASSES (Member of the Academies of Madrid, Barcelona, and Saragossa). 10-6. Admission 1/-.

Abb. 197: »An Exhibition of Works of Art By German Jewish Artists«, Anzeige in der Zeitung *The Observer* vom 10. Juni 1934, S. 14 (Foto: Archiv der Verf.)



OUR LONDON CORRESPONDENCE

LONDON, Tuesday Night. BY PRIVATE WIRE.

The War Debt Decision

Responsible Americans in London continue to differ on the war debts question, but I think they are much nearer general agreement than they used to be, and the following summary of the opinion of one of them, who has given deeper study than most to the subject, is of interest.

He thinks that the British decision to suspend payments without repudiating the debt will bring the whole stubborn question to a head and entail what many informed Americans have all along held was the only possible outcome—conclusive negotiations, revision, and settlement.

For some time Britain has regarded the issue of payment of the war debts on the old scale as simply "dead." The Note brings this home to the United States in such a way that the fact of death can no longer be mistaken. Faced with that fact, the United States, in spite of any blustering of intransigent Congressmen, must henceforward deal with the problem realistically. No doubt this has always been President Roosevelt's desire and aim. But Congress has been the stumbling-block. His power is limited and he has had to move cautiously. Now the British Note has cut the knot. It does not repudiate the debt, but leaves Americans with only one will not have to assimilate the manuals in their new and up-to-date form.

German-Jewish Artists

Lady Barlow, describing herself as a "country cousin" who, in the time-worn formula, "does not know much about art but knows what she likes," to-day opened in the Parsons Galleries in Oxford Street an unusual art exhibition with tragic associations—an exhibition of the work of German-Jewish artists who are either living in exile or in a Germany where they are not allowed to show their work in public and where press notices of their work are forbidden. It is an exhibition ranging from the work of the eighty-seven-year-old Max Liebermann to the Cézanne-inspired Eugen Spiro and the lively surrealistic eccentricities of Erich Isenburger and Yankel Adler.

All the pictures, which are moderately priced, are for sale, though it is hoped that generous benefactors will be forthcoming to present some of the more important ones to museums in England and Palestine. After a short period in London, it was learned to-day, the exhibition will make a tour of the country, beginning with Manchester.

A Customs Riddle

To-day's opening of the exhibition was delayed for a week owing to

Abb. 198: Private Wire: Our London Correspondence, »German-Jewish Artists«, in: The Guardian, 6. Juni 1934, S. 10 (Foto: Archiv der Verf.). Rezension der *Exhibition of German-Jewish Artists' Work: Painting – Sculpture – Architecture*



Abb. 199: Paintings, Drawings etc. by Julius Rosenbaum (1903–1949), Adele Reifenberg (1915–1949), and Ruth Collet (recent works), Kat. Ben Uri Art Gallery, London 1950 (© Ben Uri Archive)

Tommy Apple and his Adventures in Banana-Land (1935) und *Tommy Apple and Peggy Pear* (1936) einen Namen machte.[7]

Andere ausstellende Künstler:innen sollten indes erst in den Folgejahren aus Deutschland emigrieren: Lotte Laserstein ging nach Stockholm, Eugen Spiro flüchtete über Paris nach New York, Gretchen Wohlwill emigrierte nach Lissabon. Andere wie Yankel (Jankel) Adler, Martin Bloch, Ludwig Meidner, Adèle Reifenberg und Julius Rosenbaum emigrierten erst in den 1930er und 1940er Jahren nach London und gehörten zum Kreis der Künstler:innen, die regelmäßig in der Ben Uri Art Gallery ausstellten (Abb. 199).

Der Organisator der Ausstellung, Carl Braunschweig, war eigentlich Bankier und hatte seit den 1920er Jahren das Wiesbadener Kunsthaus Aktuaryus geleitet, das mit flämischen und holländischen Meistern und französischen Landschaften handelte; später erweiterte er sein Geschäftsfeld um moderne Kunst.[8] Nach 1933 wurde Braunschweig enteignet, sein Kunsthaus Aktuaryus wurde zwangsweise »arisiert«. 1934 emigrierte er nach London, wo er rasch nach seiner Ankunft mit der Organisation der *Exhibition of German-Jewish Artists' Work: Painting – Sculpture – Architecture* begann. Damit machte Braunschweig bereits ein Jahr nach der Machtübernahme auf die Ausschluss- und Verfolgungspraktiken des Nationalsozialismus aufmerksam, indem er ihnen ein notwendiges Forum zur Präsentation ihrer Arbeiten bot und Unterstützer (»patrons«) wie Sir John Rothenstein, Augustus John und Jacob Epstein gewinnen konnte.[9] Zugleich bedeutete die *Exhibition of German-Jewish Artists' Work* vielen Künstler:innen eine erstmalige Präsenz in der britischen Hauptstadt. Der Gedanke hinter der Verkaufsausstellung war auch, diese Arbeiten möglichst durch Ankäufe und Stiftungen in die Museen zu bringen und damit zu Reputation zu verhelfen. Im *Guardian* heißt es: »All the pictures, which are moderately priced, are for sale, though it is hoped that generous benefactors will be forthcoming to present some of the more important ones to museums in England and Palestine.«[10] Die Ausstellung sollte nach ihrer ersten Station in

7 Siehe Kapitel 13 in diesem Buch.
8 Vgl. Summers 2019a, S. 14.
9 Vgl. Holz 2004, S. 132.
10 Private Wire 1934.

London noch in anderen englischen Städten zu sehen sein: »After a short period in London, it was learned to-day, the exhibition will make a tour of the country, beginning with Manchester.«[11]

Einige der Künstler:innen der *Exhibition of German-Jewish Artists' Work* waren vier Jahre später in der Ausstellung *Twentieth Century German Art* in den New Burlington Galleries vertreten. Beteiligt an der Konzeption und Organisation der *Exhibition of Twentieth Century German Art* waren der Kunsthistoriker Herbert Read, der Künstler Roland Penrose und die Galeristin Noel »Peter« Norton (London Gallery) – sie schied später aus der Organisation aus –, die mit der Schweizer Sammlerin und Kunsthändlerin Irmgard Burchard, dem Kunstkritiker Oto Bihalji-Merin und dem Künstler Richard P. Lohse kooperierten.[12] Die Ausstellung *Twentieth Century German Art* zeigte Werke von Künstler:innen, die 1937 in der nationalsozialistischen Schau *Entartete Kunst* in München verhöhnt worden und vom nationalsozialistischen Regime diffamiert und verfolgt waren. Dabei wurde kein Werk aus der Ausstellung *Entartete Kunst* gezeigt.[13] Beraten wurden die Organisator:innen von der in London exilierten Kunsthistorikerin Edith Hoffmann. Zusammengearbeitet wurde ferner, wie Lucy Wasensteiner aufzeigen konnte, mit Paul Westheim und Charlotte Weidle in Paris und der Galerie Guggenheim Jeune in London.[14] Es handelte sich also um ein transnationales Netzwerk, das in kurzer Zeit Werke aus Privatsammlungen, Museen und Galerien in London zusammentragen konnte. Der Ausstellungsort, die New Burlington Galleries, war im vierten Stock eines Gebäudes in 5 Burlington Gardens in Mayfair gelegen (s. Karte S. 394, Nr. 4). Hier hatte 1936 bereits die von Herbert Read, Roland Penrose und David Gascoyne organisierte *International Surrealist Exhibition* stattgefunden. Auch die von Alfred Flechtheim kuratierte Schau *Masters of French 19th Century Painting* war 1936 in den New Burlington Galleries zu sehen, die Werke von Manet bis van Gogh and Cézanne zusammenbrachte. Es war also ein gut eingeführter Ort für die Kunst der Moderne in London.

Zu den Schirmherren der Schau *Twentieth Century German Art* gehörten, wie auf der Einladungskarte (Abb. 200 a, b) ausgewiesen ist, unter anderem der Zoologe Julian Huxley, der Architekt Le Corbusier, der Maler Pablo Picasso und die Schriftstellerin Virginia Woolf. Obgleich die Ausstellung einen

11 Ebd.

12 Vgl. Frowein 1986, S. 35. Zur Ausstellung siehe auch Lackner/Adkins 1988; Holz 2004, S. 207–222.

13 Vgl. N. 1938.

14 Wasensteiner 2018a, S. 59–61. Die Kunsthistorikerin Lucy Wasensteiner hat diese Schau in ihrer Dissertation (Wasensteiner 2019) und einer von ihr initiierten und organisierten Ausstellung, die in London und Berlin zu sehen war (Kat. London 2018b), ausführlich behandelt. Sie konnte die Provenienzen der ausgestellten Werke rekonstruieren und dabei auch den Anteil kontinentaler und britischer Kunsthändler:innen und Sammler:innen herausstellen.



FRANZ MARC, " Blue Horses." Reproduced by courtesy of Kunstsalon—Wolfsberg, Zurich.

FIRST EXHIBITION OF
20TH CENTURY
GERMAN ART

PRESIDENT
Augustus John, Esq.

PATRONS
Prof. Ernest Barker, Litt.D. LL.D
Clive Bell, Esq.
The Bishop of Birmingham
F.R.S. M.A. Sc.D. D.D. LL.D.
Prof. Tancred Borenius
Ph.D. D.Lit. F.S.A.
Karel Capek, Ph.D.
Lord Ivor Spencer Churchill
Sir Kenneth Clark, K.C.B.
Prof. W.G. Constable, M.A. F.S.A.
Le Corbusier
The Earl of Cranbrook
Prof. E. J. Dent, M.A. Mus.B.
Baron James Ensor
G. Eumorfopoulos, Esq. F.S.A.
Dr. G. P. Gooch, D.Litt. F.S.A.
Prof. Julian Huxley, M.A. D.Sc.
The Earl of Listowel
Maillol
J. B. Manson, Esq.
Sir Edward Marsh, K.C.V.O.
Paul Maze, Esq.
Dr. Axel Munthe, C.V.O. M.D.
Dr. Cyril Norwood
M.A. D.Lit. (Hon.)
Picasso
Jean Renoir
J. Rothenstein, Esq. M.A. Ph.D.
Sir Michael Sadler, K.C.S.I.
The Hon. Edward Sackville-West
Miss Rebecca West
H. G. Wells, Esq. B.Sc. D.Lit.
Mrs. Virginia Woolf

NEW BURLINGTON GALLERIES

5 Burlington Gardens, London, W.1.

Barlach	Grosz	Kokoschka	Nolde
Beckmann	Hofer	Lehmbruck	Rohlfs
Corinth	Kandinsky	Liebermann	Schlemmer
Dix	Kirchner	Marc	Schmidt-Rottluff
Ernst	Klee	Modersohn	Slevogt, etc.

FROM JULY 8TH FOR ONE MONTH

The purpose of the Exhibition is to give a comprehensive survey of German Art of the twentieth century. The organisers of the Exhibition are, of course, aware that much of this art is now in official disfavour in the country of its origin, and that many of the artists are exiles. Their motives, however, are not political. They believe that art is a mode of expression appealing to mankind in its universal aspects, above time and race. They believe, therefore, that the art which has for many years been held in the highest esteem in Germany should not be completely neglected; that it has its place in the historical evolution of European painting and sculpture; and that it should be judged by the aesthetic standards which are proper to art.

All profits will be devoted to the relief of the artists. Admission 1/6

Abb. 200 a, b: Einladungskarte zur Ausstellung *Twentieth Century German Art*, 1938, Vorderseite mit Franz Marcs Gemälde *Die großen blauen Pferde* (1911), Rückseite mit einigen teilnehmenden Künstler:innen und Informationen zur Ausrichtung der Ausstellung (Akademie der Künste, Berlin, Heinz-Worner-Archiv, 174)

dezidiert politischen Hintergrund hatte, wurde auf der Einladung darauf verwiesen, dass Kunst selbst unpolitisch sei: »The purpose of the Exhibition is to give a comprehensive survey of German Art of the twentieth century. The organisers of the Exhibition are, of course, aware that much of this art is now in official disfavour in the country of its origin, and that many of the artists are exiles. Their motives, however, are not political. They believe that art is a mode of expression appealing to mankind in its universal aspects, above time and race. They believe, therefore, that the art which has for many years been held in the highest esteem in Germany should not be completely neglected: that it has its place in the historical evolution of European painting and sculpture; and that it should be judged by the aesthetic standards which are proper to art.«[15] Wie Cordula Frowein dargelegt hat, fehlten in der Ausstellung radikalere politische Positionen wie John Heartfields Fotomontagen oder Rudolf Schlichters politische Werke aus den 1920er Jahren.[16]

Der Ausstellungskatalog (Abb. 201 a–c) nennt Künstler:innen, ausgestellte Kunstwerke und ihre Leihgeber. Die Ausstellung *Twentieth Century German Art* von 1938 versammelte mehr als 300 Exponate von 64 Künstler:innen wie Otto Dix, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker und Kurt Schwitters.[17] Gezeigt wurden Ernst Barlachs *Hunger* (1914) und *Mother and Child* (1920), Max Beckmanns *Triptych: Temptation* (1937), Ernst Ludwig Kirchners *Red Houses* (1913), Wilhelm Lehmbrucks *Torso* (1910) und Ludwig Meidner *Portrait* aus der Schweizer Privatsammlung Goldberg. Ausgestellt waren Werke von Max Liebermann und Benno Elkan, deren Arbeiten bereits 1934 in der von Carl Braunschweig organisierten Schau zu sehen waren. Liebermann und Elkan finden im ersten Teil des Ausstellungskatalogs von *Twentieth Century German Art* Erwähnung, der viele Namen prominenter männlicher Künstler wie Max Beckmann, Otto Dix, Max Ernst und Franz Marc enthält.

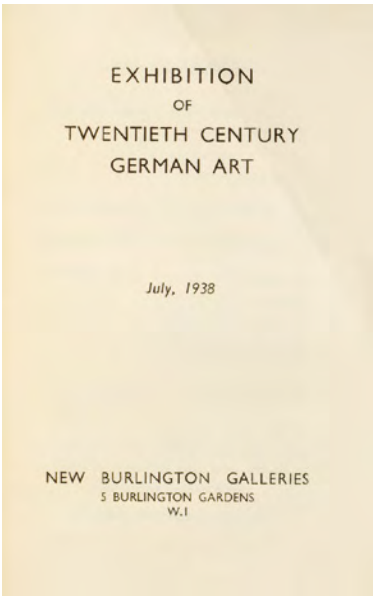
Die Kunsthistorikerin Lucy Wasensteiner konnte die mehr als 90 Leihgeber:innen – darunter viele Privatsammler:innen – der Ausstellung *Twentieth Century German Art* identifizieren.[18] Allein 20 Leihgaben kamen aus der Sammlung des emigrierten Bankiers und Sammlers Hugo Simon – darunter Erich Heckels *Bathing Scene* (1914). Andere stammten von Theodor und Ellen Plaut oder Erich und Senta Goeritz – beide Paare waren nach England emigriert. Auch Schweizer Sammler:innen wie Sigmund Pollag und Walter und Alice Minnich gaben Werke nach London. Einige der Leihgaben standen zum Verkauf, darunter etwa Max Liebermanns *Kartoffelpflücker* (1874) des nach London emigrierten Kunsthändlers Max Stern. Auch Künstler wie

15 Einladungskarte zur Ausstellung *Twentieth Century German Art*, 1938, Akademie der Künste, Berlin, Heinz-Worner-Archiv, 174.

16 Vgl. Frowein 1986, S. 37.

17 Für diese und nachfolgende Informationen zur Präsenz von Künstler:innen und Werken siehe Kat. London 1938.

18 Kat. London 2018b, S. 94–151.

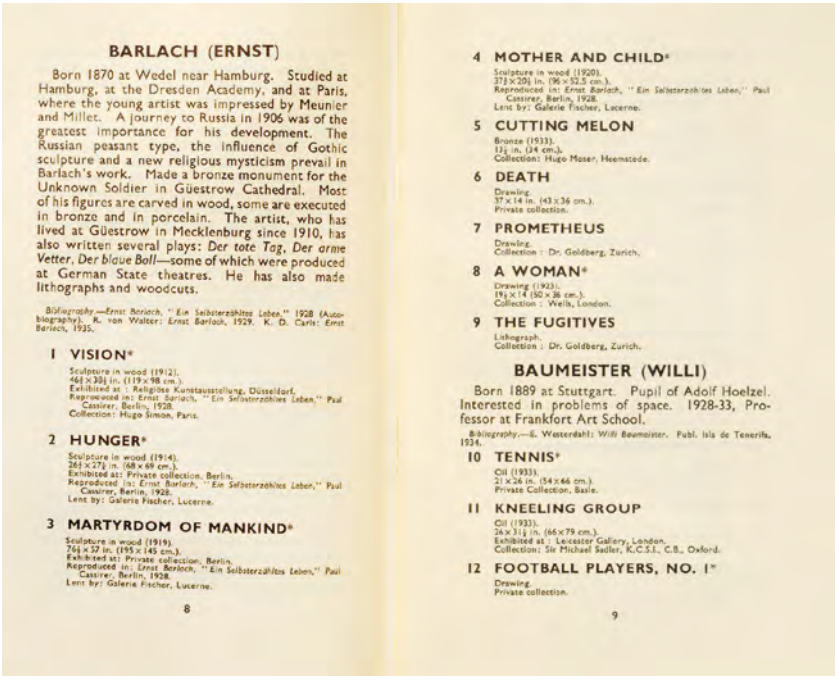


EXHIBITION
OF
TWENTIETH CENTURY
GERMAN ART

July, 1938

NEW BURLINGTON GALLERIES
5 BURLINGTON GARDENS
W.1

Abb. 201 a–c: Katalog der Verkaufsausstellung *Twentieth Century German Art*, 1938: Ernst Barlachs *Death (Kindertod)* (no. 6) wurde von den Friends of the Whitworth Fund für die Whitworth Gallery in Manchester erworben. Erna Auerbach, Martin Bloch, Georg Ehrlich und andere Künstler:innen sind in einer eigenen Sektion des Katalogs aufgeführt als »Artists now working in England« (Rare Books and Special Collections, McGill University, Montreal)



BARLACH (ERNST)

Born 1870 at Wedel near Hamburg. Studied at Hamburg, at the Dresden Academy, and at Paris, where the young artist was impressed by Meunier and Millet. A journey to Russia in 1906 was of the greatest importance for his development. The Russian peasant type, the influence of Gothic sculpture and a new religious mysticism prevail in Barlach's work. Made a bronze monument for the Unknown Soldier in Güestrow Cathedral. Most of his figures are carved in wood, some are executed in bronze and in porcelain. The artist, who has lived at Güestrow in Mecklenburg since 1910, has also written several plays: *Der tote Tag*, *Der arme Vetter*, *Der blaue Boll*—some of which were produced at German State theatres. He has also made lithographs and woodcuts.

Bibliography.—Ernst Barlach, "Ein Selbsterzähltes Leben," 1928 (Autobiography). K. von Walter: Ernst Barlach, 1929. K. D. Carls: Ernst Barlach, 1935.

1 VISION*
Sculpture in wood (1912).
46½ × 38½ in. (119 × 98 cm.).
Exhibited at : Religiöse Kunstausstellung, Düsseldorf.
Reproduced in: Ernst Barlach, "Ein Selbsterzähltes Leben," Paul Cassirer, Berlin, 1928.
Collection: Hugo Simon, Paris.

2 HUNGER*
Sculpture in wood (1914).
26¾ × 27½ in. (68 × 69 cm.).
Exhibited at: Private collection, Berlin.
Reproduced in: Ernst Barlach, "Ein Selbsterzähltes Leben," Paul Cassirer, Berlin, 1928.
Lent by: Galerie Fischer, Lucerne.

3 MARTYRDOM OF MANKIND*
Sculpture in wood (1919).
76¾ × 57 in. (195 × 145 cm.).
Exhibited at: Private collection, Berlin.
Reproduced in: Ernst Barlach, "Ein Selbsterzähltes Leben," Paul Cassirer, Berlin, 1928.
Lent by: Galerie Fischer, Lucerne.

4 MOTHER AND CHILD*
Sculpture in wood (1920).
37½ × 20½ in. (96 × 52.5 cm.).
Reproduced in: Ernst Barlach, "Ein Selbsterzähltes Leben," Paul Cassirer, Berlin, 1928.
Lent by: Galerie Fischer, Lucerne.

5 CUTTING MELON
Bronze (1933).
13½ in. (34 cm.).
Collection: Hugo Moser, Heemstede.

6 DEATH
Drawing.
37 × 14 in. (43 × 36 cm.).
Private collection.

7 PROMETHEUS
Drawing.
Collection : Dr. Goldberg, Zurich.

8 A WOMAN*
Drawing (1923).
19½ × 14 (50 × 36 cm.).
Collection : Wells, London.

9 THE FUGITIVES
Lithograph.
Collection : Dr. Goldberg, Zurich.

BAUMEISTER (WILLI)

Born 1889 at Stuttgart. Pupil of Adolf Hoelzel. Interested in problems of space. 1928-33, Professor at Frankfort Art School.

Bibliography.—E. Westerdahl: Willi Baumeister. Publ. Isla de Tenerife, 1934.

10 TENNIS*
Oil (1933).
21 × 26 in. (54 × 66 cm.).
Private Collection, Basle.

11 KNEELING GROUP
Oil (1933).
26 × 31½ in. (66 × 79 cm.).
Exhibited at : Leicester Gallery, London.
Collection: Sir Michael Sadler, K.C.S.I., C.B., Oxford.

12 FOOTBALL PLAYERS, NO. I*
Drawing.
Private collection.

Willi Baumeister und Wassily Kandinsky waren unter den Leihgebern. Der nach Großbritannien emigrierte Bildhauer Benno Elkan war mit drei Werken vertreten, darunter die Büste *Head of Alfred Flechtheim* (1912), die dem kürzlich in London verstorbenen Galeristen Reverenz erwies. Aber Elkan gab auch zwei Gemälde von Karl Hofer und Oskar Kokoschka aus seinem Besitz an die Ausstellung.[19]

In einem zweiten Abschnitt des Ausstellungskatalogs von *Twentieth Century German Art*, gleichsam als Addendum, sind dann unter der Überschrift »Artists now working in England« weitere ausgestellte Künstler:innen gelistet, darunter Erna Auerbach mit *The Swimming Pool* (1931), Martin Bloch und Hans Feibusch.[20] Eben diese Künstler:innen waren auch in der *Exhibition of German-Jewish Artists' Work* vertreten.



Artists now working in England

AUERBACH (ERNA)

Born at Frankfort. Studied at Frankfort, Munich and Paris. In 1925 she had her first exhibition in Frankfort. Since 1935 regular exhibitor at Women's International Art Club. January—February, 1938, exhibition at Brook Street Gallery, London.

251 THE SWIMMING POOL*

Oil (1931).
19 × 27 ins. (45 × 68 cm.)

BLOCH (MARTIN)

Born 1883 at Neisse (Silesia). Worked for some time in Paris with Pascin. Member of "Deutsche Kuenstlerbund" and "Freie Secession." Before 1933 exhibited regularly at the Staatliche Akademie der Kuenste and Kronprinzenpalais, Berlin. School for painting with K. Schmidt-Rottluff in Berlin. Opened School of Contemporary Painting in London, 1934. Exhibition at Cambridge Univeristy Art Society and Oxford Art Club in 1938. Exhibited at Leicester Galleries, London; Bristol, Liverpool and Leeds City Art Galleries. Hon. Member of the Cambridge University Art Society.

252 RAILWAY BRIDGE NEAR BERLIN*

Oil (1933).
29 × 37 ins. (73 × 92 cm.).

EHRLICH (GEORG)

Born 1897 in Vienna. Living in London since November, 1937. Does portraits and life-size

47

Abb. 201 c

1938 entstand das bei Penguin Press erschienene Taschenbuch *Modern German Art* von Peter Thoene, das wie der Katalog im Eintrittspreis zur Ausstellung *Twentieth Century German Art* enthalten war (Abb. 202 a, b).[21] Hinter dem Pseudonym Thoene verbirgt sich der in die Schweiz emigrierte Kunsthistoriker und Schriftsteller Oto Bihalji-Merin. Der aus dem österreichisch-ungarischen Semlin stammende Bihalji-Merin lebte seit 1924 in Berlin und stieß zum Kreis der kommunistischen Zeitschrift *Linkskurve* um Johannes R. Becher. Später emigrierte Bihalji-Merin nach Paris, kämpfte im Spanischen Bürgerkrieg und ging dann ins Schweizer Exil.[22] Von hier aus schrieb und publizierte Oto Bihalji-Merin sein Buch *Modern German Art*, das eine Einleitung von Herbert Read enthielt. In seinem Text nimmt Bihalji-Merin Bezug auf die kunstpolitische Lage im nationalsozialistischen Deutschland, führt kenntnisreich durch die modernen Kunstströmungen im Deutschland der vergangenen Jahrzehnte, ihre Widersprüche und Konkurrenzen und widmet sich Werken von Otto Dix, Käthe Kollwitz und anderen modernen Künstler:innen. Bihalji-Merin öffnet in seinem Buch, das 108 Seiten und 32 Abbildungen umfasst, den Blick auf die avantgardistische deutsche Malerei im Kontext der sozialgeschichtlichen und politischen Bedingungen vom frühen 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart 1938.[23]

19 Ebd., S. 130.
20 Kat. London 1938, S. 47–51.
21 Vgl. Elliott 2018, S. 153.
22 Vgl. Raddatz 1988.
23 Vgl. Thoene 1938.

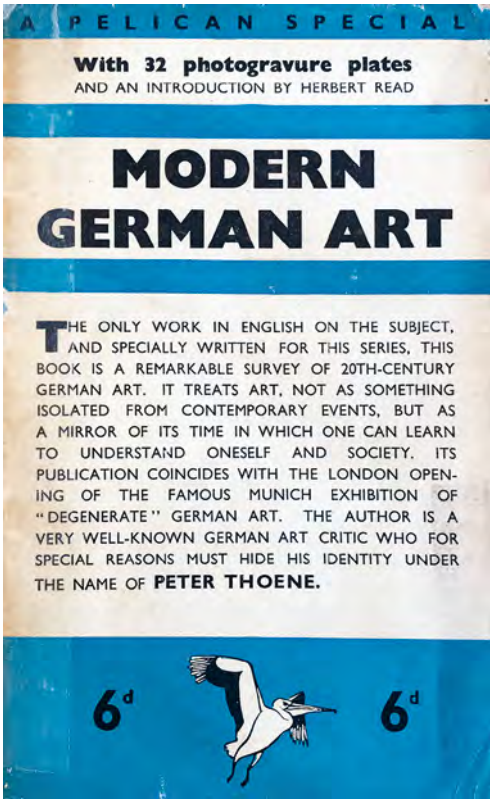


Abb. 202 a, b: Peter Thoene [Oto Bihalji-Merin]: Modern German Art, London: Penguin Books 1938, Cover und Angaben zum Autor in der Innenklappe des Umschlags (Universität Hamburg, Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur)

Sowohl auf der Einladungskarte von *Twentieth Century German Art* als auch in Thoenes/Bihalji-Merins Buch wurde Franz Marcs Gemälde *Die großen blauen Pferde* (1911) reproduziert. Das Werk war bereits in Fritz Burgers Abhandlung *Einführung in die moderne Kunst* (1917) abgedruckt, das großen Anteil an der Anerkennung und Verbreitung expressionistischer Kunst hatte. Von hier aus erlebte Franz Marcs *Die großen blauen Pferde* viel Aufmerksamkeit und wurde zum Schlüsselbild des Künstlers und des Expressionismus. Curt Glaser erwarb es auf der ersten Ausstellung der Künstlergruppe Der Blaue Reiter. Über die Galerie Caspari (München) und den Kunstsalon Wolfsberg (Zürich) kam es zur Nierendorf Gallery in New York, wo es 1942 vom Walker Art Center in Minneapolis erworben wurde. Es wurde 1938 zum symbolhaft eingesetzten Gemälde der Ausstellung *Twentieth Century German Art*, das Marcs Arbeit repräsentierte, was gemeinhin als (deutsche) Klassische Moderne verstanden wurde. Damit gab das Bild der von den Nationalsozialisten verfemten Kunst ein »Gesicht«. Während ein anderes

Schlüsselwerk Franz Marcs, *Der Turm der Blauen Pferde*, seit seiner Konfiszierung und Ausstellung auf der Schau *Entartete Kunst* als verschollen gelten muss, blieb das Gemälde *Die großen blauen Pferde* auch nach Ende des Zweiten Weltkriegs ein sichtbares und präsentes Werk: Zahlreiche internationale Ausstellungen, darunter auch *50 ans d'Art moderne* auf der Weltausstellung in Brüssel 1958, zeigten das Bild.[24]

Um Franz Marcs Gemälde und zahlreiche andere Werke verfemter Künstler:innen zu sehen, kamen mehrere Tausend Personen zur Eröffnung der Ausstellung *Twentieth Century German Art*; ihre Laufzeit wurde mehrmals verlängert, bis sie am 27. August 1938 endgültig schloss. Neben positiven Pressekritiken in *The Spectator* oder *Catholic Herald*[25] existieren auch ablehnende und polemisierende Stimmen, wie in der Zeitung *The New Statesman and Nation*, die auf die Formverzerrungen des Expressionismus negativ reagierte: »I must now state that in so far as the German Exhibition at the New Burlington Gallery is propaganda, it is, my opinion, extremely bad propaganda. People who got to see the Exhibition are only too likely to say: ›If Hitler doesn't like these pictures, it's the best thing I've heard about Hitler.‹ For the general impression made by the Show upon the ordinary public must be one of extraordinary ugliness. […] These German painters in their passionate pursuit of expressiveness at any cost, use the utmost violence of colour and design. Emphasis is all. And the result is a combination of coarseness and hysteria, two of the chief qualities that make the Nazi régime so detestable.«[26] Sehgewohnheiten wurden herausgefordert, Kritiker zogen den Vergleich zur französischen Kunst, die auf dem Londoner Kunstmarkt präsent war: »Before their suppression or exile they [the exhibited German artists] formed the advance guard of modern German art, and to us who have been (artistically speaking) spoon-fed for so long from Paris this exhibition of a national spirit so different from that of France comes as a shock. What is called the ›Expressionist‹ movement is here seen to be the natural way of painting in post-war Germany. […] It is a disturbing show, and an intensely national one.«[27]

Die Ausstellung *Twentieth Century German Art*, die auch mit ihrem Veranstaltungsprogramm, etwa einem Vortrag von Max Beckmann oder einem Liederabend von Paul Robeson, Aufmerksamkeit auf sich zog,[28] hatte durch den Abverkauf einiger Werke zudem ein Nachleben: An die Whitworth Gallery (heute Whitworth Art Gallery) in Manchester gingen Arbeiten von Max Liebermann, Franz Marc und Ernst Barlach, von Letzterem die Grafik *Death (Kindertod)* (1919). Die Whitworth Gallery konnte damit eine bereits

24 Vgl. Dogramaci 2016c, S. 197–201.
25 Vgl. Wasensteiner 2018b, S. 186.
26 Mortimer 1938, S. 112.
27 N. 1938.
28 Siehe die Ankündigungen in: The Guardian, 3. August 1938, S. 18.

vorhandene Bronze von Barlach ergänzen.[29] The London Society erwarb Liebermanns Gemälde *Professor Albert Einstein*.[30] Einige Werke der Ausstellung gingen in der Folge auf Tournee, waren in den McLellan Galleries in Glasgow zu sehen und dann an verschiedenen Orten in den USA, darunter im Milwaukee Art Institute, im Saint Louis City Art Museum und dem Smith College Museum of Art in Northampton.[31]

Die *Exhibition of German-Jewish Artists' Work* von 1934 und *Exhibition of Twentieth Century German Art* von 1938 können als Momentaufnahmen einer Kunstgeschichte in Bewegung vor dem Hintergrund von Verfolgung und Exil gelesen werden, und es wäre zukünftig ein wichtiges Unterfangen, sie vergleichend zu untersuchen. Wo die Schau von 1934 eine Situation im Umbruch erfasste – viele der ausgestellten Künstler:innen waren noch nicht im Exil, andere noch nicht von den Nationalsozialisten ermordet worden –, waren Diffamierung und Vertreibung 1938 bereits fortgeschritten. Beide Ausstellungen trugen auf ihre Weise zu Sichtbarkeit und Wahrnehmung deutschsprachiger Kunst unter Druck im London der 1930er Jahre bei.

Neben der *Exhibition of German-Jewish Artists' Work* von 1934 lässt sich eine weitere Ausstellung mit der Schau *Twentieth Century German Art* verbinden: Die Galerie Marlborough Fine Art, gegründet von den emigrierten Kunsthändlern Harry Fischer und Frank Lloyd, eröffnete 1959 *Art in Revolt. Germany 1905–25. Exhibition in Aid of World Refugee Year* (Abb. 203). Indem die Ausstellung im World Refugee Year veranstaltet wurde, ordnete Marlborough Fine Art die Kunst der Moderne in und aus Deutschland – ganz ähnlich wie zuvor bereits *Twentieth Century German Art* – in den Kontext gesellschaftlicher und politischer Umbrüche ein.

Ausstellungen sind aber nicht nur Ausgangspunkt für eine ganzheitliche Untersuchung von Auswahl, Konzept und Rezeption, sondern durch sie lässt sich auch den Werkbiografien der beteiligten Künstler:innen nachgehen: 1938 waren Arbeiten des emigrierten Künstlers Kurt Schwitters in der Ausstellung *Twentieth Century German Art* in den New Burlington Galleries in London zu sehen, Schwitters wurde in der Kurzbiografie im Katalog als »One of the Leaders of German Dadaism«[32] bezeichnet. Die ausgestellte Arbeit *The Golden Ear* (1935) stammte aus einer Londoner Privatsammlung.

Bereits 1933 wurde Kurt Schwitters dem kunstinteressierten englischen Publikum durch das Buch *Art Now* von Herbert Read vorgestellt, das Schwitters' Assemblage *Grey-rose picture* (1932) abbildete (Abb. 204 a, b).[33] Der aus Hannover stammende Schwitters gehörte zur künstlerischen Avantgarde der Weimarer Republik und wurde durch seine Rauminstallation

29 Staff Correspondents 1938. Siehe https://archive.metromod.net/viewer.p/69/1470/types/all/geo/ [Abruf: 16. 3. 2024].

30 Kat. London 2018b, S. 96–97.

31 Vgl. Holz 2018.

32 Kat. London 1938, S. 43.

33 Read 1933, Taf. 75.



Abb. 203: Art in Revolt. Germany 1905–25. Exhibition in Aid of World Refugee Year, Kat. Marlborough Fine Art, London 1959, Cover (METROMOD Archive)

Merzbau, seine Collagen, Lautgedichte und abstrakten Skulpturen bekannt. 1937 war Schwitters mit vier Werken auf der nationalsozialistischen Ausstellung *Entartete Kunst* in München präsent. Noch im selben Jahr emigrierte er nach Norwegen. 1938 waren Schwitters' Arbeiten in der Ausstellung *Twentieth Century German Art* in London vertreten, und 1938/39 zeigte die Galerie Guggenheim Jeune Schwitters' Werke in zwei Ausstellungen, und zwar in der *Exhibition of Collages, Papier-Collés and Photomontages* und in *Abstract and Concrete Art*. Schwitters wurde in beiden Ausstellungen in den Kontext zeitgenössischer britischer Kunst (Roland Penrose, Barbara Hepworth, Ben Nicholson), aber auch den einer internationalen konstruktivistischen Kunst ein- beziehungsweise zugeordnet.[34]

Kurt Schwitters selbst kam im Juni 1940 aus Norwegen nach Großbritannien und wurde sofort interniert. Gemeinsam mit Künstlern wie Fred Uhlman, Paul Hamann oder Georg Ehrlich lebte Schwitters ab Juli im Hutchinson Camp auf der Isle of Man. In der Internierung führte Schwitters seine künstlerische Produktion auch unter widrigen Umständen weiter. Es entstanden – aus Mangel am Material Gips – Plastiken aus Porridge, aber auch Porträtbilder

34 Vgl. Chambers 2013, S. 9.



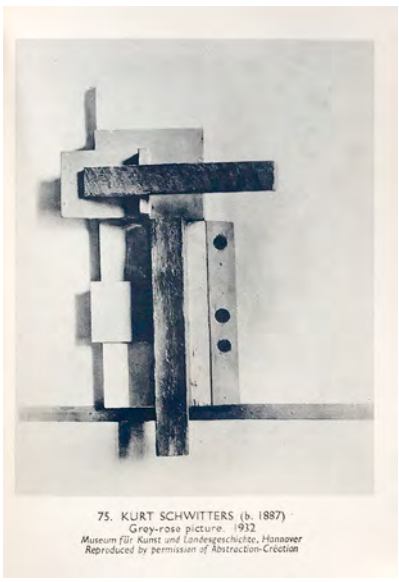


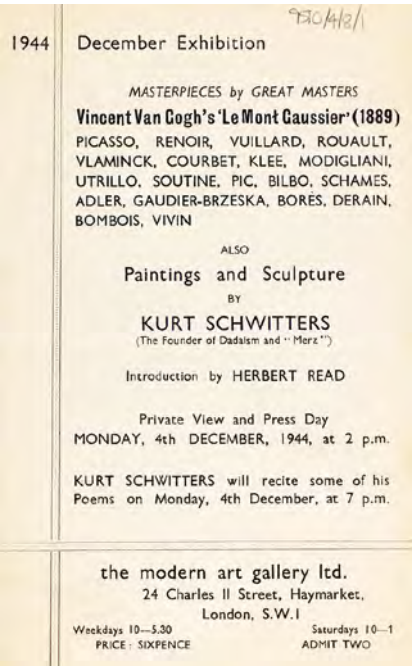
Abb. 204 a, b: In Herbert Reads Buch *Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture* (London: Faber & Faber 1933) wurde Kurt Schwitters' Assemblage *Grey-rose picture* von 1932 abgebildet (METROMOD Archive)

seiner internierten Künstlerkollegen, mit denen er sich an den Ausstellungen im Lager beteiligte.[35] Schwitters' performative Lesungen im Hutchinson Camp sind in dem Roman *Die Welt in der Nußschale* des ebenfalls internierten Schriftstellers Richard Friedenthal überliefert.[36] Die Kontakte aus dem Camp, wie etwa zu Fred Uhlman und Paul Hamann, führte Schwitters in London fort, wo er ab November 1941 lebte. So pflegte Schwitters Beziehungen zum Freien Deutschen Kulturbund, deren Mitglieder Uhlman und Hamann waren. Schwitters war bei Treffen und Veranstaltungen der Vereinigung zugegen, distanzierte sich jedoch von deren politischer Agenda.[37] In einem Brief an den Kulturbund schreibt Schwitters am 1. September 1945: »Die Verantwortung eines Künstlers gilt *nur* der Kunst. Wenn jemand, der Bilder oder Skulpturen macht, unter einem anderen Einfluss stünde als dem der Gesetze der Kunst für die Gestalt seines Werkes, dann wäre dieses Werk *nicht* Kunst und der Betreffende *nicht* Künstler.«[38]

Schwitters' Adressbuch zeigt auf, wie der Künstler versuchte, sich ein berufliches und privates Netzwerk in der Stadt aufzubauen (Abb. 1). Auf der linken Seite ist Schwitters' eigene Adresse in 3 St Stephen's Crescent (s. Karte

35 Vgl. Powell 2013, S. 34.
36 Vgl. Friedenthal 1956; Pross 2000, S. 42.
37 Vgl. Müller-Härlin 2006, S. 185.
38 Kurt Schwitters: Brief an Artists' Section of the Free German League of Culture in Great Britain, 1. September 1945, in: Schwitters 1974, S. 182. Hervorhebungen durch Schwitters.

S. 394, Nr. 1) aufgeführt, wo er ab Dezember 1941 lebte. Im August 1942 zog er in ein Haus in 39 Westmoreland Road im Stadtteil Barnes, der außerhalb des Londoner Stadtzentrums gelegen war (s. Karte S. 394, Nr. 6). Im Adressbuch sind Institutionen aufgeführt, wie die Arcade Gallery oder das Artist's Refugee Committee, die wichtige Anlaufstellen für Schwitters waren, um erste berufliche Kontakte aufzunehmen und Unterstützung zu erhalten. Auch die Adresse des Bildhauers Jussuf Abbo ist notiert: Im Dezember 1941 schrieb der Künstler Kurt Schwitters einen Brief an Abbo, da er seine Arbeit in einer Ausstellung der Free German League of Culture gesehen hatte.[39] Schwitters knüpfte Kontakte zu anderen Exilierten wie den Malern László Péri und Jankel Adler oder dem Filmemacher Stefan Themerson. Diese Freundschaften fanden Ausdruck in seiner künstlerischen Arbeit. So entstand die Collage *for my friend Peri* (1941), eine weitere Collage widmete er 1943 Stefan und Franziska Themerson.[40]


1944 December Exhibition

MASTERPIECES by GREAT MASTERS

Vincent Van Gogh's 'Le Mont Gaussier' (1889)

PICASSO, RENOIR, VUILLARD, ROUAULT, VLAMINCK, COURBET, KLEE, MODIGLIANI, UTRILLO, SOUTINE, PIC, BILBO, SCHAMES, ADLER, GAUDIER-BRZESKA, BORES, DERAIN, BOMBOIS, VIVIN

ALSO

Paintings and Sculpture

BY

KURT SCHWITTERS

(The Founder of Dadaism and "Merz")

Introduction by HERBERT READ

Private View and Press Day
MONDAY, 4th DECEMBER, 1944, at 2 p.m.

KURT SCHWITTERS will recite some of his Poems on Monday, 4th December, at 7 p.m.

the modern art gallery ltd.
24 Charles II Street, Haymarket,
London, S.W.1

Weekdays 10—5.30 Saturdays 10—1
PRICE: SIXPENCE ADMIT TWO

Abb. 205: Faltblatt mit der Ankündigung der Ausstellung *Paintings and Sculptures by Kurt Schwitters*, Modern Art Gallery Ltd., 1944 (Tate Archive, TGA 9510/4/8/1, Photo © Tate, CC-BY-NC-ND 3.0 [Unported], https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9510-4-8-1/leaflet-advertising-the-december-exhibition-held-at-the-modern-art-gallery-ltd-on

Besonders gefördert wurde Schwitters durch die Modern Art Gallery des ebenfalls aus Deutschland emigrierten Jack Bilbo, die Anfang 1942 fünf Werke Schwitters' zeigte und ihn auch 1944 in die Gruppenausstellung *The World of Imagination* integrierte. Eine Einzelschau hatte Schwitters in der Modern Art Gallery (24 Charles II Street, s. Karte S. 394, Nr. 5) im Dezember 1944, die Werke aus den Londoner Jahren versammelte und von einem Katalog begleitet wurde (Abb. 205). Den Text zum Katalog lieferte der Kunsthistoriker Herbert Read, der insbesondere auf die Verwendung von Alltagsmaterialien im Werk Schwitters' verwies.[41] Schwitters' Collage *For Herbert Read* (1944), eine Referenz an den Autor seines Katalogtextes, zeigt die von Read thematisierte Verwendung von Fahrkarten, Zeitungsausschnitten, Stoffen, Papierresten.

39 Kurt Schwitters: Brief [Entwurf?] an Jussuf Abbo, London, 23. Dezember 1941, Sprengel Museum Hannover, Leihgabe Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover. Siehe auch Kapitel 2 in diesem Buch.

40 Vgl. Chambers 2013, S. 9 und 18.

41 Vgl. Erlhoff/Stadtmüller 1989, S. 32.

Auch in anderen Collagen der Londoner Zeit verwendete Schwitters jene Fahrscheine, die er für die Anfahrt aus seinem Wohnviertel Barnes in das Londoner Zentrum benötigte.[42] In seiner Einzelausstellung in der Modern Art Gallery zeigte Schwitters auch bemalte Skulpturen, die oft aus Fundstücken zusammengesetzt und in die Alltagsgegenstände, Reste und Weggeworfenes integriert waren.

Schwitters' Werke waren in den 1940er Jahren in Londoner Galerien und privat organisierten Ausstellungen zu sehen. Im Juni 1942 nahm er teil an der von Ernő und Ursula Goldfinger organisierten Ausstellung *Aid to Russia*, die im Privathaus des Paares in Hampstead stattfand, aber auch für die Öffentlichkeit zugänglich war. Vier Arbeiten Schwitters' wurden zusammen mit Werken von Pablo Picasso, Max Ernst oder Henry Moore gezeigt.[43] 1942 war Schwitters an einer Gruppenausstellung, der *1942 Members' Exhibition*, der antifaschistischen *Artists' International Exhibition* beteiligt, deren Mitglied Schwitters im selben Jahr geworden war.[44]

Drei Werke Schwitters' reisten mit der Wanderausstellung *New Movements in Art*, die in London, Leicester, Manchester und anderen Städten gezeigt wurde und einen Status quo der modernen britischen Kunst resümierte. Zusammengestellt wurde die Schau von dem Kritiker E. Hartley Ramsden, der Arbeiten von Ben Nicholson, Barbara Hepworth, Naum Gabo und anderen auswählte.[45] Damit wurde Schwitters in den Kontext zeitgenössischer britischer Kunst eingeordnet. Mit Ben Nicholson und Barbara Hepworth stand Schwitters in Kontakt. Alle drei gehörten der 1931 gegründeten Association Abstraction-Création an, einem Zusammenschluss nichtfigurativ arbeitender Künstler:innen. 1942 schickte Ben Nicholson Schwitters die Collage *1942 (bus ticket)*, in die eine originale Busfahrkarte eingearbeitet war und mit der er auf verwandte Arbeiten des deutschen Künstlers rekurrierte.[46]

Auch nach seinem Umzug nach Ambleside in Westmoreland im Lake District 1945 versuchte Schwitters weiterhin, in der Kunstszene sichtbar zu bleiben. Die London Gallery war einer der wenigen Orte, die Kurt Schwitters Sichtbarkeit in der Stadt boten.[47] So veranstaltete die Galerie im März 1947

42 Vgl. Chambers 2013, S. 14; Orchard 2013, S. 61.

43 Vgl. Pezzini 2001, S. 56–57. Siehe auch Kapitel 5 in diesem Buch.

44 Vgl. Wilson 2013, S. 6.

45 Vgl. Chambers 2013, S. 10.

46 Ebd.

47 So schreibt er am 1946 in einem Brief: »Seit ich Deutschland verlassen habe, musste ich vom Malen leben, und da ich Portraits male, ging das. Aber ich modelliere auch und male abstrakt […]. Ich schreibe auch. Aber ich habe wenig Beziehungen zu englischen Künstlern und Kunsthändlern.« Kurt Schwitters: Brief an Raoul Hausmann, 18. Juni 1946, in: Schwitters 1974, S. 200. Über E. L. T. Mesens, Künstler und Leiter der London Gallery, schreibt Schwitters 1946 ebenfalls in einem Brief an Hausmann: »Er hat beschlossen, ein Buch mit 15–20 MERZ-Zeichnungen in Farbdruck herauszubringen. Darum gehe ich im November nach London, um mit dem Druck zu beginnen. Er will auch



Abb. 206: Kurt Schwitters, *Red Wire Sculpture*, 1944, Metall, Gips, Stein, Keramik, Trockenfrüchte, Holz, bemalt (Tate Collection, To5767, erworben 1990, Photo © Tate, CC-BY-NC-ND 3.0 [Unported], https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-red-wire-sculpture-to5767)

zwei Vortragsabende und performative Lesungen, bei denen Schwitters seine *Ursonate* und ins Englische übertragene Dichtungen vortrug.[48] Im Juni 1947 zeigte die London Gallery eine Dada-Ausstellung, für die Schwitters »eine Skulptur, 24 MZ und 8 Bilder«[49] zur Verfügung stellte.

Dass ihm dennoch kaum Beachtung und Anerkennung entgegengebracht wurde, er nur selten verkaufen konnte, führte Schwitters auf die konservative Kunstszene zurück. In einem Brief vom 20. August 1947 an Hanns Krenz schreibt Schwitters: »Er [der Engländer] ist ein guter Dichter, aber ein schlechter Maler und Bildhauer. Auch die besten, wie Ben Nicholson, Henry Moore usw. sind nicht zu vergleichen mit den besten in Deutschland oder Paris. Die Weltanschauung ist konservativ, auch die der Labour Party.«[50]

ungefähr 10 Grammophonplatten meiner Ursonate herausgeben.« Kurt Schwitters: Brief an Raoul Hausmann, 20. September 1946, in: Schwitters 1974, S. 234.

48 Vgl. Giedion-Welcker 1973, S. 287. Eine Lesung fand am 5. März 1947 in der London Gallery statt. Kurt Schwitters: Brief an Raoul Hausmann, 16. Februar 1947, in: Schwitters 1974, S. 263.

49 Schwitters 1974, S. 263.

50 Ebd., S. 285.

Diese Beobachtung verkennt indes, dass sich spätestens seit Mitte der 1940er Jahren eine neue, progressive Kunstszene in der Stadt formierte, mit Protagonisten wie Francis Bacon, Frank Auerbach oder Lucian Freud, die besonders von emigrierten Galerist:innen gefördert wurden – und teils selbst (Auerbach, Freud) Emigrant:innen waren. Die Hinwendung des Londoner Kunstmarkts zu einer kontinentalen Moderne, die ebenfalls ab den 1940er Jahren erfolgte, sollte Schwitters nicht mehr erleben. Seit Mitte 1947 widmete er sich intensiv einem neuen *Merzbau*, der durch Schwitters' Tod im Januar 1948 nicht mehr vollendet wurde. Seit Ende der 1950er Jahre fand Schwitters in London umfassend Beachtung: 1958 eröffnete eine Einzelschau in der Lord's Gallery, 1959 eine Ausstellung im Arts Council. 1963 widmete die von Emigranten gegründete Londoner Galerie Marlborough Fine Art dem Künstler eine Einzelausstellung, und am selben Ort wurde 1981 die Ausstellung *Kurt Schwitters in Exile* gezeigt. Gesammelt wurden Schwitters' Werke in England bereits zu Lebzeiten, so wurden seine Arbeiten von Roland Penrose und E. L. T. Mesens erworben.[51] Die Tate in London besitzt Werke des Künstlers, die allerdings erst Jahre, oft Jahrzehnte nach seinem Tod in die Sammlung kamen (Abb. 206). Mit der Schau *Schwitters in England* widmete die Tate Britain dem Künstler 2013 eine umfassende Werkschau, die anschließend im Sprengel Museum Hannover und damit in Schwitters' Heimatstadt präsent war.

Schwitters' Ausstellungsbiografie zeigt deutlich, dass er sich durch vielfältige Aktivitäten in das Kunstleben der Stadt einschrieb, an vielen Orten, meist in Gruppenausstellungen präsent war und so durchaus in den Kontext der britischen Moderne rückte. Dennoch empfand er den Output als enttäuschend; er verkaufte kaum und zog sich schließlich 1945 aufs Land zurück. Schwitters' früher Tod mag zusätzlich dazu beigetragen haben, dass er zunächst nicht von dem steigenden Interesse des Londoner Kunstmarkts an der kontinentalen Moderne profitieren konnte.

51 Vgl. Chambers 2013, S. 11.



KAPITEL 18

1. Wohnung Gustav Delbanco, 20 Lyndhorst Road
2. Wohnung Henry Roland, 6 Winchester Road
3. Modern Art Gallery, 12 Baker Street (ab 1941)
4. Hanover Gallery, 32a St George Street
5. St. George's Gallery, 81 Grosvenor Street
6. Guggenheim Jeune, 30 Cork Street (1938/39)
7. London Gallery, 28 Cork Street (1936–1939)
8. Wertheim Gallery, 3–5 Burlington Gardens (später 8 Burlington Gardens)
9. Redfern Gallery, 20 Cork Street (ab 1936)
10. Roland, Browse & Delbanco, 19 Cork Street (ab 1945)
11. Mayor Gallery, 19 Cork Street (ab 1933)
12. Kunsthandlung Henry Roland & Gustav Delbanco, 199 Piccadilly (ab 1933)
13. Marlborough Fine Art, 17–18 Old Bond Street (später auch 39 Bond Street)
14. Modern Art Gallery, 24 Charles II Street (ab 1943)
15. Stafford Gallery, 13 St James's Street
16. Storran Gallery, 106 Brompton Road
17. Wohnung Erica Brausen und Toto Koopman, 26 Bolton Studios, Gilston Road (ab 1946)
18. Wohnung Erica Brausen und Toto Koopman, 70 Eaton Place (ab 1959)

18. Show It: Galerien als Distributionsorte der Moderne im Exil

Wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, hatte Kurt Schwitters seine einzige Einzelschau in seinem Exilland England in der Modern Art Gallery von Jack Bilbo. Die Modern Art Gallery war ein Hybrid aus Galerie, Verlag und Forum und folgte darin dem Prinzip der Berliner Galerie Der Sturm, die von Herwarth Walden in den 1910er Jahren als ausstellende wie verlegende Institution sowie Kontaktzone gegründet worden war. Die zwischen 1941 und 1948 bestehende Modern Art Gallery in London von Jack Bilbo war ein wichtiges Forum für die Präsentation moderner Kunst. Nicht zuletzt ein moralisches und (kunst-)politisches Anliegen bildete den Auslöser zur Gründung dieser Galerie. So schreibt der Galerist, dass »the modern art gallery was founded by Jack Bilbo in war-time, with the sole aim and purpose of helping art to survive, and of giving the artist and the public a possibility of doing their part in the intellectual fight against dictatorial reactionism.«[1]

Jack Bilbo (der eigentlich Hugo Baruch hieß) entstammte einer Berliner jüdischen Familie. Vater und Onkel besaßen ein Geschäft für Theaterausstattungen. Baruch war unter dem Pseudonym »Jack Bilbo« als Journalist und Kriminalbuchautor tätig, engagierte sich zudem politisch gegen den aufkommenden Nationalsozialismus.[2] Nach Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde Bilbo wegen antifaschistischer Aktivitäten inhaftiert, ihm gelang jedoch die Flucht über Frankreich und Spanien nach England. Bilbos Eltern wurden Opfer des Nationalsozialismus: Sein Vater beging nach seiner Flucht nach Spanien Suizid, die Mutter wurde 1940 in der Tötungsanstalt Zuchthaus Brandenburg ermordet.[3]

Jack Bilbo lebte seit 1936 im Londoner Exil, wo er mit der Malerei und Bildhauerei begann. 1943 bestritt er eine Einzelausstellung in der Alex Reid & Lefevre Gallery. Bereits zuvor, während seiner Internierung im Camp Onchan, organisierte Jack Bilbo kulturelle und Bildungsaktivitäten und veranstaltete Konzerte, Lesungen und Ausstellungen.[4] Nach seiner Rückkehr nach London eröffnete Bilbo am 2. Oktober 1941 – also noch während der Bombenangriffe auf die Stadt – seine Modern Art Gallery im ersten Stock des Hauses 12 Baker Street in Marylebone (s. Karte S. 416, Nr. 3). Im Jahr 1943 zog die Galerie nach 24 Charles II Street, St James's (s. Karte S. 416, Nr. 14), wo sie bis zur

1 Bilbo 1942, n. p.

2 Vgl. Woodeson 1986, S. 49.

3 Vgl. Lugmeier 2017a, S. 8. Lugmeier hat zudem einen »Faktenroman« über Jack Bilbos Leben geschrieben und geht dort auch auf den Suizid des Vaters ein; Lugmeier 2017b, S. 137.

4 Vgl. Woodeson 1986, S. 49.



Abb. 207: Jack Bilbos Modern Art Gallery befand sich ab 1943 in der 24 Charles II Street im Stadtteil St James's in London (Bilbo 1948, S. 16)

Schließung 1948 ihren Sitz hatte (Abb. 207). Die Galerie widmete sich der Kunst der Moderne, insbesondere dem Schaffen emigrierter Künstler:innen.

1942 konstatierte Bilbo, dass die Institution einen großen Besucherkreis anziehe und von Kritik und Käuferschaft gleichermaßen positiv angenommen werde: »The seeds fell on productive soil. Thousands of People visited the exhibitions, the serious critics wrote most favourably, the bogus ones were kept away. Artists had great successes, and to everyone's surprise even quite a lot of pictures were sold.«[5] Die Modern Art Gallery zeigte Werke emigrierter Künstler:innen wie Jakub Bauerfreund (1942), Hein Heckroth (1943), Samson Schames (1942 und 1943), Kurt Schwitters (1944, Abb. 205) und Viktor Weisz (1943), der unter dem Künstlernamen Vicky politische Karikaturen publizierte. Die Galerie zeigte auch immer wieder Künstlerinnen wie Anna Mayerson (1942), Ena Croom-Johnson und Doris Hatt (1944). Bisweilen gelang es, international weit strahlende Positionen in ihr Programm zu bringen, wie eine Ausstellung zu Pablo Picasso.[6]

Im Unterschied zu anderen, ebenfalls von Emigrant:innen gegründeten Galerien wie Hanover Gallery, Marlborough Fine Art oder St. George's Gallery bot Jack Bilbo zumeist weniger prominenten Künstler:innen einen Ausstellungsort – auch jenen, die zwar bereits eine Karriere hinter sich, jedoch auf dem Londoner Kunstmarkt noch zu kämpfen hatten. Damit gab Bilbo einer großen Zahl an geflüchteten Kunstschaffenden eine Präsenz, die sonst im britischen Kunstmarkt kaum möglich gewesen wäre. Zudem gelang es ihm, bekannte Autoren für seine Ausstellungskataloge zu gewinnen: So verfasste der Journalist Gerald Barry die Einleitung zum Katalog über Vicky, der Kunsthistoriker Herbert Read schrieb die Katalogtexte zu Kurt Schwitters und zu dem Theaterkünstler Hein Heckroth, sodass mit einer gewissen Beachtung der Öffentlichkeit und Presse gerechnet werden konnte; tatsächlich erschienen zu Schwitters' und Heckroths Ausstellungen Rezensionen in der Zeitschrift *The Studio*.[7] Auch andere Ausstellungen fanden in den Medien Resonanz; so wurde Anna Mayersons Ausstellung am 6. März 1942 in *The*

5 Bilbo 1942, n. p.
6 Vgl. Bilbo 1945b.
7 Woodeson 1986, S. 50.

Tribune (S. 22) besprochen. Gute Kontakte zur Presse – Bilbo war etwa mit Jan und Cora Gordon befreundet, die Kritiken für *The Studio* verfassten – sorgten für eine Präsenz der Galerie in der öffentlichen Wahrnehmung.[8]

Jack Bilbos eigene Exilerfahrung trug wohl dazu bei, dass er anderen Exilierten Interesse und Wertschätzung entgegenbrachte. Zudem sprach er deutsch und war damit für deutschsprachige Emigrant:innen ein Gesprächspartner, zu dem sie auch ohne Englischkenntnisse Zugang hatten.[9] Bilbo verschaffte nach London geflohenen Künstler:innen, die kaum über funktionierende Netzwerke und oft nur über wenig Kapital verfügten, eine Präsenz in der Öffentlichkeit. Damit bildete seine Galerie ein Pendant zur Ben Uri Art Gallery, die jüdische Künstler:innen zeigte. Mitunter waren Künstler wie Samson Schames oder Kurt Schwitters an beiden Orten vertreten. Schames war beispielsweise in den Jahren 1944–1946 auf mehreren Gruppenausstellungen der Ben Uri Art Gallery zu sehen.[10]

Die Modern Art Gallery zog ein intellektuelles, lokales Publikum an, darunter die Schriftsteller H. G. Wells und J. B. Priestley, Film- und Theaterleute wie Michael Redgrave und Richard Attenborough, aber auch Politiker wie George und Santo Jeger.[11] In der Modern Art Gallery fanden tags und abends Veranstaltungen statt, etwa Lesungen von Kurt Schwitters, aber auch gesellige Mittagessen (Abb. 208). Bilbos Galerie war damit gleichermaßen Kontaktzone für emigrierte und lokale Londoner, ein Ausstellungshaus und eine Bühne.

Im Jahr 1945 veröffentlichte Jack Bilbo sein Buch *The Moderns. Past – Present – Future* (Abb. 209 a, b). Schon der Titel verdeutlicht, dass der Rückblick die Kunst der Klassischen Moderne zu einem historischen Phänomen werden ließ, deren Zukunft beziehungsweise die der Nachfolger:innen der Kunst der klassischen Moderne noch vor dem Autor (und seiner Leserschaft) lag. Das Buch vereinte Positionen wie die von Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Maurice Utrillo und Georges Braque, widmete sich aber auch zeitgenössischen Werken von Henry Moore, Kurt Schwitters und Jack Bilbo selbst. Die Publikation gab Bilbo Gelegenheit, sein eigenes Werk in eine Kunstgeschichte der Moderne einzuschreiben und gleichzeitig als Chronist und Förderer in Erscheinung zu treten. Sein reich bebilderter, doch schmaler Katalog beschrieb einen eigenen Kanon, der von den Modernen des 19. Jahrhunderts bis in die 1940er Jahre reichte. Bemerkenswert ist die Werkauswahl, weil Bilbo selbstverständlich Künstlerinnen – darunter die Surrealistin Marion Adnams und die Malerin Ursula MacCannell – und Emigranten wie Kurt Schwitters und Samson Schames in seinen Kanon aufnahm.

8 Vgl. Vinzent 2005, S. 87.
9 Ebd., S. 310.
10 Siehe https://www.buru.org.uk [Abruf: 28. 12. 2023].
11 Vgl. Woodeson 1986, S. 50.



Abb. 208: Lunch in Jack Bilbos Modern Art Gallery, n. d. (Bilbo 1948, S. 17)

In dem einführenden Text begründet Bilbo die Auswahl mit seinen persönlichen Präferenzen und auch seiner Erfahrung als Besitzer der Modern Art Gallery: »Not every modern painter and painting can be mentioned in this book. That would take volumes and volumes. So I have mentioned and chosen only those artists and paintings which I as an artist, author and manager of the modern art gallery find most interesting. Fame or obscurity stand the same chance. I have included three of my own paitings in the book, because I think them good. You see, dear reader, I am not modest.«[12] Und er fährt fort: »My friends Schames and Marion Adnams belong likewise to this category of great and warm-hearted painters – with a terrific portion of sensitiveness. They have suffered much in life, like the four mentioned above, but like them, instead of becoming bitter, petty and hateful they have become great painters and great human beings. Graham Sutherland, Henry Moore, Jacob Epstein (his sculpture), Ben Nicholson, Jankel Adler, Edward Burra, Leslie Hurry, Henrik Gotlyb [sic!], Frances Hodgkins, Fred Uhlmann [sic!], Ivon Hitchens, Feliks Topolski, Julian Trevelyan, John Tunnard and Ceri Richards are also artists living in this country who in spite of the negativeness of our time were able to burst the chains and grey walls of their

12 Bilbo 1945a, n. p.

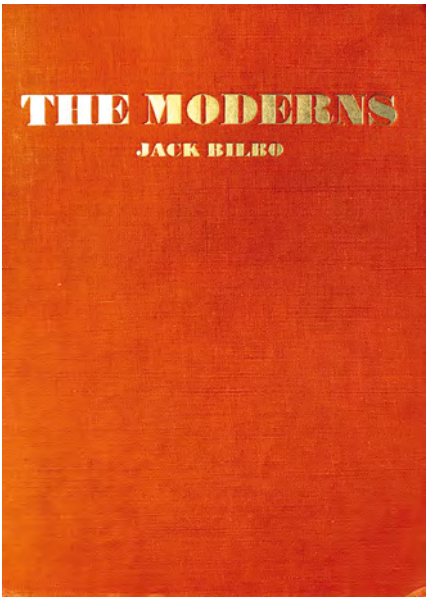




Abb. 209 a, b: Jack Bilbos *The Moderns. Past – Present – Future*, veröffentlicht 1945 im Verlag The Modern Art Gallery Ltd., Cover und Seite 28 mit Arbeiten von László Moholy-Nagy, Kurt Schwitters und Henry Moore (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

environment, and whose work and personalities I therefore admire.«[13] Mit dieser Aufzählung schuf Bilbo einen gemeinsamen Raum für britische und emigrierte Künstler:innen, für bekannte und prosperierende wie auch für unbekannte Positionen, denn: »In the modern art gallery merit alone counts. Some contributors are famous or rising artists, others are entirely unknown. Fale or sales value do not influence the selection of work; a famous artist may be rejected just as easily as an unknown artist accepted.«[14]

Nachdem Bilbo seine Londoner Galerie 1948 geschlossen und noch im selben Jahr seine Autobiografie veröffentlicht hatte, zog er zunächst nach Weybridge, hielt sich dann in Frankreich auf und remigrierte schließlich gemeinsam mit seiner Frau in den 1950er Jahren nach Berlin, wo er als Kneipier von »Käpt'n Bilbos Hafenspelunke« in Berlin-Charlottenburg, in unmittelbarer Nähe seines Elternhauses, erneut eine soziale Kontaktzone im Nachkriegsdeutschland schuf.[15] In Bilbos Kneipe verkehrte auch der Schriftsteller Henry Miller, der das Vorwort zu seiner letzten Autobiografie schrieb.[16] Später betrieb Jack Bilbo einen Kuriositätenladen in Berlin-Schöneberg und

13 Ebd.
14 Bilbo 1942, n. p.
15 Vgl. Bilbo 1948; Kunisch 2018.
16 Vgl. Käpt'n Bilbo 1963.

wurde nach seinem Tod 1968 auf dem Jüdischen Friedhof Heerstraße bestattet.[17]

Neben der Modern Art Gallery eröffneten im London der 1930er Jahre zahlreiche weitere von Emigrant:innen betriebene Galerien: Roland, Browse & Delbanco handelten mit und zeigten britische und französische Kunst des 18. bis 20. Jahrhunderts, mit einem Schwerpunkt auf der Kunst ihrer eigenen Zeit. Ihre Galerie eröffnete 1945 in 19 Cork Street (s. Karte S. 416, Nr. 10) und damit in einer traditionsreichen Galeriestraße, in der viele Kunsthändler:innen mit Schwerpunkt auf moderner und zeitgenössischer Kunst ansässig waren: London Gallery (1936–1939, 28 Cork Street, s. Karte S. 416, Nr. 7), Redfern Gallery (seit 1936, 20 Cork Street, s. Karte S. 416, Nr. 9), Guggenheim Jeune (1938/39, 30 Cork Street, s. Karte S. 416, Nr. 6) und Mayor Gallery (seit 1933, 19 Cork Street, s. Karte S. 416, Nr. 11).[18] Henry Roland, Lillian Browse und Gustav Delbanco übernahmen die leerstehenden Räume der Mayor Gallery. Gustav Delbanco war der Nachfahre einer venezianischen jüdischen Kaufmannsfamilie, die im 19. Jahrhundert nach Hamburg übergesiedelt war. Delbanco hatte an der Universität Heidelberg in Kunstgeschichte promoviert und war in den frühen 1930er Jahren nach London emigriert. Henry Roland, geboren als Heinrich Rosenbaum, stammte aus München. Sein Großvater war der Kunsthändler Adolf Stern, der Miteigentümer der Königlich Bayerischen Hofantiquitätenhandlung A. S. Drey am Maximiliansplatz 7. Roland/Rosenbaum wurde 1928 bei Wilhelm Pinder in Kunstgeschichte promoviert;[19] 1929 ging er, auf Arbeitssuche, nach London.[20] 1933 eröffnete Henry Roland in 199 Piccadilly (s. Karte S. 416, Nr. 12) gemeinsam mit Gustav Delbanco eine Kunsthandlung; beide etablierten sich rasch als Connaisseurs für die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Expertise bei Museen wie dem British Museum gefragt war.[21] Die beiden reüssierten mit verauktionierter, unterbewerteter Kunst, für die sie teils exakte Zuschreibungen ermitteln konnten, darunter Werke von Lucas van Leyden und Peter Paul Rubens. Nach Kriegsausbruch schlossen Roland und Delbanco ihren Kunsthandel, Roland betätigte sich als Luftschutzwart. Nach Kriegsende begann ein neuer Abschnitt ihres Arbeitslebens: 1945 eröffneten Delbanco und Roland gemeinsam mit Lillian Browse eine Galerie für zeitgenössische Kunst in 19 Cork Street. Lillian Browse begann ihre Galerietätigkeit 1931 in den

17 Im Todesjahr erschien noch Bilbos Buch *Pfui Teufel*, siehe Bilbo 1968. The England & Co. Gallery in London repräsentiert den »Estate of Jack Bilbo« seit 1988. Der Maler Daniel Richter kuratierte im Kontext seiner Ausstellung in der Stiftung Brandenburger Tor im Max Liebermann Haus 2017 eine Schau mit Werken Jack Bilbos und zeigte eigene Arbeiten, die im Dialog mit jenen Bilbos entstanden. Vgl. Kat. Berlin 2017b.

18 Noch heute sind an der Cork Street zahlreiche Galerien ansässig, http://corkstgalleries.com/history/ [Abruf: 30. 12. 2023].

19 Vgl. Roland 1991, S. 12.

20 Vgl. Farr 1993.

21 Vgl. Steven 1997. Siehe auch Delbanco 1993.

Leger Galleries in London. In Kriegszeiten organisierte sie Wechselausstellungen wie *British Painting since Whistler* (1940) in der leerstehenden National Gallery, deren Sammlung aus Sicherheitsgründen auf das Land verbracht worden war.[22] Browse lernte Henry Roland kennen, weil sie bei ihm Deutschstunden nahm: »In those days all art books were in German […] and so German was an essential language. Neither Gustav nor Henry Roland had much money so they had to do things like give German lessons. But they were widely accepted as men of quite remarkable knowledge.«[23] Browse war als anerkannte kunsthistorische Expertin für die Kunst der Moderne eine wichtige Teilhaberin der Galerie: Sie publizierte im Verlag Faber & Faber Monografien zu Augustus John (1941), Walter Sickert (1943), Constantin Guys (1946), Barbara Hepworth (1946), und sie veröffentlichte *Degas Dancers* (1949).[24] Zudem verfügte Browse über wertvolle Kontakte in die britische Hautevolee und zum Adel, was für die Reputation der Galerie und für die Integration von Leihgaben in ihren Anfangsjahren wichtig war.[25]

Mit Ausstellungen zu Walter Sickert (1946, 1960), Henryk Gotlib (1948), William Nicholson (1948), Henry Moore (1948, 1957), Josef Herman (1955) und Graham Sutherland (1960) machte sich Roland, Browse & Delbanco einen Namen als Galerie für etablierte und aufstrebende zeitgenössische Positionen aus England.[26] Einige der Künstler, wie Josef Herman, Walter Sickert (Abb. 210 a, b) und Philip Sutton, wurden über Jahrzehnte von der Galerie begleitet.[27] Henry Roland schreibt dazu: »It can be said in the course of our long partnership we put on so many Sickert exhibitions, and so many of his pictures passed through our hands, that I believe we may have handled a third of his entire oeuvre!«[28] Die Galerie veranstaltete monografische Ausstellungen (Norman Adams, Rodin, Walter Sickert, Philip Sutton) und zeigte ihre Künstler:innen in bestimmten Konstellationen, wie 1960 in einer Doppelausstellung mit Gemälden von Philip Sutton und Collagen von Margaret Kaye (Abb. 211). Einigen Künstler:innen bot Roland, Browse & Delbanco die erste umfassende Präsenz in London: Der emigrierte polnische Maler Zdzisław Ruszkowski, der seit 1944 in London lebte, erhielt zwischen 1948 und 1957 sechs Einzelausstellungen bei Roland, Browse & Delbanco. Prunella Clough zeigte 1949 eine große Einzelschau in der Galerie. Roland, Browse & Delbanco war auch ein Ausstellungsort für die kontinentale Moderne: 1950 zeigte die Galerie eine Lovis-Corinth-Schau, 1971 eine Ausstellung zu Paul Klee. Roland, Browse & Delbanco organisierten viele Gruppenschauen, darunter

22 Vgl. Farr 2006.
23 Lillian Browse, in: Steven 1997.
24 Vgl. Browse 1941; Browse 1943; Browse 1946a; Browse 1946b; Browse 1949.
25 Vgl. Roland 1991, S. 54.
26 Browse publizierte entlang dieser Ausstellungen zu Nicholson (Browse 1956) und Sickert (Browse 1960). Zur Geschichte der Galerie siehe Summers 2019d.
27 Vgl. Browse 1999, S. 133.
28 Roland 1991, S. 56.

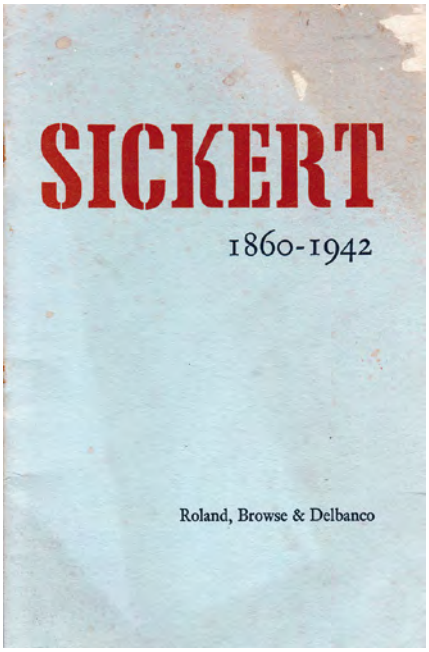
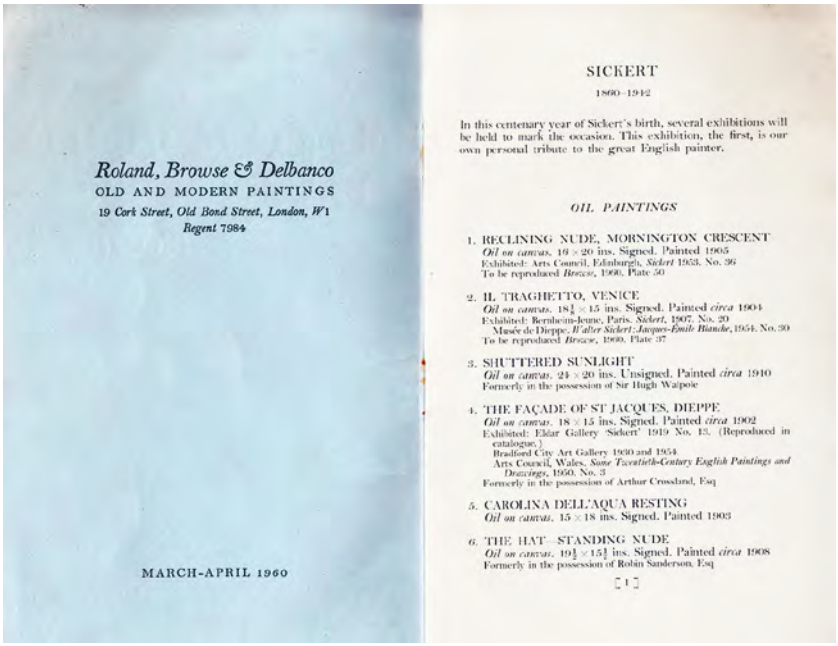


Abb. 210 a, b: Sickert 1860–1942, Kat. Roland, Browse & Delbanco, London 1960, Cover und erste Seite mit Adresse der Galerie (METROMOD Archive)



Roland, Browse & Delbanco
OLD AND MODERN PAINTINGS
19 Cork Street, Old Bond Street, London, W1
Regent 7984

MARCH-APRIL 1960

SICKERT
1860–1942

In this centenary year of Sickert's birth, several exhibitions will be held to mark the occasion. This exhibition, the first, is our own personal tribute to the great English painter.

OIL PAINTINGS

1. RECLINING NUDE, MORNINGTON CRESCENT
Oil on canvas. 16 × 20 ins. Signed. Painted 1905
Exhibited: Arts Council, Edinburgh, *Sickert* 1953, No. 36
To be reproduced *Browse*, 1960, Plate 50

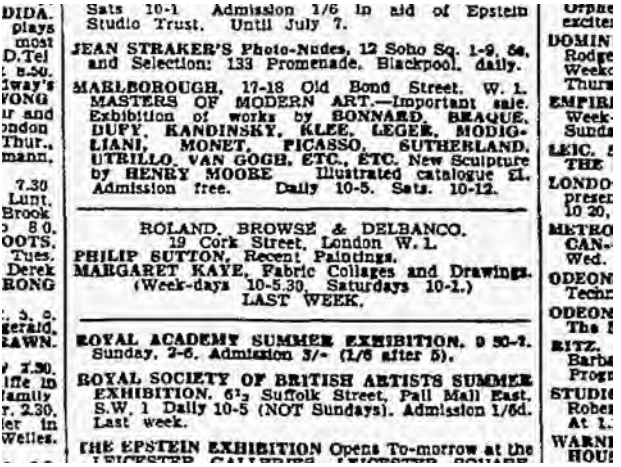
2. IL TRAGHETTO, VENICE
Oil on canvas. 18½ × 15 ins. Signed. Painted *circa* 1904
Exhibited: Bernheim-Jeune, Paris, *Sickert*, 1907, No. 20
Musée de Dieppe, *Walter Sickert: Jacques-Émile Blanche*, 1954, No. 30
To be reproduced *Browse*, 1960, Plate 37

3. SHUTTERED SUNLIGHT
Oil on canvas. 24 × 20 ins. Unsigned. Painted *circa* 1910
Formerly in the possession of Sir Hugh Walpole

4. THE FAÇADE OF ST JACQUES, DIEPPE
Oil on canvas. 18 × 15 ins. Signed. Painted *circa* 1902
Exhibited: Eldar Gallery 'Sickert' 1919 No. 13. (Reproduced in catalogue.)
Bradford City Art Gallery 1930 and 1954
Arts Council, Wales, *Some Twentieth-Century English Paintings and Drawings*, 1950, No. 3
Formerly in the possession of Arthur Crossland, Esq

5. CAROLINA DELL'AQUA RESTING
Oil on canvas. 15 × 18 ins. Signed. Painted 1903

6. THE HAT—STANDING NUDE
Oil on canvas. 19½ × 15½ ins. Signed. Painted *circa* 1908
Formerly in the possession of Robin Sanderson, Esq


Sats 10-1 Admission 1/6 in aid of Epstein Studio Trust. Until July 7.

JEAN STRAKER'S Photo-Nudes, 12 Soho Sq. 1-9, 5s., and Selection: 133 Promenade, Blackpool, daily.

MARLBOROUGH, 17-18 Old Bond Street, W. 1. MASTERS OF MODERN ART.—Important sale. Exhibition of works by BONNARD, BRAQUE, DUFY, KANDINSKY, KLEE, LEGER, MODIGLIANI, MONET, PICASSO, SUTHERLAND, UTRILLO, VAN GOGH, ETC., ETC. New Sculpture by HENRY MOORE Illustrated catalogue £1. Admission free. Daily 10-5. Sats. 10-12.

ROLAND, BROWSE & DELBANCO, 19 Cork Street, London W. 1. PHILIP SUTTON, Recent Paintings. MARGARET KAYE, Fabric Collages and Drawings. (Week-days 10-5.30, Saturdays 10-1.) LAST WEEK.

ROYAL ACADEMY SUMMER EXHIBITION, 9 30-7. Sunday, 2-6. Admission 3/- (1/6 after 5).

ROYAL SOCIETY OF BRITISH ARTISTS SUMMER EXHIBITION, 6'3 Suffolk Street, Pall Mall East, S.W. 1 Daily 10-5 (NOT Sundays). Admission 1/6d. Last week.

THE EPSTEIN EXHIBITION Opens To-morrow at the

Abb. 211: Anzeige der Doppelausstellung *Philip Sutton. Recent Paintings* und *Margaret Kaye. Fabric Collages* und *Drawings* bei Roland, Browse & Delbanco, 1960, in: The Guardian, 27. Juni 1960, S. 7 (Foto: Archiv der Verf.)

1951 die weithin in der Presse besprochene *Fauves. Painting in France and Abroad*.[29] Für diese Ausstellung stellten auch Emigrant:innen wie die Kunsthistorikerin Rosa Schapire Leihgaben zur Verfügung.

Karl Schmidt-Rottluff, der von Schapire besonders geförderte Künstler, war in der privaten Sammlung von Henry Roland präsent. Er und Gustav Delbanco setzten unterschiedliche Sammelschwerpunkte: Henry Roland lebte in Hampstead (6 Winchester Road, s. Karte S. 416, Nr. 2) und besaß Skulpturen von Henry Moore und Auguste Rodin, Werke von Pierre Bonnard und Édouard Vuillard, sammelte aber auch Expressionisten wie Erich Heckel, August Macke und Karl Schmidt-Rottluff oder den Surrealisten Max Ernst, dessen Werke *Bride of the Winds* und *Forest and Sun* Roland für seine Privatsammlung erwarb.[30] Auch Gustav Delbanco wohnte privat in Hampstead (20 Lyndhorst Road, s. Karte S. 416, Nr. 1), umgeben von historischer und moderner Kunst, Werken von Peter Paul Rubens, Auguste Rodin und Edgar Degas, wobei er auch regionales Kunsthandwerk sammelte, etwa Staffordshire-Figuren.[31] Lillian Browse erwarb Kunst vor allem entlang ihrer eigenen Publikations- und Ausstellungstätigkeit, darunter Werke von Walter Sickert, zu dem sie zwei Bücher publizierte, oder die Bronze *Danseuse en Quatrieme Devant, Pointe Tendu* von Degas, dem sie 1949 ihr Buch *Degas Dancers* widmete. Auch Arbeiten von William Nicholson, dessen Catalogue Raisonnée sie 1956 publizierte, waren in ihrer Sammlung vertreten. Im Jahr 1982 stiftete sie Teile ihrer Kollektion an das Courtauld Institute of Art in London.[32] Im Juli 1977 zeigten Roland, Browse & Delbanco ihre letzte Ausstellung, *Our*

29 Ebd., S. 67.
30 Ebd., S. 69.
31 Vgl. Steven 1997.
32 Vgl. Farr 2006; Roland 1991, S. 63; siehe auch Darby 2005.

Thirty Years in Retrospect. Lillian Browse übernahm die Räume und gründete gemeinsam mit William Darby die Galerie Browse & Darby, verließ das Unternehmen aber im Jahr 1981.

Lillian Browses Erinnerungen *The Duchess of Cork Street. The Autobiography of an Art Dealer* (1999) und Henry Rolands Memoiren *Behind the Facade: Recollections of an Art Dealer* (1991) sind – neben den Nachrufen auf die drei Galeriegründer:innen und den publizierten Ausstellungskatalogen – wichtige Quellen zur Rekonstruktion der Galerietätigkeit, die bislang von der Forschung kaum beachtet wurde. Gustav Delbanco tritt indes in den Emigrationsgeschichten anderer Personen in Erscheinung. Nach dem plötzlichen Tod der Kunsthistorikerin und Emigrantin Rosa Schapire im Jahr 1954 war Delbanco zuständig für deren Nachlass. Ihre Sammlung von Werken des Expressionisten Karl Schmidt-Rottluff vermittelte er mit Bedacht an englische, deutsche, israelische und weitere internationale Museen. In einem Wiedergutmachungsantrag bezeugte Delbanco die schwierige Lebens- und Berufssituation des in London exilierten und 1953 verstorbenen Bildhauers Jussuf Abbo.[33] Daraus lässt sich ableiten, dass Vernetzungen unter Emigrant:innen selbst dann elementar waren, wenn sie nicht unmittelbar in eine wissenschaftliche oder künstlerische Produktion eingeschrieben waren. Zudem wird offensichtlich, dass für Exilgeschichte auch die Infrastrukturen, das heißt für die genannten Beispiele eben auch die behördlichen Korrespondenzen oder die Nachlassverwaltung, einbezogen werden sollten, denn die Infrastrukturen geben Aufschluss über die Selbstorganisation von und die Beziehungen unter Emigrant:innen.

Nur fünf Gehminuten von Roland, Browse & Delbanco entfernt führte Lea Bondi Jaray die St. George's Gallery (81 Grosvenor Street, s. Karte S. 416, Nr. 5). 1943 hatte sie gemeinsam mit Otto Brill die Galerieräume in Mayfair übernommen. Die Galerie vertrieb Bücher und angewandte Kunst, zeigte aber auch Ausstellungen zeitgenössischer Künstler:innen wie des Bildhauers Heinz Henghes (1945). Auch gab die Galerie Editionen heraus, etwa ein Konvolut an sechs Lithografien des Künstlers Alva (1949). Beide, Heinz Henghes und Alva (eigentlich Solomon Siegfried Allweiss), stammten aus Deutschland und waren über unterschiedliche Migrations(um)wege nach England gelangt. In der St. George's Gallery fanden deutschsprachige Kunstschaffende – und nicht nur diese – einen Resonanzraum.

Lea Bondi Jaray war selbst 1939 aus Wien nach London emigriert. In der österreichischen Hauptstadt war sie seit 1919 in der renommierten Galerie Würthle tätig, deren Leitung sie 1926 übernahm. Zum Portfolio der Galerie gehörten expressionistische Künstler wie Egon Schiele, Oskar Kokoschka und Emil Nolde, die Bondi Jaray teils auf der Basis einer Kooperation mit

33 Heinrich Zucker und R. S. Zuriel, Anwälte: Brief an das Entschädigungsamt Berlin, 11. Mai 1959, Estate of Jussuf Abbo.

der Berliner Galerie Flechtheim in Wien zeigen und vertreten konnte.[34] Bondi Jaray war auch Sammlerin »ihrer« Künstler:innen und musste bei der Ausreise aus Wien nicht nur ihre Galerie im Zuge einer erzwungenen »Arisierung« an den Kunsthändler Friedrich Welz übergeben, sondern auch ihre private Sammlung zurücklassen. Mit sich führte Bondi Jaray lediglich ein Konvolut an Zeichnungen. Der erbitterte Streit um Restitution nach 1945, darunter unter anderem das ikonische Gemälde *Wally* von Egon Schiele, hat die Rezeption von Lea Bondi Jaray nachhaltig geprägt; meist wird sie überhaupt nur in diesem Kontext erwähnt.[35] Erst allmählich rückt ihr Wirken als Galeristin und Kunsthändlerin in den Blick,[36] wobei die Ausstellungschronik der Galerie bislang noch nicht rekonstruiert wurde.

Bondi Jarays Partner in der St. George's Gallery, Otto Brill, war bereits in Wien Teilhaber der Galerie Würthle gewesen.[37] Brill war Fabrikant und Sammler. 1938 wurde er verhaftet, enteignet und konnte im Herbst des Jahres nach London fliehen. Dabei gelang es ihm, zumindest einige Werke – vor allem Arbeiten auf Papier –, unter anderem von Kokoschka und Schiele, auszuführen. Es ist wahrscheinlich, dass diese Arbeiten in der St. George's Gallery gezeigt wurden, wo Werke des Expressionismus und von Künstlern wie Oskar Kokoschka (etwa in einer Schau zu Künstler-Selbstporträts 1949), Max Beckmann, Ernst Ludwig Kircher und Wassily Kandinsky ausgestellt waren.[38] 1950, im Jahr der Schließung der St. George's Gallery, zeigte Lea Bondi Jaray eine Gruppenausstellung österreichischer Expressionisten, etwa den Künstler Anton Kolig, die in Zusammenarbeit unter anderem mit der Albertina in Wien und dem Österreichischen Ministerium für Unterricht organisiert wurde.[39] St. George's Gallery bot einigen Künstler:innen ihre erste Ausstellungspräsenz in London überhaupt, darunter der norwegisch-kanadische Künstler Waldemar Stabell (1947). Einen Schwerpunkt legte die St. George's Gallery auf die französische Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart, zeigte André Beaudin (1947) und Paule Vézelay (1949). Eine Ausstellung und ein Katalog widmeten sich 1946 Honoré Daumiers Lithografien (Abb. 212 a, b). Es ist bemerkenswert, dass Daumier auch im Blick anderer Emigrant:innen wie Lucia Moholy und John Heartfield stand. So hob Moholy Daumiers Zeichnung *Nadar élevant la Photographie á la hauteur de l'Art* auf den Titel ihres Buches *A Hundred Years of Photography* (Abb. 166), und Heartfield widmete ihm einen Essay im Nachrichtenbrief *Freie Deutsche Kultur*.[40]

34 Vgl. Summers 2019e.
35 Vgl. Dobrzynski 1997; Anderl/Caruso 2005; Schnabel/Tatzkow 2007.
36 Vgl. Summers 2019e, S. 28; Aronowitz/Isaac 2019.
37 Vgl. Rohringer 2009; Anonym 2021.
38 Vgl. Aronowitz/Isaac 2019, S. 135.
39 Vgl. Summers 2019e.
40 Moholy 1939; Heartfield, J. 1942.

St. George's Gallery war auch bedeutend für die Berufswege weiterer Galeristen und Kunstbuchhändler.[41] Erica Brausen, die später die Hanover Gallery führte, war hier ebenso tätig wie Harry Fischer von der 1946 gegründeten Marlborough Gallery. Agatha Sadler, ebenfalls Emigrantin aus Wien und die Tochter von Otto Brill, führte ab 1945 in den Räumen der St. George's Gallery einen antiquarischen Kunstbuchladen. In den Galerieräumen fanden bibliophile Ausstellungen, etwa eine 1949 veranstaltete Schau zu »old books, games, and peepshows for children«[42] aus einer Privatsammlung, statt. Agatha Sadlers Kunstbuch-Antiquariat existierte auch nach Schließung der Galerieräume in der Grosvenor Street unter anderen Adressen weiter und konnte sich schließlich 1964 in der Duke Street etablieren.[43]

Wenngleich die St. George's Gallery von Lea Bondi Jaray nur über einen vergleichsweise kurzen Zeitraum – von 1943 bis 1950 – existierte, war sie eine wichtige fördernde Kunstinstitution und soziale Kontaktzone für deutschsprachige Akteur:innen des Londoner Kunst- und Buchmarkts wie für emigierte Künstler:innen, darunter Alva, Heinz Henghes und Oskar Kokoschka. Daneben verstand sich die Galerie auch als Ort für weniger bekannte Positionen, die teilweise eine erste Präsenz in London zeigen konnten. St. George's Gallery war auch eine Institution, in der Künstlerinnen ausstellten: Zu sehen waren 1947 Werke von Mary Swanzy und Mary Krishna in einer Doppelausstellung (Abb. 213) oder der avantgardistischen neuseeländischen Malerin Frances Hodgkins; ihr waren 1945 und 1949 gleich zwei Ausstellungen gewidmet. 1947 eröffnete in der St. George's Gallery eine Ausstellung mit dem Titel *The New Generation*, an der unter anderem Lucian Freud, John Craxton und William Scott teilnahmen (Abb. 214). Diese Ausstellung konnte vermutlich auf der Zusammenarbeit mit dem British Council aufbauen.[44] Lea Bondi Jarays Einsatz für die Kunst ihrer Zeit wurde in der Kunstkritik mit Interesse wahrgenommen. So schreibt Maurice Collis 1946 im *Observer*: »To conclude, I should note that the St. George's Gallery, Grosvenor-street, a small establishment which has been steadily building up a name for discriminating taste, has already opened up an autumn exhibition of painting, several of its exhibitors being young artists of talent, such as Rosoman, Montlake, Petley Jones, and Mounsey. One cannot but commend it for bringing forward these promising painters.«[45] Und hebt an anderer Stelle hervor, dass die St. George's Gallery »has a flair for catching hedgerow genius«.[46] Bondi Jaray agierte dabei in bewährten Netzwerken: Die Arbeitsbeziehung zu Otto Brill ging auf die Zusammenarbeit in Wien zurück, ebenso handelte Bondi Jaray teils mit Künstler:innen, die sie bereits in der Wiener Galerie Würthle

41 Vgl. Summers 2019e. Siehe auch Bankes 2022, S. 171.
42 Anonym 1949.
43 Vgl. Scarisbrick 2016.
44 Vgl. Summers 2019e.
45 Collis 1946a.
46 Collis 1946b.

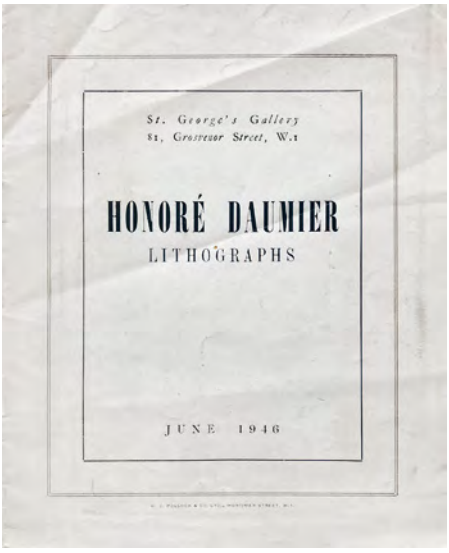


Abb. 212 a, b: Honoré Daumier. Lithographs, Kat. St. George's Gallery, London, June 1946, Cover und S. 8–9 (METROMOD Archive)





small pictures, mostly in tempera and watercolour. Twelve of them express his interpretation of Kafka's mood and are rich and curious objects of art.

An Original Artist

In conclusion, I must draw attention to two exhibitions at the Sr. George's Gallery, 81 Grosvenor-street, as having especial merit. One is of oil paintings by Mary Swanzy, little known to this public. Here is an original artist, that is a person able to express her outlook and her own particular mood in paint of high quality. Her subjects are groups of people of to-day and yesterday engaged in ordinary avocations, and seen with humour and a touch of caricature. Put in a phrase, these things are very well done. The other artist is Mary Krishna, the Englishwoman whose excellent draughtsmanship was recently mentioned for the first time in this column. She shows 25 selected drawings of different kinds, and her natural elegance and virtuosity are bound to bring her rapidly into prominence.

Can You Say?

1. *In what country are these coins part of the currency: (a) Lepton; (b) Tical; (c) Statinka?*
2. *How long is (a) a cubit; (b) a fathom; (c) an Irish mile?*
3. *(a) Hyperion; (b) Oberon; (c) Triton are the names of satellites of the planets. To which*

Abb. 213: Rezension einer Ausstellung mit Werken von Mary Swanzy und Mary Krishna in der St. George's Gallery, London, in: The Observer, 30. März 1947, S. 2 (Foto: Archiv der Verf.)

vertreten hatte. Insofern ist die St. George's Gallery ein Beispiel für die Bedeutung etablierter Arbeitsbeziehungen für die Exilierung und die Wirkung von Emigranten-Netzwerken in London, wie das Beispiel Erica Brausen zeigt.

Brausen war 1947 Leiterin der Hanover Gallery, einem wichtigen Ort für zeitgenössische Kunst in London-Mayfair (32a St George Street, s. Karte S. 416, Nr. 4). Erica Brausen wurde in Düsseldorf geboren und ging 1930 nach Paris, wo sie bis in die frühen dreißiger Jahre blieb, sich im Künstlermilieu bewegte und Bekanntschaft mit Malern wie Fernand Léger, dem Architekten Ernő Goldfinger und dem Schriftsteller Raymond Queneau pflegte.[47] Über ihre Freundschaft mit dem Künstler Joan Miró gelangte Brausen 1935 nach Mallorca, wo sie eine Bar betrieb und mit dem Export lokalen Kunsthandwerks Geld verdiente. Zudem engagierte sie sich nach Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs in der Fluchthilfe für Oppositionelle. Ende der 1930er Jahre kam Brausen gemeinsam mit einer Gruppe um den indischen Guru Meher Baba und unter dessen Protektion nach London, wo sie fortan blieb.[48] Sie erhielt eine Tätigkeit in der Storran Gallery, die vormals für einige Zeit

47 Liaut 2013, S. 120.
48 Ebd., S. 121–122.



Soutine, he may be said also to have represented the period.

The New Men

At the St. George's Gallery is an exhibition called "The New Generation" which consists of some forty paintings done by a selection of the younger artists. The quality of the work shown is high and very encouraging for the future. Lucian Freud, who has returned from his travels, shows one painting, "Scillonian Beachscape," which, in a manner both pellucid and rigid, academic and surrealist, modern and ancient, is extremely accomplished. He brings together knowledge, industry, and imagination, the certain recipe, I opine, of success. John Craxton's "Farm" should be noted for its quality, for this young painter also, besides being brilliant, takes pains. William Scott, whom I have not mentioned before in this column, has been slowly making a name during the last five years. His "Old Woman from Bretagne," because less hieratic than was his manner, seems to be more revealing; the hieratic so easily becomes a convention, standing for something which, however, it does not illuminate.

Robert MacBryde's "Woman and Ludo Board" is a composition, well knit and well painted, which balances on the knife-edge between convention and illumination. One would have to live with it to know for sure whether it was inspired or only contrived. Keith Vaughan shows two cool clean paintings which I admired.

Abb. 214: Rezension der Ausstellung *The New Generation* mit Werken von Lucian Freud, John Craxton und William Scott in der St. George's Gallery, London 1947, in: The Observer, 11. Mai 1947, S. 2 (Foto: Archiv der Verf.)

von der Wiener Emigrantin Ala Story geleitet wurde. Nach ihrer Tätigkeit für die Storran Gallery wechselte Erica Brausen zu Lea Bondi Jarays St. George's Gallery. Danach war Brausen in der Redfern Gallery (20 Cork Street, s. Karte S. 416, Nr. 9) tätig.

1946 erwarb Brausen Francis Bacons *Painting* (1946), das sie 1948 an das Museum of Modern Art in New York verkaufte. Dieser Deal begründete die langjährige Berufsbeziehung zu Bacon und gab dem britischen Künstler internationale Sichtbarkeit.[49] Ende 1947 eröffnete Erica Brausen mit finanzieller Unterstützung des Kunstsammlers Arthur Jeffress die Hanover Gallery.[50] Brausen übernahm die ehemaligen Räume der St. George's Gallery, die inzwischen in die Grosvenor Street umgezogen war, und benannte ihre Galerie nach dem nahegelegenen Hanover Square. Ihre erste Ausstellung widmete Brausen 1948 dem Werk Graham Sutherlands, die im Sommer der Austerity Olympics in London stattfand, als ein internationales Publikum in der Stadt weilte.[51] Sutherland zählte zu den populären und der Londoner Bevölkerung

49 Vgl. Mock 1996, S. 4.

50 Die Zusammenarbeit mit Jeffress endete allerdings 1953. Zu Jeffress siehe Hedley 2020. Zur Hanover Gallery siehe Summers 2019b.

51 Private Wire 1948; Hedley 2016.

vertrauten Künstler:innen; in den 1930er Jahren gestaltete er mehrere Poster für London Transport, im Zweiten Weltkrieg war er offizieller Kriegsmaler der britischen Regierung. Das War Artists' Advisory Committee sorgte dafür, dass seine Werke auf Ausstellungsreise durch englische Städte gingen und Museen wie der Tate gestiftet wurden. Erica Brausen setzte also mit Graham Sutherland auf eine etablierte Position und konnte im Gegenzug auch junge Künstler:innen und/oder unbequeme Positionen unterstützen. Hanover Gallery förderte entscheidend die jungen Karrieren von Künstler:innen wie Francis Bacon, Lucian Freud (er stellte 1950 und 1952 bei ihr aus), Marlow Moss (1953 und 1958 zu sehen) und Ian Stuart (Ausstellung 1964, Abb. 215 a, b).

Bereits die erste Einzelausstellung von Francis Bacon in der Hanover Gallery erregte im November 1949 Aufsehen und war ein Verkaufserfolg, der jedoch von Kritiker:innen als ein vorübergehender beschrieben wurde, als »Art for the Few«, also Kunst für eine minoritäre Gruppe Intellektueller, und weiter: »Bacon is certainly a talented painter of macabre originality, but his immediate success is probably due to the enthusiasm his work has aroused amongst the literary intelligentsia. I have not seen so many writers at an exhibition of painting for a long time.«[52] Die Hanover Gallery veranstaltete nahezu jährlich Einzelausstellungen Francis Bacons. 1959 hatte der Künstler seine letzte Ausstellung[53] bei Erica Brausen und wechselte zur Marlborough Gallery, die 1948 von den beiden Wiener Emigranten Frank Lloyd und Harry Fischer gegründet worden war. Fischer war einst Brausens Kollege in der St. George's Gallery von Lea Bondi Jaray gewesen.

Besonders prägend war für Erica Brausen ab 1946 ihre private Partnerschaft mit dem Model Toto Koopman, die auch die Geschäftsführung der Galerie unterstützte, die Kartei der Kund:innen und Gäste pflegte sowie die Einladungen und die Eröffnungen der Ausstellungen betreute.[54] Beide unternahmen gemeinsame Atelier- und Kunstreisen auf dem europäischen Kontinent, etwa zur Venedig-Biennale, um neue Künstler:innen für die Galerie zu finden. Ihre gemeinsame Wohnung befand sich ab 1946 in Chelsea, 26 Bolton Studios, Gilston Road (s. Karte S. 416, Nr. 17). 1959 zogen Brausen und Koopman nach 70 Eaton Place in Belgravia (s. Karte S. 416, Nr. 18). Ihre Bronzemöbel ließen sie von Alberto und Diego Giacometti entwerfen, sie lebten mit und umgeben von Werken der Klassischen Moderne, etwa von Henri Matisse, Georges Rouault und Joan Miró.[55]

In ihrer Galerie vertrat Erica Brausen ein Programm, das sich zwischen der nach 1945 wiederentdeckten Zwischenkriegsmoderne und zeitgenössischen

52 Pendennis 1949, Abb. des Artikels: https://archive.metromod.net/viewer.p/69/1470/object/5145-11259705 [Abruf: 30. 12. 2023].

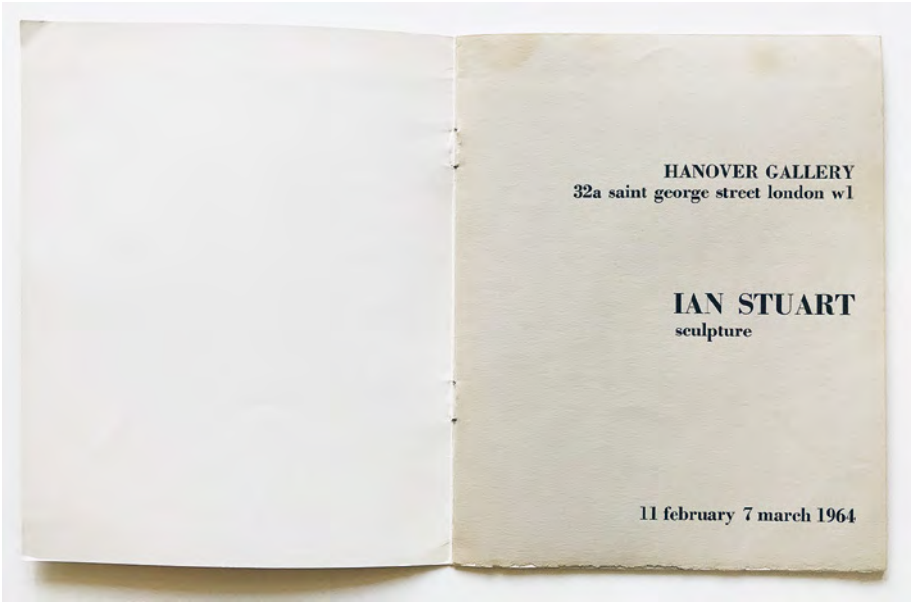
53 Newton, E. 1959.

54 Vgl. Liaut 2013, S. 135.

55 Ebd., S. 190.



Abb. 215 a, b: Ian Stuart. Sculpture, Kat. Hanover Gallery, London 1964, Cover und Titelseite (METROMOD Archive)





PAUL KLEE

By Eric Newton

Out of the hundreds of small works of art that Paul Klee created during sixty productive years not many are negligible and a surprising number are memorable. They produce a slight shock of delight often followed by a giggle, sometimes by a burst of spontaneous laughter. The sixty drawings, paintings, and watercolours in the present exhibition at the Hanover Gallery are as good and as varied a collection as any Klee enthusiast could wish for. Again and again the shock is repeated, the giggle or the laughter irrepressible.

Not everyone responds. What seems at first sight irresponsible whimsy is not to everybody's taste. Klee is not an artist for the puritan or the disciplinarian. Yet what appears to be no more than whimsy frequently turns out to be an account of a serious or profound experience turned into paint or line with a deftness so light-hearted and adventurous that in the end even the puritan should be won over.

There is no end to the kinds of experience that Klee could communicate, and no end to the technical means he could invent for communicating them. Both in subject and in technique he is inexhaustible. His titles (unfortunately not translated in the catalogue) are always important but never explanatory. They correspond roughly to such musical terms as "scherzando," "grave," and "andante," or "allegro furioso," appended to a score as a guide to interpretation.

"Baroque Interior." "Evil." "This is How Birds Assemble." "Last Snow." or "Caterpillar Fish" tell one more about Klee's mood than his subject-matter. And behind them all is a quiet, kindly, rather garrulous creature overflowing with fifty different kinds of excitement which he wants to share with anyone who is capable of sharing. A toy train puffs its way across a toy viaduct among toy mountains—and suddenly we are in the nursery. A little girl dances across the paper wearing a new pair of green stockings—and we dance with her, sharing her idiotic pride.

All this demands a kind of courage that amounts to genius. Klee himself was a philosopher. Among his scattered writings are some of the most revealing truths ever uttered about the creation of a work of art. An artist, he once remarked, is like a tree which draws its sustenance from the soil and turns it into a crown of foliage. Has anyone the right to complain that the foliage bears no resemblance to the soil? For "soil" read "subconscious mind": for "foliage" read "colour," "pattern," "arabesque of line," or what you will. At once the secret of his art becomes clear. No other artist has performed this perfectly natural miracle with such casual charm.

DANGER OF "STRANGE METAL OBJECTS"

Warning to Children

The Ministry of Education stated yesterday that children are again being warned of the possible danger of playing with, or disturbing, any strange metal objects they may find in certain areas of the country or on the sea shore. If they find such objects they are urged to tell the police.

Children are also advised not to enter firing ranges or training areas, which are clearly marked by fences or warning notices.

Abb. 216: Eric Newtons Rezension der *Paul Klee*-Ausstellung in der Hanover Gallery in: The Guardian, 20. Juni 1956, S. 7 (Foto: Archiv der Verf.)

Positionen bewegte. Die Hanover Gallery zeigte Ausstellungen von Hans Hartung (1949), Paul Klee (1954 und 1956) und Marino Marini (1952 und 1956) und trug damit zu ihrer Etablierung auf dem Londoner Kunstmarkt bei; Klees Einzelausstellung von 1956 erhielt eine Würdigung im *Guardian* (Abb. 216).[56] Erica Brausen vertrat moderne Bildhauer:innen wie Germaine Richier, Hans Arp und Alberto Giacometti – Letzteren beispielsweise als Teilnehmer der Gruppenausstellung *Post-Picasso Paris* (1957) – und zeigte 1968 drei Klassiker der Moderne in einer Ausstellung: Marcel Duchamp, Francis Picabia und Man Ray. Zugleich setzte Erica Brausen bis zur Schließung ihrer Galerie konsequent auf weniger etablierte Künstler:innen: 1964 und 1969 zeigte die Hanover Gallery Werke der damals in London kaum bekannten Künstlerin Niki de Saint Phalle. Auch Fernando Botero wurde bereits 1970 und damit früh in seiner Karriere von Brausen ausgestellt. 1962 eröffnete sie gemeinsam mit der Londoner Galerie Gimpel Fils die Gimpel & Hanover Galerie in Zürich, die sie auch noch weiterführte, als sie ihre Galerieräume in der Stadt an der Themse 1973 schloss.

Erica Brausen gehörte zu den progressiven Galeristinnen der 1930er und 1940er Jahre in Europa, die mit großem Einsatz und strategisch geplanten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zur Anerkennung verhalf. Neben der Malerei lag ein wichtiger Akzent auf der Bildhauerei: In Gruppenausstellungen wie *Sculpture* von 1959 (Abb. 217 a–c) brachte die Hanover Gallery nicht

56 Vgl. Newton, E. 1956.

nur Abstraktion (Zoltán Kemény) und Figuration (Aristide Maillol) und Künstler:innen verschiedener Generationen zusammen. Sie zeigte zudem im Kontext etablierter Positionen – Maillol, Henri Matisse, Pablo Picasso – auch damals weniger bekannte Bildhauer wie César, Robert Clatworthy und Marino Marini. Damit konnte sie die Aufmerksamkeit von Sammler:innen und Kritiker:innen auf neue Künstler:innen lenken und ihnen auf diese Weise eine Tür zum Londoner Kunstmarkt öffnen. Zudem zeigt – nicht nur – das Beispiel von Erica Brausen, dass sich vielfältige Verbindungen zwischen den von Emigrant:innen geführten Galerien entdecken lassen. Die Gründer:innen der Hanover Gallery und von Marlborough Fine Art hospitierten zuvor in Lea Bondi Jarays St. George's Gallery. Von der Hanover Gallery ging der Künstler Francis Bacon zu Marlborough Fine Art und düpierte damit seine Galeristin Erica Brausen, die Bacon unterstützt hatte, als er noch keinen Erfolg hatte.

Marlborough Fine Art wurde 1946 von den Wiener Emigranten Harry Fischer und Frank Lloyd im Stadtteil Mayfair (17–18 Old Bond Street, s. Karte S. 416, Nr. 13) gegründet. Frank Lloyd wurde unter dem Namen Franz Kurt Levai 1911 in eine Familie von Antiquitätenhändlern geboren, er selbst war später im Importgeschäft tätig und konnte bereits früh eine Privatsammlung moderner Kunst zusammentragen. Diese ließ er bei seiner Emigration in Österreich zurück, als er nach Paris gelangte. Nach der Besetzung Frankreichs wurde Lloyd interniert. Es gelang ihm jedoch zu fliehen und nach London zu kommen, wo er als »enemy alien« im Prees Heath Camp erneut interniert wurde.[57] Harry Fischer, geboren 1903 als Heinrich Robert Fischer, führte in Wien ein Buchantiquariat und einen Verlag. Nach dem sogenannten »Anschluss« kam er über Zagreb 1939 nach London und wurde nach Kriegsausbruch ebenfalls zeitweise interniert.[58] Fischer und Lloyd lernten sich bei der britischen Armee kennen. Beide waren in der ab 1943 existierenden St. George's Gallery tätig, die von der ebenfalls aus Wien stammenden Emigrantin Lea Bondi Jaray geleitet wurde.

Im Jahr 1946 gründeten Harry Fischer und Frank Lloyd in der Bond Street ihr eigenes Business: Der Name Marlborough Fine Art wurde aufgrund seiner aristokratischen Konnotation gewählt[59] – von Beginn an war also ein Ziel, eine solvente, prestigebewusste Kundschaft anzuziehen. 1948 kam David Somerset, später Duke of Beaufort, als Partner zur Galerie. Mit Somerset erhielt Marlborough Fine Art Zugang zum Adel und zu Privatsammler:innen, die Werke veräußern oder erwerben wollten.[60] Einen

57 Vgl. Summers 2019c.

58 McEwan 1987, S. 74.

59 Vgl. Shirey 1973. Für weitere Informationen zur Geschichte von Marlborough Fine Art siehe Tanfield 1960; Smith 1998.

60 Vgl. Anonym 1959; Williamson 2017.

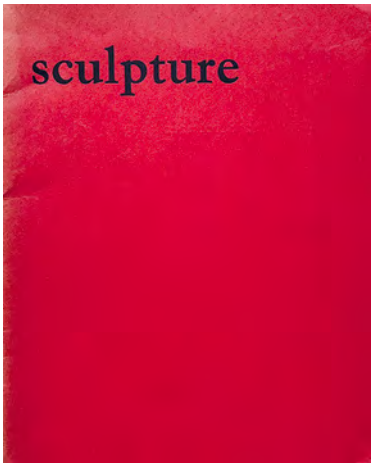
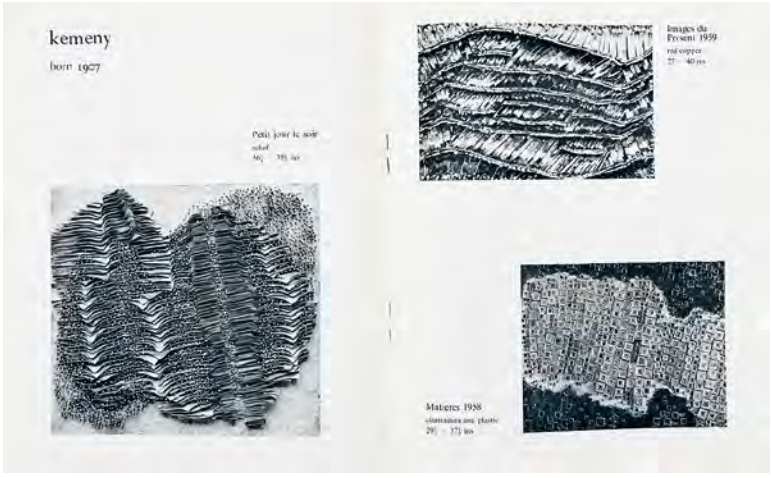


Abb. 217 a–c: Sculpture, Kat. Hanover Gallery, London 1959: Die Gruppenausstellung versammelte Werke von etablierten modernen Künstler:innen und Arbeiten einer jüngeren Generation: Jean Arp, César, Robert Clatworthy, Nadine Effront, Zoltán Kemény, Aristide Maillol, Marino Marini, Pablo Picasso und andere (METROMOD Archive)





Grundstock für die Galerietätigkeit bildeten Teile von Lloyds Kunstsammlung, die er in Wien ausfindig machen konnte.

Zunächst konzentrierte sich Marlborough Fine Art auf eine in London bereits etablierte Moderne und handelte unter anderem mit Werken des französischen Impressionismus und Postimpressionismus, etwa mit Ausstellungen zu Pierre-Auguste Renoirs Gemälden (1951), zu Gustave Courbet (1953), Mary Cassatt (1953) und Constantin Guys (1956). Guys war ein von Charles Baudelaire bereits zu Lebzeiten geschätzter Maler des modernen Lebens, der in London aber selten gezeigt wurde. Lillian Browse von der Galerie Roland, Browse & Delbanco publizierte 1946 beim Verlag Faber & Faber eine einschlägige Monografie.[61] Marlborough Fine Art gab Guys dann zehn Jahre später durch eine Ausstellung Präsenz in der Stadt.[62] Auch die internationale Klassische Moderne war bei Marlborough Fine Art vertreten, darunter Fernand Léger (1954) oder Pablo Picasso (1954/55). Seit den frühen 1950er Jahren – nachdem sich die Galerie auf dem Londoner Kunstmarkt etabliert hatte – entwickelte Marlborough Fine Art zusätzlich ein zeitgenössisches Programm mit einem Schwerpunkt auf britischer und internationaler Kunst und Bildhauer:innen wie Henry Moore (1961) und Barbara Hepworth (1966), Malern wie Jackson Pollock (1961), Graham Sutherland (1962), Lucian Freud (1963), R. B. Kitaj (1963) und Frank Auerbach (1967).[63]

Seit den frühen 1960er Jahren wurden am Gründungsort der Galerie, 17-18 Bond Street, unter dem Namen Marlborough New London zeitgenössische Positionen präsentiert, während am zusätzlichen, neuen Standort 39 Bond Street die Klassische Moderne präsent war.[64] Dort taten sich Lloyd, Fischer und Somerset mit Ausstellungen deutschsprachiger Künstler:innen hervor, zeigten Gabriele Münter (1960), Wassily Kandinsky (1961), Kurt Schwitters (1963). 1966 eröffnete die Schau *Homage to Kokoschka*, deren Katalog in einen transparenten Umschlag gehüllt ist, auf den ein lithografisches Selbstporträt Oskar Kokoschkas (1965) gedruckt ist.

Zur Etablierung der deutschen modernen Kunst konnte Marlborough Fine Art 1959 maßgeblich mit *Art in Revolt. Germany 1905–25. Exhibition in Aid of World Refugee Year* (Abb. 203) beitragen. 1959 rief die UNO ein World Refugee Year aus, um auf die Situation in Flüchtlingslagern aufmerksam zu machen. Indem Marlborough Fine Art die Ausstellung *Art in Revolt*

61 Browse 1946a.

62 Übrigens gibt es nicht nur über ein gemeinsames Interesse an Constantin Guys Verbindungen zwischen den beiden von Emigranten gegründeten Galerien Roland, Browse & Delbanco und Marlborough Fine Art. Auch waren Werke wie Pierre Bonnards *Boulevard des Batignolles (la pluie)* von 1926 nacheinander in beiden Galerien (Roland, Browse & Delbanco, 1949/50; Marlborough Fine Art, 1954) zu sehen. Siehe die Ausstellungsgeschichte des Werks, https://www.christies.com/en/lot/lot-345452 [Abruf: 30. 12. 2023].

63 1957 zeigte Marlborough Fine Art die Ausstellung *Between Space and Earth: Trends in Modern Italian Art*, deren Katalogumschlag von Lucio Fontana gestaltet wurde.

64 Vgl. Carritt 1961.



Abb. 218: Homage to Kokoschka, Kat. Marlborough Fine Art, London 1966, Titelseite (METROMOD Archive). Der Katalog verweist auf die internationale Präsenz der Galerie mit Hauptsitz in London, 39 Old Bond Street, und Dépendence in New York

innerhalb des World Refugee Year ausrichtete, wurde die deutsche Moderne in einen politischen Kontext gestellt. 1962 zeigte Marlborough Fine Art die Ausstellung *Painters of the Bauhaus*. 1963 eröffnete die Galerie eine Dependance in New York (Abb. 218), die wesentlich zur Anerkennung des amerikanischen Abstrakten Expressionismus beitrug.[65] Auch in Rom, Zürich, Toronto und Montreal war Marlborough Fine Art mit eigenen Niederlassungen präsent.

In den frühen 1970er Jahren zogen sich die Gründer Harry Fischer und Frank Lloyd aus ihrer Galerie zurück. Fischer rief daraufhin die Londoner Galerie Fischer Fine Art ins Leben, die bis 1992 existierte. Frank Lloyds Nachfahren führen indes noch heute die Marlborough Fine Art am Gründungsort London und weiteren Standorten weiter.

Indem Marlborough Fine Art von Anfang an strategisch agierte, konnte die Galerie wesentlich zur Etablierung zeitgenössischer Kunst beitragen: Impressionistische und postimpressionistische Kunst war in London bereits durch Ausstellungen und Publikationen etabliert, sodass sie weniger Mühe hatten, sich mit dieser Kunstströmung einen Namen zu machen. Zudem hatten sie durch David Somerset enge Beziehungen zu Adelskreisen und damit zu Privatsammlungen impressionistischer Kunst.[66] Die wachsende Anerkennung als Galeristen und Kunsthändler schuf dann den Grundstein für ein riskanteres Engagement einerseits für die Kunst ihrer Zeit und progres-

65 Vgl. O'Doherty 1963.
66 Vgl. Williamson 2017.

siven Künstlern wie Francis Bacon oder Lucian Freud. Andererseits konnten sie auch für die kontinentale deutschsprachige Moderne eintreten, die in England erst ab den späten 1950er Jahren Akzeptanz erfuhr. Noch bis zu ihrem Tod 1954 hatte etwa die Kunsthistorikerin Rosa Schapire oft vergeblich auf die Anerkennung expressionistischer Kunst in London gedrungen.[67]

Bisweilen wurden Galerien von Vereinigungen genutzt. So organisierte die Artists' Section des Freien Deutschen Kulturbundes ihre erste Ausstellung vom 20. Juni bis 3. Juli 1939 in der Wertheim Gallery (3–5 Burlington Gardens, später 8 Burlington Gardens, s. Karte S. 416, Nr. 8), da zu jener Zeit noch kein eigenes Clubhaus zur Verfügung stand. Lucy Carrington Wertheim, Besitzerin der Galerie, stellte eigentlich junge britische Kunst aus, überließ aber dem Kulturbund die Räumlichkeiten, bevor sie kriegsbedingt schließen musste.[68] Die *First Group Exhibition of German, Austrian, Czechoslovakian Painters and Sculptors* zeigte 47 Werke von Paul Hamann, Oskar Kokoschka, Dorothea Wüsten, Samson Schames und anderen. Hier stellte Kokoschka auch seine erste Auftragsarbeit in England aus, das Porträt von Michael Croft.[69]

Bei Lucy Carrington Wertheim war eine der zentralen Figuren der Londoner Galerieszene der 1930er Jahren beschäftigt: Ala Story (Abb. 219) wurde unter dem Namen Emilie Anna Maria Heyszl von Heyszenau in Wien geboren, sie studierte zunächst Kunst an der Akademie, brach jedoch ab und zog in ihren zwanziger Jahren nach London.[70] Dort nahm sie eine Tätigkeit in der Beaux Arts Gallery auf. In der Folge war sie in Galerien wie Redfern Gallery, Wertheim Gallery und ab 1933 in der Storran Gallery in oft leitender Position tätig.[71] Zeitweise führte Ala Story die Storran Gallery gemeinsam mit dem Kunstkritiker Eardley Knollys, was eine erhaltene Rechnung aus dem Jahr 1937 über den Verkauf von Werken von Amedeo Modigliani, Ivon

67 Siehe dazu Kapitel 20 in diesem Buch.

68 Vgl. Müller-Harlin 2010, S. 58–59. Siehe auch Carrington Wertheim 2022, S. 153: »In June of that year [1939] I was approached by the secretary of a society of refugee artists, Fred Uhlman, representing Oskar Kokoshka [sic!], Max Ernst, Paul Hamann, Friedrich Feigl and others. Would I let the gallery to them for a few weeks on a commission basis? They would run their own exhibition. I agreed. The exhibition did well and to some extent established my finances. I was able to take a much needed holidays.«

69 Vgl. Müller-Härlin 2010, S. 59, die auch auf das Medienecho der Ausstellung eingeht, und Rezensionen im *Observer* und im *Jewish Chronicle* erwähnt. Bemerkenswert ist, dass der *New Statesman and Nation* die Ausstellung der Artists' Section besser bewertete als die große Überblicksausstellung *Twentieth Century German Art* 1938 in den New Burlington Galleries. Müller-Härlin schlussfolgert daraus, dass die positive Resonanz auch darauf zurückzuführen sei, dass weniger expressionistische Arbeiten ausgestellt waren, die in London Provokationspotenzial hatten.

70 Vgl. Kat. Phoenix 1962, n. p.

71 Vgl. Carr Howe 1966, n. p.; Anonym 1984, S. 11; Brunner 2019, S. 147. Lucy Carrington Wertheim erwähnt Ala Story in ihren Erinnerungen. Vgl. Carrington Wertheim 2022, S. 122. Siehe auch Bankes 2022, S. 169–170.



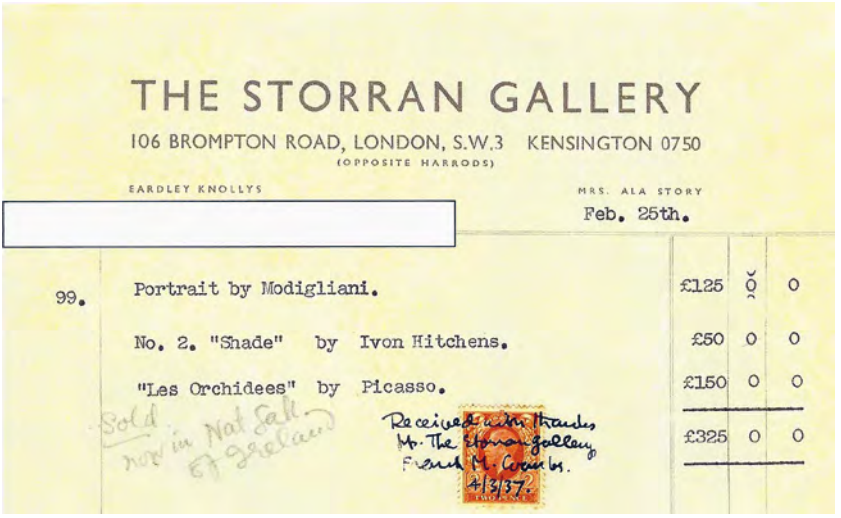
Abb. 219: Porträt Ala Story, n. d., Fotografie (Kat. Santa Barbara 1984, Frontispiz, Courtesy of the Santa Barbara Museum of Art)

Hitchens und Pablo Picasso belegt (Abb. 220).[72] Storran Gallery vertrat auch die Künstler Graham Bell und Christopher Wood und war in London-Kensington in der 106 Brompton Road (s. Karte S. 416, Nr. 16) gegenüber dem Kaufhaus Harrods gelegen. Die Galerie stand für eine innovative Ausstellungspraxis: 1938 richtete Storran Gallery *The Jones Exhibition* aus, die Londoner Stadtszenen britischer Künstler:innen zeigte. 800 Londoner Familien mit dem Nachnamen »Jones« erhielten per Post eine Einladungskarte für die Eröffnung.[73] Ala Storys erste Jahre als Galeristin fanden also in einem Kunstkontext statt, der von zeitgenössischen künstlerischen Positionen geprägt war und sich durch ungewöhnliche kuratorische Praxen auszeichnete.

Ende 1938 eröffnete Ala Story die Stafford Gallery in 13 St James's Street (s. Karte S. 416, Nr. 15), aus der sie nach 1939 das British Art Centre entwickelte (Abb. 221) und sich dafür einsetzte, Werke zeitgenössischer Künstler:innen sichtbar zu halten und Ankäufe zu ermöglichen: »An effort is now being

72 Eardley Knollys, der mit Pablo Picasso befreundet war, leitete die Storran Gallery später mit seinem Lebenspartner, dem Künstler Frank Coombs. Die Galerie verlegte ihren Standort nach 5 Albany Courtyard, Piccadilly und existierte bis 1944.

73 Vgl. Taylor, B. 1999, S. 276.


THE STORRAN GALLERY

106 BROMPTON ROAD, LONDON, S.W.3 KENSINGTON 0750
(OPPOSITE HARRODS)

EARDLEY KNOLLYS

MRS. ALA STORY

Feb. 25th.

99.	Portrait by Modigliani.	£125	0	0
	No. 2. "Shade" by Ivon Hitchens.	£50	0	0
	"Les Orchidees" by Picasso.	£150	0	0
		£325	0	0

Sold now in Nat Gall. of Ireland

Received with thanks
Mr. The Storran Gallery
Frank M. Cowlby.
4/3/37.

Abb. 220: Eine 1937 von der Storran Gallery ausgestellte Rechnung über den Erwerb von Werken von Amadeo Modigliani, Ivon Hitchens und Pablo Picasso. Ala Story und Eardley Knollys werden als Repräsentant:innen der Galerie genannt (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Storran_Gallery_1937.jpg)

made by a number of influential art-lovers to keep art interest alive in these dark days. Their plan is to organise an art centre in London consisting of a club with galleries and a staff which will organise exhibitions in the club's rooms and if possible in other towns. It is to be called the British Art Centre, and will for the time be housed in the Stafford Gallery, 13, St James's Street. An honorary committee has been formed which includes Sir Evan Charteris, Lord Berners, Lord Sandwich, Messrs. Samuel Courtauld, Campbell Dodgson, A. P. Herbert, and other well-known people.«[74] In der ersten Ausstellung des British Art Centre waren neue Werke von Esther Borough Johnson, John Murray und Robert Buhler zu sehen.[75]

Um 1940/41 verließ Ala Story England und ging nach New York, wo sie das American British Art Center in New York mit begründete. Das Zentrum, das als Galerie und Klubhaus organisiert war, hatte die Funktion, britische und US-amerikanische Künstler:innen bekannt zu machen und der kriegsbedingten Isolierung der britischen Kunstszene entgegenzuwirken. Rückblickend schreibt Ala Story: »1941 was a year of confusion and horror. France had fallen, and in London the blitz had destroyed continuity of individual performance. Because of my many years' work with artists in England, and to assist them during wartime, I came to New York to found and direct the American British Art Center, a nonprofit membership organization (a

74 Private Wire 1939.
75 Vgl. Gordon 1939.



Office.

The Art Flag

Apart from one or two admirable small shows, such as the Contemporary pictures at the Leicester Galleries, there has been a sort of moratorium in art since the war began. An effort is now being made by a number of influential art-lovers to keep art interest alive in these dark days. Their plan is to organise an art centre in London consisting of a club with galleries and a staff which will organise exhibitions in the club's rooms and if possible in other towns.

It is to be called the British Art Centre, and will for the time be housed in the Stafford Gallery, 13, St. James's Street. An honorary committee has been formed which includes Sir Evan Charteris, Lord Berners, Lord Sandwich, Messrs. Samuel Courtauld, Campbell Dodgson, A. P. Herbert, and other well-known people. The annual subscription will be one guinea for the ordinary member and half a guinea for the artist member. I hear of other plans outside London for exhibitions of pictures to be held on a novel basis. The New English Art Club is the first of the big exhibiting societies to announce that it will hold its autumn exhibition as usual.

Abb. 221: Artikel zur Gründung des British Art Centre in der Stafford Gallery, in: The Guardian, 30. September 1939, S. 8 (Foto: Archiv der Verf.)

continuation of my British Art Center in London) under the auspices of honorary committees from Great Britain, Canada and the United States.«[76] In einem Artikel zur Eröffnung des Centers an der 44 West 56th Street in New York heißt es (Abb. 222): »Although the primary purpose of the American British Art Center is to help keep England's art and artists alive while the rain of bombs continues over their homeland, works by artists of Canada and the United States will compose almost half of all the exhibitions to be shown.«[77] Dabei wurden auch Ausstellungen außerhalb New Yorks organisiert, etwa in Bangor/Maine, wo 1941 *Photographs of Bombed London* von Cecil Beaton ausgestellt waren. In einer Zeitungskritik heißt es: »Since the air raids and war conditions in England have hit artists by not allowing any chance of showing their work nor to come in touch with the public in any way, the American British Art Center is continuing the work which so many galleries in London had to terminate. The Art Center is a non-profit organization and all net proceeds of all operations of the organization are being used to help artists in England who are in need of assistance.«[78] Diese und andere Ausstellungen zeigen auf, dass Ala Story auch nach ihrem Weggang

76 Story 1964b, n. p.
77 Anonym 1941a.
78 Anonym 1941b.



British Art

To keep alive the art of England where, at least in London, every art museum and gallery has been bombed and is now closed for the duration, the newly formed American British Art Center recently opened a gallery and club rooms at 44 West 56th Street, New York. Here artists and art lovers of Britain and the Americas may meet to see and discuss art, have a cup of tea at the refreshment bar, listen to music or informal talks.

Although the primary purpose of the American British Art Center is to help keep England's art and artists alive while the rain of bombs continues over their homeland, work by artists of Canada and the United States will compose almost half of all the exhibitions to be shown.

Dutch Caps

Abb. 222: Artikel zur Eröffnung des American British Art Center, 44 West 56th Street in New York, in: The Herald Statesman, 28. Januar 1941, S. 8 (Foto: Archiv der Verf.)

aus London in intensivem Kontakt mit Kunstinstitutionen, Künstler:innen und Fotograf:innen stand. Von 1952 bis 1957 war Ala Story Direktorin des Santa Barbara Museum of Art (Abb. 223). Dort kuratierte sie Ausstellungen wie *Impressionism and Its Influence in American Art* (1954) oder *Paintings by Oskar Kokoschka* (1954), also Ausstellungen, die den künstlerischen Austausch zwischen Europa und den USA zum Thema hatten oder europäische Künstler:innen bekannter machten.[79] Nach ihrem Abschied aus dem Santa Barbara Museum of Art unternahm Story zahlreiche Reisen und war in den 1960er Jahren bis zu ihrem Tod (Abb. 224) an der 1959 gegründeten Art Gallery der University of California in Santa Barbara beschäftigt, die sie 1968 mit einem Ehrendoktortitel auszeichnete.[80] In der Art Gallery richtete Story Ausstellungen zu Künstler:innen der Moderne wie William Merritt Chase (1964), Paul Klee (1967) und Max Weber (1968) aus, zeigte aber auch Überblicksschauen wie *Trends in Twentieth Century Art* (1970) und *Constructive Tendencies* (1970).[81]

Ala Story setzte sich an ihren Exilorten beständig für die zeitgenössische Kunst ein und war eine transatlantische Vermittlerin, indem sie als Mediatorin

79 Kat. Santa Barbara 1954a; Kat. Santa Barbara 1954b.

80 Vgl. Anonym 1972.

81 Story 1964a; Story 1967; Story 1968; Story 1970a; Story 1970b. Siehe dazu auch Carr Howe 1966, n. p.



Abb. 223: Brian Connelly, *Ala Story*, 1954, Öl auf Holz, 42 × 30,5 cm, Privatsammlung (reproduction permission by National Portrait Gallery, Washington, D. C.)

und Multiplikatorin britischer Kunst auftrat. Zudem war Ala Story gesellschaftspolitisch engagiert, etwa in der National Association for the Advancement of Colored People (NAACP).[82] Sie war zudem eine Akteurin der queeren Szene in London, New York und Santa Barbara und unterstützte andere Emigrant:innen in ihren queeren Netzwerken, etwa die Fotografin Erica Anderson (geborene Erika Paula Kellner). Story beschaffte der nach London geflohenen Anderson Aushilfstätigkeiten in Galerien; beide kamen im selben Jahr, 1940, nach New York, wo Anderson eine Wohnung über Storys American British Art Center bezog.[83] Erica Anderson, die als Kamerafrau reüssierte, und Story blieben ihr Leben lang befreundet und waren auch beruflich einander verbunden. Storys Lebenspartnerin, die Filmemacherin Margaret Mallory, machte Anderson zur leitenden Kamerafrau ihrer Produktionsfirma Falcon Films. 1950 drehte Erica Anderson einen Film über die US-amerikanische Malerin »Grandma Moses«, die Ala Story durch Ausstellungen im American British Art Center unterstützte und deren Werke sie sammelte.[84]

In ihrer Zeit in London und als Gründerin des American British Art Center in New York baute Ala Story gemeinsam mit ihrer Lebenspartnerin Margaret Mallory eine eigene Kunstsammlung auf, in der sich Werke wie Max Beckmanns *Quappi mit weißem Pelz* (1937), Egon Schieles Zeichnung *Die Umarmung* (1917) und sein Gemälde *Haus mit trocknender Wäsche* (1917) befanden.[85] 1966 wurden die Kunstsammlungen von Ala Story und Margaret Mallory im Santa Barbara Museum of Art gezeigt (Abb. 225).[86] Werke ihrer gemeinsamen Sammlungen wurden dem Museum gestiftet,[87] und auch die Art Gallery der University of California hält Bestände aus der Sammlung

82 Vgl. Anonym 1972.

83 Vgl. Brunner 2019, S. 151; siehe auch Brunner 2017.

84 Vgl. Anonym 1984, n. p.

85 Das *Haus mit trocknender Wäsche* erwarb Ala Story bei der New Yorker Galerie St. Etienne, also nach ihrer Emigration. Vgl. Kat. Phoenix 1962, Kat. Nr. 66; Niederacher 2014. *Die Umarmung* befindet sich heute im Santa Barbara Museum of Art: https://collections.sbma.net/objects/20868/the-embrace?ctx=932ae5037e87c04f910389c94385a789f1789cdc&idx=105 [Abruf: 30. 12. 2023].

86 Vgl. Breton 1966; Seldis 1966, n. p.

87 Siehe Kat. Santa Barbara 1971.

von Margaret Mallory: 1961 kaufte das heute als AD & A firmierende Museum ein Konvolut an Grafiken Alter Meister und des 20. Jahrhunderts an. Die Collage *Ala's Story* von William Dole (1971, Abb. 226) kam als Geschenk von Margaret Mallory ins Santa Barbara Museum of Art. Der Bildtitel spielt mit dem Namen Ala Story und widmet sich der transkulturellen Lebensgeschichte der Kuratorin und Galeristin, die sie von Wien über London und New York an die amerikanische Westküste führte. Dieses Leben auf den Routen und Stationen der Emigration wird mit dem Werk selbst als Collage beschrieben.[88]



Jandro, Mrs. Edwin J.
Morrison, Dr. R. C.
Story, Mrs. Ala

Mrs. Ala Story, Was Director of Museum of Art

GREAT BARRINGTON — Mrs. Ala Story, 66, of Brush Hill Road and Santa Barbara, Calif., died Sunday in Santa Barbara after a long illness. A longtime patron of the arts, she was a former director of the Santa Barbara Museum of Art.

Born in Vienna, Austria, Mrs. Story was the daughter of a commandant of a cavalry regiment in the old Austro-Hungarian empire. She studied at the Vienna Academy of Fine Arts, and later became active in organizing gallery exhibitions of the works of contemporary artists. During World War II, she established the British Art Center to display the works of soldier-artists, then founded the American-British Art Center in New York to introduce British artists to this country.

Mrs. Story was director of the Santa Barbara museum from 1952 to 1957, then traveled for several years before being named a staff specialist in art at the University of California at Santa Barbara, a position she held until her death. In 1968, the university awarded her an honorary master's degree in fine arts. She was also active in activities of the Damon Runyon Fund and the National Association for the Advancement of Colored People.

A longtime summer resident of Great Barrington, Mrs. Story was a friend of Mrs. Erica Anderson, director of the Albert Schweitzer Friendship House. Mrs. Story leaves a nephew and a niece, both in Europe.

A memorial service at the Santa Barbara museum will be held Monday at 5:30 p.m.

Police

Abb. 224: Nachruf auf Ala Story, in: The Berkshire Eagle, Pittsfield (Mass.), 7. April 1972, S. 13 (Foto: Archiv der Verf.)

Viele derjenigen, die im London der 1930er bis 1950er Jahre für die Kunst ihrer Zeit eintraten, waren Emigrant:innen, darunter Erica Brausen, Lea Bondi Jaray und Ala Story. Daraus lässt sich die These ableiten, dass Emigrant:innen einerseits ihre vielfältigen Erfahrungen mit zeitgenössischer Kunst in ihrem jeweiligen Herkunftsort und den diversen Exilstationen unterwegs mitbrachten, und andererseits, dass das noch nicht anerkannte, wenig von Konkurrenzen mit lokalen Kunsthändler:innen geprägte Terrain der Gegenwartskunst auch Chancen bot, sich auf dem Kunstmarkt und der Kunstszene Londons zu etablieren. Die in diesem Kapitel behandelten Galerien, die von Emigrant:innen gegründet oder geführt wurden, wie St. George's Gallery, Marlborough Fine Art oder Hanover Gallery, hatten einen entscheidenden Beitrag an der Etablierung oft radikaler zeitgenössischer Kunstpositionen auf dem Londoner Kunstmarkt. Sie setzten sich ein für das polarisierende, in seiner Zeit umstrittene Werk Francis Bacons (Hanover Gallery, Marlborough Fine Art), zeigten Arbeiten

88 Doles Collage wurde auf dem Cover des Katalogs *The Ala Story Collection of International Modern Art* (1984) des Santa Barbara Museum of Art reproduziert. Zu Ala Story in London existieren kaum Informationen; empfohlen sei der kurze Beitrag von Hedley 2016. Storys umfangreicher Nachlass in den Smithsonian Archives of American Art ist auf ihre Zeit in Amerika 1941–1970 begrenzt und basiert auf einer Schenkung ihrer Partnerin Margaret Mallory. https://www.aaa.si.edu/collections/ala-story-papers-9485 [Abruf: 30. 12. 2023].

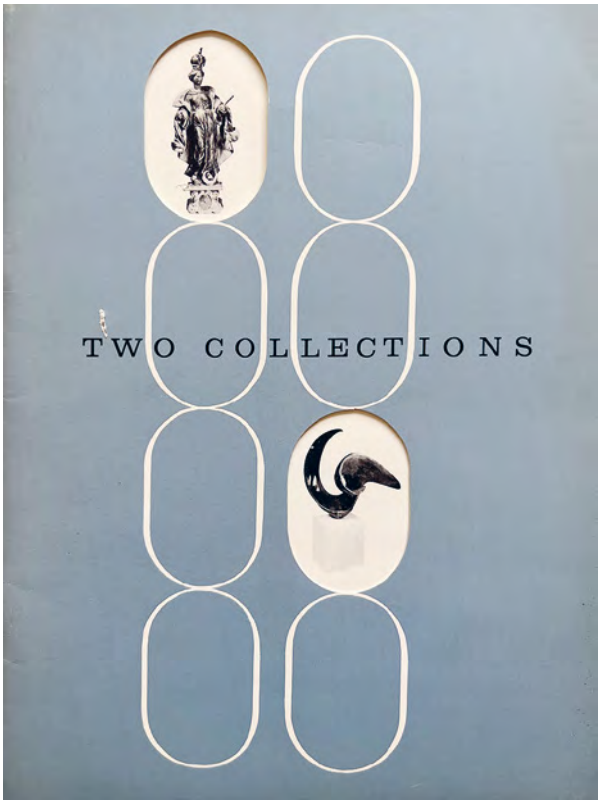


Abb. 225: Two Collections. Margaret Mallory. Ala Story, Kat. Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara 1966, Cover (Archiv der Verf.)

des jungen Lucian Freud (Hanover Gallery, Marlborough Fine Art), boten Foren für skulptural arbeitende Künstler:innen, die auch international noch wenig Beachtung erfuhren, darunter Marino Marini, Niki de Saint Phalle (Hanover Gallery), und zeigten insbesondere auch Werke von Künstlerinnen wie Mary Krishna oder Mary Swanzy (St. George's Gallery). Diese Arbeit gelang den Galerien auf der Basis spezifischer Strategien beziehungsweise eines ausbalancierten Programms: So setzte Marlborough Fine Art zunächst auf die französische Kunst, die in London bereits seit Jahrzehnten etabliert war.

In den privat geführten Kunstinstitutionen fand die europäische kontinentale Moderne einen Widerhall, als diese in London noch mit Abstand oder Skepsis wahrgenommen wurde: Galerist:innen wie Lea Bondi Jaray, Henri Roland, Gustav Delbanco und Erica Brausen zeigten ab den frühen 1940er Jahren Kunst von Paul Klee, Lovis Corinth und Max Beckmann. In den Programmen der St. George's Gallery und der Modern Art Gallery finden sich Ausstellungen von Emigrant:innen wie Oskar Kokoschka, Alva und Heinz Henghes, Jakub Bauerfreund und Hein Heckroth. Darüber hinaus lassen sich Galerien wie die London Gallery hervorheben, deren Direktoren

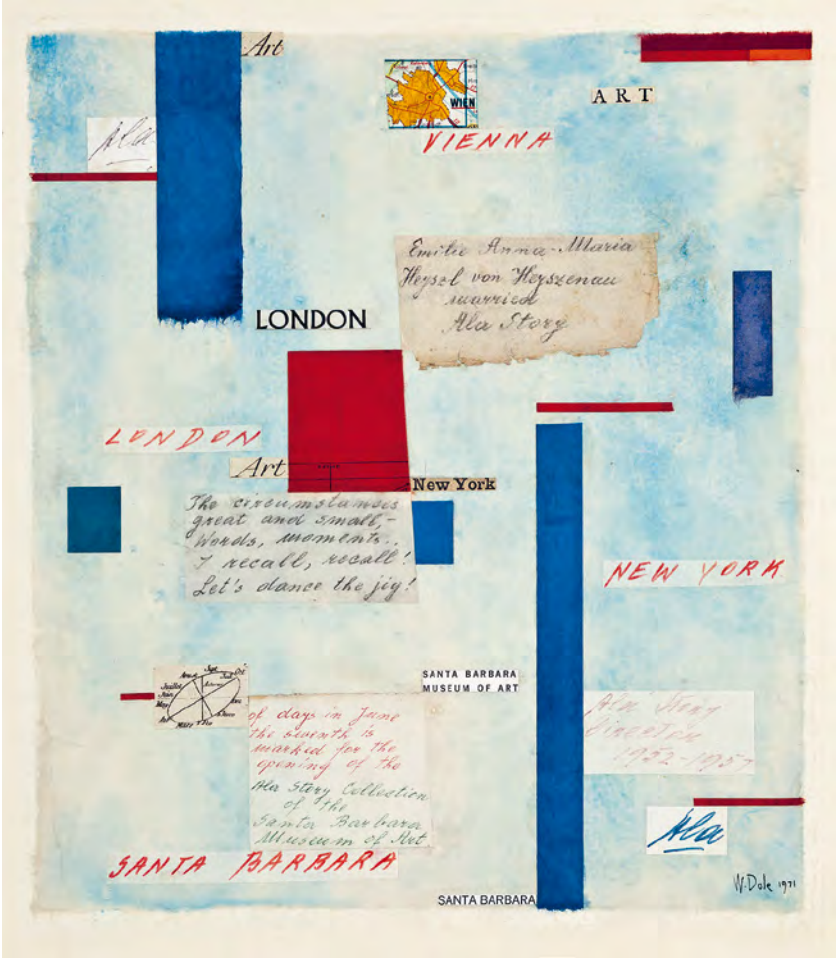
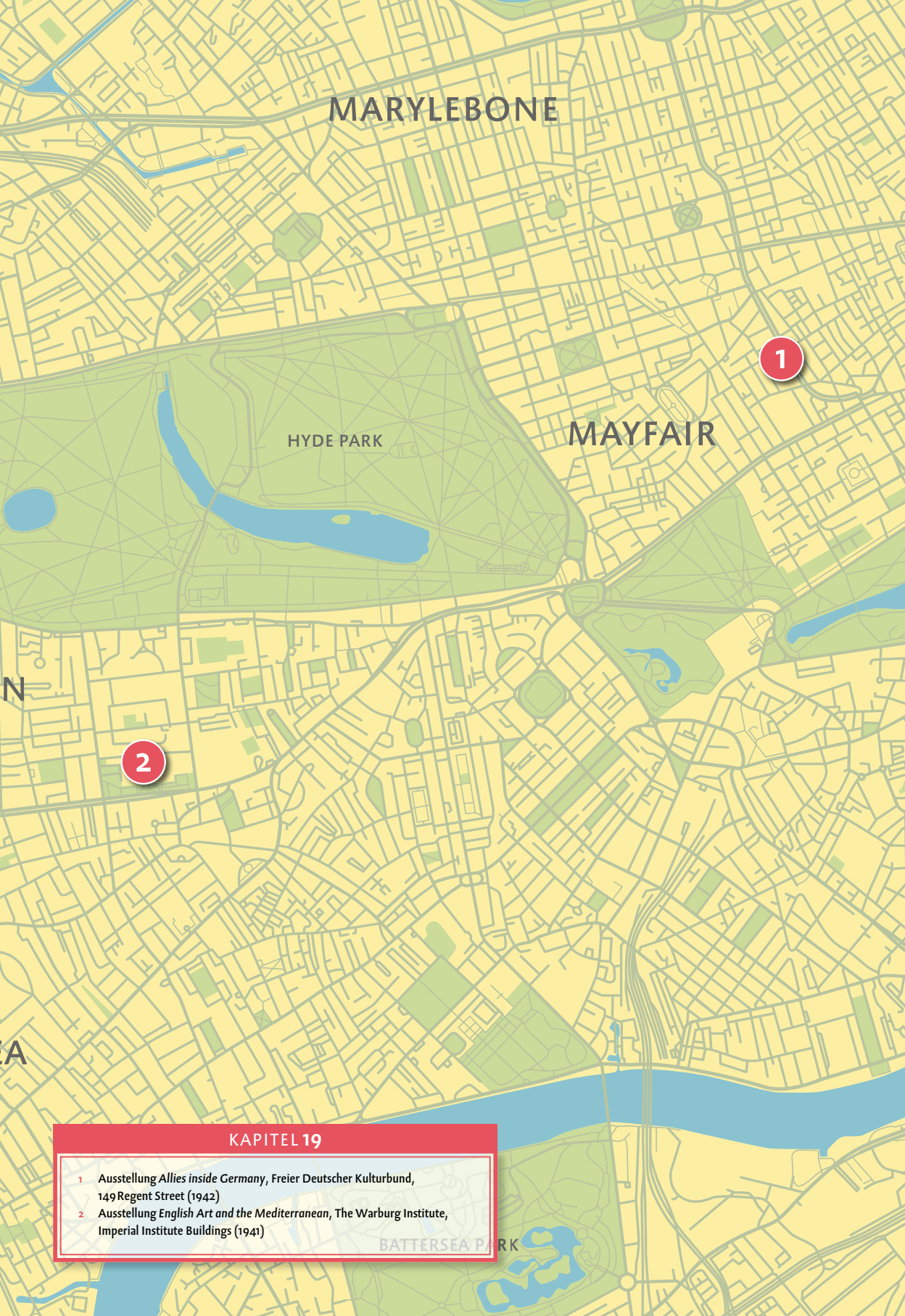


Abb. 226: William Dole, *Ala's Story*, 1971, Collage, 34,9 × 30,8 cm, Santa Barbara Museum of Art (SBMA, Gift of Margaret P. Mallory, Object number 1991.154.9, © artist or artist's estate). Die Collage ist dem Leben und Schaffen von Ala Story in Wien, London, New York und Santa Barbara gewidmet

E. L. T. Mesens und Roland Penrose mit dem Wirken emigrierter Kunstschaffender vertraut waren. In der London Gallery wurden emigrierte Künstler wie Kurt Schwitters, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy und Max Ernst in Ausstellungen und durch Auftritte in London sichtbar. Dabei waren die Galerien, die sich der modernen und zeitgenössischen Kunst widmeten, miteinander vernetzt. Dies zeigt sich nicht zuletzt anhand der Leihgaben: So dankt E. L. T. Mesens von der London Gallery im »Acknowledgement« Leihgeber:innen wie Erica Brausen (Hanover Gallery), Roland, Browse & Delbanco und Lea Bondi Jaray von der St. George's Gallery für die Überlassung

von Werken für die Ausstellung *The Cubist Spirit in its Time* (1947).[89] Für die Modern Art Gallery, die einen dezidierten Schwerpunkt auf der Kunst von Emigrant:innen hatte, schrieb Herbert Read Katalogtexte. In der Modern Art Gallery waren auch Künstler:innen präsent, die vor ihrer Emigration kaum Beachtung gefunden hatten. Jack Bilbos Modern Art Gallery gab der Diversität der künstlerischen Emigration nach London ein Gesicht und öffnete sich auch für Theaterkünstler. Auch die Ben Uri Art Gallery war eine wichtige Institution für das Wirken emigrierter Kunstschaffender, hier mit einer Agenda für das Schaffen jüdischer Künstler:innen, deren Werke ausgestellt, aber auch angekauft wurden. Insofern sind diese noch heute existierende Institution (heute Ben Uri Gallery & Museum), ihre Sammlung und ihr Archiv eine wichtige Ressource für die Erschließung der künstlerischen Emigration nach London.

89 Kat. London 1947, n. p. Viele der Werke der Ausstellung waren vorher in anderen Londoner Galerien zu sehen oder in deren Publikationen abgedruckt. Einige der Exponate stammten aus der Sammlung von Alfred Flechtheim, etwa *Tête* von Pablo Picasso (Kat. 1) oder *Violon et Compotier* von Juan Gris (Kat. 51).



KAPITEL **19**

1 Ausstellung *Allies inside Germany*, Freier Deutscher Kulturbund, 149 Regent Street (1942)
2 Ausstellung *English Art and the Mediterranean*, The Warburg Institute, Imperial Institute Buildings (1941)

19. *Allies inside Germany* und *English Art and the Mediterranean*: Ausstellungen in und außerhalb Londons

Während die Ben Uri Art Gallery Werke jüdischer Künstler:innen – viele von ihnen mit Emigrationserfahrung – sammelte und ausstellte, entstanden andere Ausstellungen auf der Basis von Selbstorganisation und hatten eine dezidiert politische Agenda: 1942 eröffnete in London die Schau *Allies inside Germany*, die vom Freien Deutschen Kulturbund ausgerichtet wurde und dem Widerstand innerhalb Deutschlands Sichtbarkeit verlieh. Ab 1939 befand sich England im Krieg mit Deutschland. 1940 hatten deutsche Fliegerangriffe auf englische Städte zu zahlreichen Zerstörungen, Verletzten und Toten geführt. Zugleich und in der Folge wurde die britische Bevölkerung durch politische Reden, Artikel und visuelle Propaganda auf den Krieg gegen Deutschland eingeschworen. Dies brachte die in England anwesenden deutschsprachigen Emigrant:innen in eine schwierige Lage, und es galt, die lokale Bevölkerung zu überzeugen, dass nicht jede:r Deutsche:r ein »enemy«, ein Feind, sei. Die Internierungen zahlreicher Verfolgter des NS-Regimes in Lagern auf der Isle of Man und der Isle of White um 1940 zeigen, wie schwierig die Situation der Emigrant:innen in ihrem Exilland tatsächlich war.

Die Ausstellung *Allies inside Germany* hatte ein doppeltes Ziel: Sie sollte die Engländer:innen davon überzeugen, dass es potenzielle Verbündete in Deutschland gab, also »good Germans«, die den Kampf von innen heraus führten. Damit konnte deutlich werden, dass das NS-Regime nicht auf durchweg stabilem Grund errichtet war, sondern durchaus Bestrebungen zur Aushöhlung der Diktatur existierten. Zugleich sollte die Kriegsmoral der Briten im Kampf gegen den Faschismus gestärkt und auch die Emigrant:innen selbst ermutigt werden, denn die Erfolge der NS-Truppen beflügelten Ängste und die Sorge, auch auf der britischen Insel nicht sicher zu sein. Der »Blitz«, also der Bombenangriff deutscher Flieger 1940/41 auf London, hatte bereits gezeigt, wie gefährdet England als Fluchtort war. Dies erklärt auch, warum zahlreiche Emigrant:innen in diesen Kriegsjahren beschlossen, die Insel zu verlassen; viele von ihnen gingen in die USA – etwa die Galeristin Ala Story und die Schauspielerin Elisabeth Bergner.

Der von Emigrant:innen gegründete Freie Deutsche Kulturbund war ein Zusammenschluss von Kulturschaffenden, die Ausstellungen, Konzerte, Lesungen und Theaterstücke organisierten. Die auch Free German League of Culture genannte Vereinigung setzte sich ein für die Bewahrung und Vermittlung einer freien deutschen Kultur, also einer nicht durch den Nationalsozialismus korrumpierten und instrumentalisierten künstlerischen Produktion. Zudem

sollte ein Beitrag zur Verständigung zwischen der englischen Bevölkerung und den Geflüchteten geleistet und für die Solidarität mit demokratischen, liberalen und progressiven Bewegungen eingetreten werden.[1] Eine Selbstbeschreibung der League nennt das Ziel, »auf kulturellem Gebiet, das Schönste, was Deutschland der Welt gegeben, zu wahren – das Schönste, was England der Welt gegeben, den deutsche Refugees zu vermitteln – und den deutschen Refugees die Möglichkeit zu geben, ihre Arbeiten auf kulturellem Gebiet dem Urteil der Öffentlichkeit zu unterbreiten. Auf dem Gebiete der Wohlfahrt den deutschen Refugees zu helfen mit sozialem, juristischem und medizinischem Rat, die Internees zu unterstützen, und den Refugees zur Einordnung in den Arbeitsprozess zu ebnen.«[2] Der Freie Deutsche Kulturbund gab den Mitgliedern Handlungsmacht, indem sie organisatorisch tätig sein und künstlerisch/kulturell partizipieren konnten. Die Veranstaltungen wurden vor allem in der Emigrant:innen-Community rezipiert, aber auch lokales Publikum war angesprochen, und englische Kulturschaffende engagierten sich in den Boards der League. Der Freie Deutsche Kulturbund war eine Organisation, die das Selbstbewusstsein stärkte und »empowernd« wirkte, die für Internierte Geld sammelte (etwa durch Konzerteintritte und Verkaufsausstellungen) und allgemein auf ihre Notlage aufmerksam machte.[3]

Angekündigt und besprochen wurden die Veranstaltungen im Nachrichtenbrief *Freie Deutsche Kultur* (Abb. 227).[4] Durch dieses Bulletin wurden die Mitglieder und alle Interessierten über die kulturellen Aktivitäten – Konzerte, Ausstellungen, Theaterstücke, Lesungen und Vorträge – des Kulturbundes informiert. Darüber hinaus wurden im Bulletin Inserate geschaltet (Abb. 228), die in zwei Richtungen funktionierten: Emigrierte konnten hier ihre Dienste anbieten, ihnen selbst wurden Dienstleistungen und Waren angeboten, die von Sprachkursen über Unterkünfte, Fotokopierservice, Lebensmitteln bis hin zu Möbeln und Textilien reichten.[5] Der Freie Deutsche Kulturbund war also nicht nur ein Forum, das Austausch und Möglichkeiten der Präsentation

1 Vgl. Coles 2014, S. 318.

2 Flesch 1941, S. 2 (Hervorhebungen durch Flesch). Vgl. Brinson/Dove 2010, S. 16, die zu den Maximen des Kulturbundes schreiben: »1. To preserve and advance Free German Culture; 2. To Further the mutual understanding between the refugees and the English people. 3 To emphasize and strengthen the solidarity of the refugees with all democratic, freedom-loving, progressive movements. 4. To look after the social interests of the refugees. 5. To cultivate and to develop relations with other friendly organizations and personalities.«

3 Vgl. Bihler 2018, S. 124.

4 Beispielhaft für die Ausstellungsbesprechungen in *Freie Deutsche Kultur* ist John Heartfields Text zur Schau *Camp-Art in Canada* (Mai 1941, H. 5, S. 1–2). *Freie Deutsche Kultur* liegt digitalisiert vor: https://www.dnb.de/DE/Sammlungen/DEA/Exilpresse/_content/freieDeutscheKultur.html [Abruf: 30. 12. 2023].

5 In *Freie Deutsche Kultur*, April 1940, H. 4, S. 2, ist etwa ein Inserat für »Practical English for Foreigners« geschaltet.

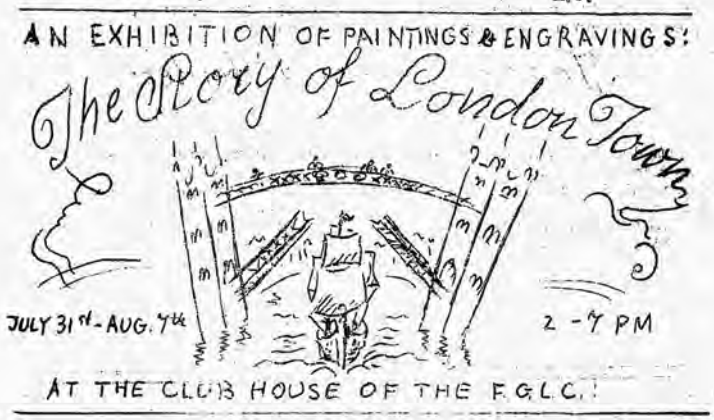
Unter den Rüpeln, in der Saufszene und beim Duell aus "Was Ihr wollt" zeigte der Spielleiter eine Fülle produktiver Einfälle. Für Malvolio stand ihm Oskar Ebelsbacher s vielbewährte Komik zu Gebote; der Haushofmeister, in eine volke der Dummheit gehüllt, sauer wie Essig und deshalb in seiner Verwandlung so wirksam, dass ihn ein wohlverdienter Sonderapplaus belohnte.

Unter den Frauen erschien neben Edith Liqt s Gräfin und Gerda Koepplers Zofe als Viola eine junge blonde Engländerin, Diana Barry, erstaunlich sicher in der Beherrschung der deutschen Sprache, voll anmutiger Heiterkeit. Ein geschmeidiger Narr Milo Sperbers und Gerhard Kempinskis massiver Humor in drei Rollen, als Peter Squenz, als Tubal und in einer saftigen Vorstudie zum Falstaff als Junker Tobias ---- so rundete sich das kleine Ensemble harmonisch ab.

Musik, von André Asriel hervorgezaubert, beschwingte den Abend und der Bühnenmaler des Kulturbundes, Kurt Lade steuerte nicht nur einen suggestiven Globetheater - Prospekt bei, er sprang auch, behende im Tanzschritt auf die Bühne, als ein bärtiges "Fräulein Nummer" mit dem elisabethinischen Plakat in der Hand, auf dem jeweils die Szenerie verzeichnet war.

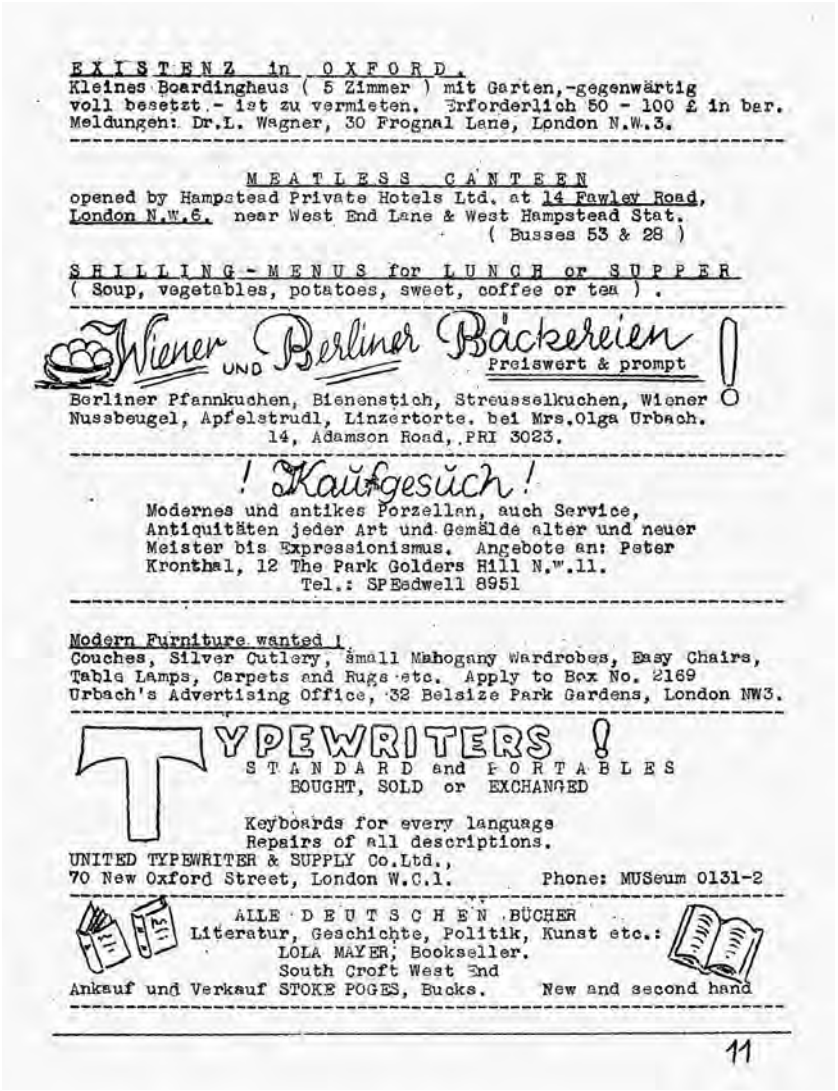
Ein glücklicher Abend! Er mag bei den Wiederholungen englischen Gästen zeigen, was die deutsche Kultur für einen Genius zu leisten vermochte, als sie noch lebendig war. Er mag Englands deutschen Gästen zu dem Genuss verhelfen, dieses Geistes einen Hauch zu verspüren.

M. J.



3

Abb. 227: Ankündigung der Ausstellung *The Story of London Town*, 1941, in: Freie Deutsche Kultur, Juli 1941, H. 7, S. 3 (Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main)



EXISTENZ in OXFORD.
Kleines Boardinghaus (5 Zimmer) mit Garten,-gegenwärtig voll besetzt.- ist zu vermieten. Erforderlich 50 - 100 £ in bar. Meldungen: Dr.L. Wagner, 30 Frognal Lane, London N.W.3.

MEATLESS CANTEEN
opened by Hampstead Private Hotels Ltd. at 14 Fawley Road, London N.W.6. near West End Lane & West Hampstead Stat.
(Busses 53 & 28)

SHILLING-MENUS for LUNCH or SUPPER
(Soup, vegetables, potatoes, sweet, coffee or tea) .

Wiener UND Berliner Bäckereien
Preiswert & prompt
Berliner Pfannkuchen, Bienenstich, Streusselkuchen, Wiener Nussbeugel, Apfelstrudl, Linzertorte. bei Mrs.Olga Urbach. 14, Adamson Road, PRI 3023.

! Kaufgesuch !
Modernes und antikes Porzellan, auch Service, Antiquitäten jeder Art und Gemälde alter und neuer Meister bis Expressionismus. Angebote an: Peter Kronthal, 12 The Park Golders Hill N.W.11. Tel.: SPEedwell 8951

Modern Furniture wanted !
Couches, Silver Cutlery, small Mahogany Wardrobes, Easy Chairs, Table Lamps, Carpets and Rugs etc. Apply to Box No. 2169 Urbach's Advertising Office, 32 Belsize Park Gardens, London NW3.

TYPEWRITERS !
STANDARD and PORTABLES
BOUGHT, SOLD or EXCHANGED
Keyboards for every language
Repairs of all descriptions.
UNITED TYPEWRITER & SUPPLY Co.Ltd.,
70 New Oxford Street, London W.C.1. Phone: MUSeum 0131-2

ALLE DEUTSCHEN BÜCHER
Literatur, Geschichte, Politik, Kunst etc.:
LOLA MAYER, Bookseller.
South Croft West End
Ankauf und Verkauf STOKE POGES, Bucks. New and second hand

11

Abb. 228: Inserate von Boardinghouses zu Schreibmaschinen, von modernen Möbeln zu Wiener und Berliner Bäckereien, in: Freie Deutsche Kultur, April 1941, H. 4, S. 11 (Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main)

des künstlerischen Schaffens bot, er war auch eine Informationsbörse, gab im Alltag Unterstützung und war Ausgangspunkt für ein Netzwerk, das weit über Kunst und Kultur hinausreichte.[6]

Doch bei Weitem nicht alle emigrierten Kunstschaffenden schlossen sich der League an, und einige schreckte womöglich die politische Agenda der Organisation.[7] In einem Brief an die Artists' Section sprach sich beispielsweise Kurt Schwitters gegen eine politische Indienstnahme der Kunst aus.[8] Die Artists' Section des Freien Deutschen Kulturbundes organisierte mehrere Ausstellungen, oftmals in Kooperation mit anderen Organisationen, wie der Artists' International Association: Zu nennen ist hier vor allem die Gruppenausstellung *Exhibition of Drawings, Paintings & Sculptures* (1944), die mit 50 Arbeiten einen Eindruck von der Vielfalt künstlerischer Ausdrucksweisen in der deutschsprachigen Emigrant:innen-Community gab.[9] Ausstellungen wie diese oder die bereits 1941 veranstaltete Schau *An Exhibition of Paintings and Engravings: The Story of London Town*[10] (Abb. 227) boten dem Wirken der Mitglieder und anderer Künstler:innen in unterschiedlichen Techniken und Genres ein Forum, um ihre Arbeit der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.[11] Kurz nach der Eröffnung des neuen Clubhauses in Hampstead, das der League durch Vermittlung des Bischofs von Chichester zur Verfügung gestellt worden war (Abb. 229, 230),[12] lud der Kulturbund 1940 Künstler:innen ein, ihre Arbeiten »im Kulturbundhaus als geschlossene Privat-Ausstellung zu zeigen«.[13] Der Aufruf wurde im Nachrichtenbrief *Freie Deutsche Kultur* verbreitet, der in einer Auflage von 2.000 Exemplaren erschien und später auch eine größere Öffentlichkeit auf die Schauen

6 Daneben ging es auch um die Grundbedürfnisse der Emigrierten, etwa ein günstiges warmes Mittagessen im Clubhaus in Hampstead. Siehe die Anzeige »Billiger Mittagstisch täglich von 12.30 bis 2 Uhr im Haus des FDKB, 36a, Upper Park Road« mit dem Zusatz »im Abonnement billiger«. Freie Deutsche Kultur, März 1940, H. 3, S. 4.

7 Gertrud Heartfield schreibt: »Das wesentliche am Kulturbund aber war, daß er nicht nur ein kulturelles Zentrum der deutschen Antifaschisten und jüdischen Emigranten in England bildete, sondern bis zur Gründung der ›Freien Deutschen Bewegung‹ im September 1943 auch ihr politisches Zentrum war.« Heartfield, G. 1981, S. 422.

8 Kurt Schwitters: Brief an Artists' Section of the Free German League of Culture in Great Britain, 1. September 1945, in: Schwitters 1974, S. 182. Siehe auch Kapitel 17 in diesem Buch.

9 Jutta Vinzent hat in ihrer Analyse der Ausstellung aufgezeigt, dass einige Werke einen persönlichen Einblick in das Kriegserlebnis in London gaben, darunter etwa Samson Schames' *Blitz* oder Eugen Hoffmanns *Shelter Scene*. Vgl. Vinzent 2006, S. 111.

10 Auf diese Ausstellung wird in *Freie Deutsche Kultur*, Juli 1941, H. 7, S. 3, hingewiesen.

11 Auch monografische Ausstellungen wurden vom Freien Deutschen Kulturbund organisiert: So wurde für April 1944 eine Ausstellung der Künstler*innen René Graetz, Dorothea Wüsten, Igna Beth und Erich Kahn angekündigt, was auch die Aufgeschlossenheit für Künstlerinnen zeigt, die hier im Verhältnis 1:1 neben ihren männlichen Kollegen gezeigt werden. Vgl. Freie Deutsche Kultur, April 1944, H. 4, S. 12.

12 Vgl. Hinze 1943/44, S. 6.

13 Freie Deutsche Kultur, Mai 1940, H. 5, S. 5.



- 2 -

Nun ist es immer leichter, an den Teufel zu glauben als an Gott. Wir sind keine Negativisten a tout prix. Wir wissen, wo der Feind steht, wir wissen aber auch, wofür wir sind. Wir sind für das wahre Deutschland im wahren Europa.

Wir sind O p t i m i s t e n, denn wir glauben an die Wiederherstellung des deutschen Geistes. Wir sind A k t i v i s t e n, denn wir wollen etwas dazu tun, den deutschen Geist der Vergangenheit in der Gegenwart wach zu halten und für die Zukunft zu bewahren. Wir sind I d e a l i s t e n, denn wir sind der Ansicht, daß Dinge dieser Art nicht ohne Opfer vollbracht werden können.

Der Krieg hat uns die üblichen Kriegsschäden einer in einem Kriegslande lebenden ausländischen Bevölkerungsgruppe zugefügt. Die faire und grosszügige Haltung der britischen Behörden, die Freundschaft unserer englischen Patrone und die Anhänglichkeit unserer Mitglieder ermöglichen uns ein Weiterarbeiten.

Wir sind keine Parteiorganisation. Wir wollen Brücken schlagen zwischen der in ihrer Heimat unterdrückten deutschen Kultur und dem Geistesleben Englands. Wir betrachten uns als einen im Ausland lebenden Teil der deutschen Opposition, die ein brennendes Interesse daran hatz bei der Erhaltung der deutschen Kunst- und Kulturwerte, bei ihrer Hinüberrettung aus der braunen Flut, mit tätig zu sein.

Wir sprechen hier noch einmal unseren Dank aus, unseren englischen Freunden und unseren Mitgliedern,

Ein H a u s ist uns gesichert, und dieses kleine Mitteilungsblatt soll bloss ein Anfang sein.

Helfen Sie uns weiter mit Ihrem Glauben an die bessere deutsche Zukunft, darum bitten wir.

Hans Flesch

Wir haben ein Haus!

Es liegt in Hampstead, 36 A, Upper Park Road, Eingang Tanker Road, und es soll zu Beginn des neuen Jahres eröffnet werden.

Doch mit diesem Haus, das sich der Kulturbund lange gewünscht hat, ist es wie mit allem, wonach die deutsche Emigration strebt; wir müssen es noch erwerben, um es zu besitzen.

Wir brauchen Geld, wir brauchen Möbel und einen Flügel um unser kleines Haus herzurichten und einzurichten als ein rechtes Heim für den Freien Deutschen Kulturbund.

Wir bitten alle unsere Mitglieder und Freunde, uns dabei zu helfen.

Ein Spende von £ 10.-.- (zehn Pfund) ist uns von einem Gönner des FDKB für das Haus zugesagt. Der Betrag wird uns ausgezahlt, sobald wir aus dem Kreise und mit der Hilfe unserer Mitglieder und Freunde die gleiche Summe für das Haus zusammengebracht haben werden.

Werbt Mitglieder für den F.D.K.B!

Abb. 229: »Wir haben ein Haus!«, Ankündigung des neuen Clubhauses des Freien Deutschen Kulturbundes in: Freie Deutsche Kultur, Dezember 1939, H. 1, S. 2 (Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main)



Abb. 230: 36 Upper Park Road – das Clubhaus des Freien Deutschen Kulturbundes ab 1939 (Foto: Julia Winckler, aufgenommen für Brinson/Dove 2010)

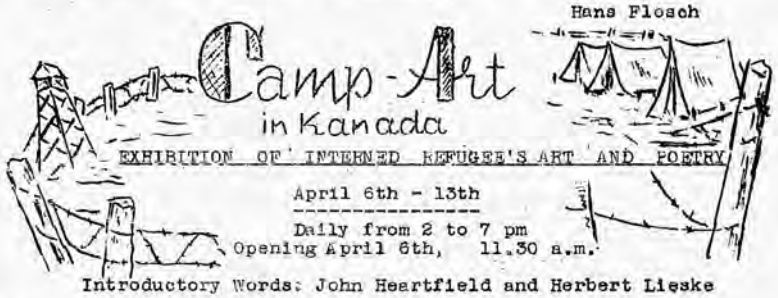
der ratio, des gerechten Urteils war, wusste, als es darauf ankam, ganz genau, was zu tun war. Dieser hochempfindliche, scharfe, launenhafte, liebevolle Geist wusste dann auch zu hassen.

In Frankreich arbeitete er an der "Weltbühne" leitend mit, er veröffentlichte dort und an anderen Stellen seine ätzenden, erbitterten, klugen und weisen Essays der entgültigen Abrechnung mit Hitler. Und er fand dabei Zeit, einen grossen historischen Roman zu schreiben, den "Henri IV", aus dem seine ganze Liebe spricht, die Kraft und Überzeugung aus dem Leben der drei Perioden gezogen hatte: Liebe zur Frau, Liebe zu Frankreich, Liebe zur Freiheit.

Heinrich Mann ist gross, weil er alle Masse kennt, auch das Unmass, auch das Übermass, weil er sie aber, erkennend, richtig anzuwenden versteht. Er ist ein moralischer Mensch; das ist selten, besonders in der Literatur.

Wir sagen mit Recht, er sei ein politischer Dichter. Eine ungeheure Reinlichkeit geht von ihm aus. Er weiss, was er will, und er handelt danach. Sehr einfach. So einfach, dass es nur ein Genie zu Wege bringt. Er ist mehr als ein Nachahmenswertes Beispiel, mehr als bewundernswert: er ist ein liebens-würdiger Geist, ein Freund der Jugend, ein Freund der Freiheit. Deshalb können wir heute alle, aber schon alle, uns seiner in Dank und Zuneigung erinnern.

Hans Flosch



EXHIBITION OF INTERNED REFUGEE'S ART AND POETRY

April 6th - 13th

Daily from 2 to 7 pm
Opening April 6th, 11.30 a.m.

Introductory Words: John Heartfield and Herbert Lieske

Admission: Members 2d. Guests 4d.

Wednesday, April 9th, 5 p.m.

Readings from Interned Works
Admission: Members 3d. Guests 6d.

3

Abb. 231: Ankündigung der Ausstellung *Camp-Art in Kanada*, 1941, in: Freie Deutsche Kultur, April 1941, H. 4, S. 3, einführende Worte: John Heartfield und Herbert Lieske (Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main)



Abb. 232: *Allies inside Germany*, Ausstellungsansicht, Geschäft in 149 Regent Street, 1942 (Kat. Berlin 1986, S. 44)

aufmerksam machen sollte.[14] Neben dieser unterstützenden Funktion hatten die Ausstellungen auch noch weitere Anliegen: So sollten durch Ausstellungen wie die *Exhibition of English and Refugee Art* Hilfsgelder zur Unterstützung der seit 1940 in Lagern wie auf der Isle of Man oder in Kanada internierten Emigrant:innen zusammengetragen werden. Ausstellungen der Werke (ehemaliger) Internierter, wie in der Schau *Camp-Art in Kanada. Exhibition of Interned Refugee's Art and Poetry* (1941, Abb. 231), sollten überhaupt auf die Internierten in Übersee aufmerksam machen.[15] In der 1943 organisierten Schau *Artists Aid Jewry* wurde auf die Gräueltaten der Nationalsozialisten hingewiesen; die Ausstellung war den jüdischen Opfern des Nationalsozialismus gewidmet und führte 137 Arbeiten von 39 Exilkünstler:innen zusammen.[16]

Auch die 1942 organisierte Ausstellung *Allies inside Germany* hatte ein aufklärerisches Anliegen und trat zugleich stellvertretend für die Emigranten-

14 Ebd.

15 John Heartfield, der die Einführungsrede für die Ausstellung hielt, veröffentlichte in der *Freien Deutschen Kultur* eine Ausstellungsbesprechung, in der es heißt: »›Vergesst uns nicht!‹, rufen uns unsere Freunde, die noch interniert sind, zu. Diese Ausstellung unterstützt aufs Beste die unermüdliche Arbeit des Freien Deutschen Kulturbundes: sie nicht zu vergessen und ihnen jegliche Hilfe angedeihen zu lassen, bis sie alle wieder frei sind und gemeinsam mit uns dahin wirken können, dass die Sonne aufgeht.« Heartfield, J. 1941, S. 2.

16 Müller-Härlin 2010, S. 68.

Community als Repräsentantin eines anderen Deutschlands ein. *Allies inside Germany* (Abb. 232) wurde am 3. Juli 1942 in einem leeren Geschäft in 149 Regent Street (s. Karte S. 450, Nr. 1) eröffnet und war dort bis zum 16. August 1942 zu sehen. Ausgestellt waren Fotografien, Pamphlete und in Deutschland illegal produzierte Publikationen, daneben Arbeiten wie Fotomontagen und Materialien, die im Exil entstanden waren. Die Ausstellung war eine Gemeinschaftsproduktion verschiedener Abteilungen; Hans Fladung von der Artists' Section des Freien Deutschen Kulturbundes stellte die 27 Tafeln der Ausstellung gemeinsam mit der Nachwuchsorganisation des Kulturbundes, der Free German Youth, her. Heinz Worner organisierte das dokumentarische Material, René Graetz verantwortete das Grafikdesign, etwa des Faltblatts. Dieses Faltblatt (Abb. 233 a–c) zeigt eine in roter Farbe gestaltete männliche Figur, die aufgrund der Kleidung und Kopfbedeckung als Arbeiter identifiziert werden kann. Dieser steht mit breiten Beinen und mit geballter Faust da. Graetz adaptiert hier die selbstbewusste Haltung des Roten Frontkämpferbundes, des paramilitärischen Wehrverbands der KPD. Durch diese Gestaltung werden visuelle Verbindungen zur politisch linken Ikonografie in der Weimarer Republik geknüpft; das Signal ist Kampfbereitschaft und Widerstand.

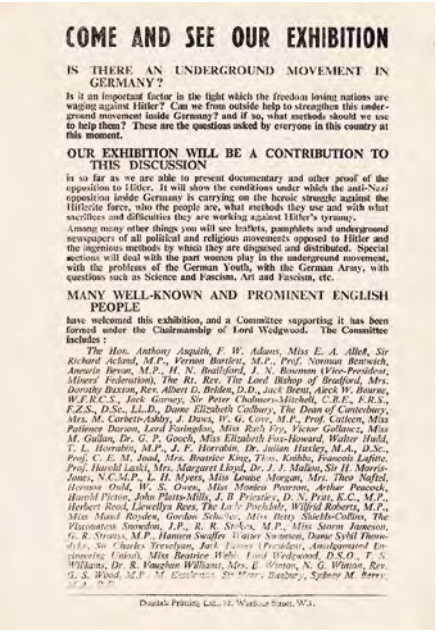
John Heartfield übernahm die Fotomontagen in der Ausstellung und verantwortete auch das Arrangement der Tafeln.[17] Noch in seinem ersten Exil in Prag bis Dezember 1938 hatte Heartfield für die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (*AIZ*) regelmäßig politische Titelblätter entworfen, die zum Widerstand gegen den Nationalsozialismus aufriefen und dessen Führungsriege bloßstellten. Im englischen Exil setzte Heartfield seine politische Arbeit unter anderen Vorzeichen fort. Bemerkenswert ist, dass in den meisten Monografien und Katalogen zu Heartfield vor allem sein Werk bis 1938 behandelt wird, und es wirkt so, als sei seine Schaffenskraft mit der Emigration nach London verebbt.[18] Dennoch offenbaren die im englischen Exil entstandenen Werke ein stetes künstlerisches und politisches Engagement. Hervorzuheben ist Heartfields Engagement im Freien Deutschen Kulturbund, zu dessen Mitbegründern er Ende 1938 gehörte und in deren Artists' Section er sich engagierte. Heartfield gestaltete das Cover für das vom Kulturbund finanzierte Buch *Freedom Calling. The Secret of the Secret German Radio*.[19] Sein Entwurf zeigt einen deutlich angestrengt blickenden Hitler, der seine schmerzenden

17 Involviert waren wohl auch u. a. Kurt Lade und Hans Abarbanell. Vgl. Frowein 1986, S. 44. Coles hingegen schreibt, Heartfield habe die Ausstellung kuratiert. Vgl. Coles 2014, S. 333.

18 Dazu auch Anthony Coles: »Im Allgemeinen wird Heartfields Exil in Großbritannien während des Zweiten Weltkriegs als eine Zeit dargestellt, die er in völliger Anonymität und Untätigkeit verbrachte.« Coles 2014, S. 310. Eine Ausnahme bildeten die Ausstellung und der Katalog *John Heartfield – Fotografie plus Dynamit* (Kat. Berlin 2020), die auch die Exilzeit Heartfields umfassend würdigten.

19 Abb. in: https://heartfield.adk.de/node/5348 [Abruf: 30. 12. 2023].





COME AND SEE OUR EXHIBITION

IS THERE AN UNDERGROUND MOVEMENT IN GERMANY?

It is an important factor in the fight which the freedom loving nations are waging against Hitler? Can we from outside help to strengthen this underground movement inside Germany? and if so, what methods should we use to help them? These are the questions asked by everyone in this country at this moment.

OUR EXHIBITION WILL BE A CONTRIBUTION TO THIS DISCUSSION

in so far as we are able to present documentary and other proof of the opposition to Hitler. It will show the conditions under which the anti-Nazi opposition inside Germany is carrying on the heroic struggle against the Hitlerite force, who the people are, what methods they use and with what sacrifices and difficulties they are working against Hitler's tyranny.

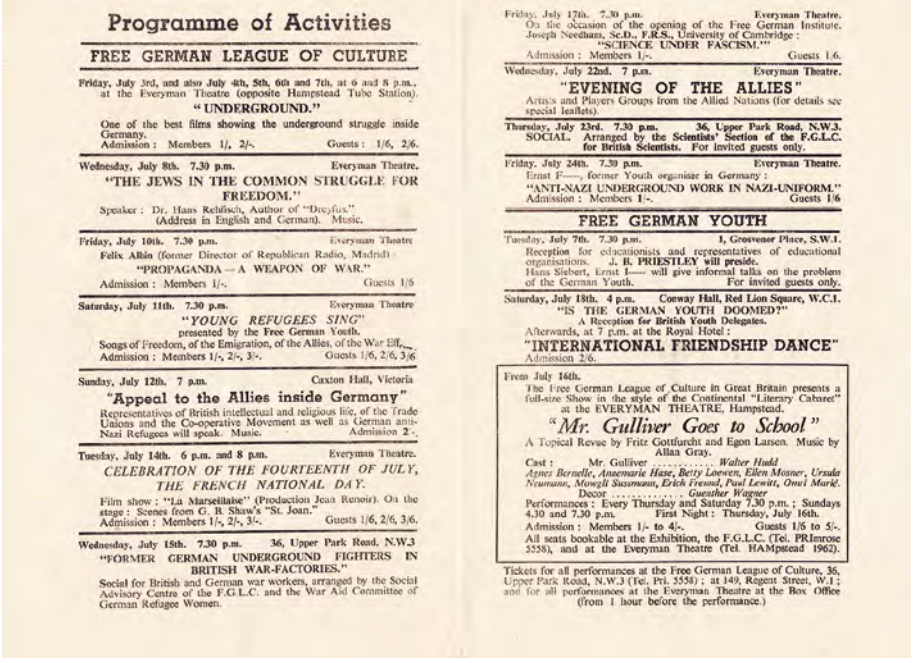
Among many other things you will see leaflets, pamphlets and underground newspapers of all political and religious movements opposed to Hitler and the ingenious methods by which they are disguised and distributed. Special sections will deal with the part women play in the underground movement, with the problems of the German Youth, with the German Army, with questions such as Science and Fascism, Art and Fascism, etc.

MANY WELL-KNOWN AND PROMINENT ENGLISH PEOPLE

have welcomed this exhibition, and a Committee supporting it has been formed under the Chairmanship of Lord Wedgwood. The Committee includes :

The Hon. Anthony Asquith, F. W. Adams, Miss E. A. Allen, Sir Richard Acland, M.P., Vernon Bartlett, M.P., Prof. Norman Bentwich, Aneurin Bevan, M.P., H. N. Brailsford, J. N. Bowman (Vice-President, Miners' Federation), The Rt. Rev. The Lord Bishop of Bradford, Mrs. Dorothy Buxton, Rev. Albert D. Belden, D.D., Jack Beaty, Aleck W. Bourne, W.F.R.C.S., Jack Gurney, Sir Peter Chalmers-Mitchell, C.B.E., F.R.S., F.Z.S., D.Sc., LL.D., Dame Elizabeth Cadbury, The Dean of Canterbury, Mrs. M. Corbett-Ashby, J. Daws, W. G. Cove, M.P., Prof. Culleen, Miss Patience Darton, Lord Faringdon, Miss Ruth Fry, Victor Gollancz, Miss M. Gullan, Dr. G. P. Gooch, Miss Elizabeth Fox-Howard, Walter Hudd, T. L. Horrabin, M.P., J. F. Horrabin, Dr. Julian Huxley, M.A., D.Sc., Prof. C. E. M. Joad, Mrs. Beatrice King, Thos. Kobbe, Francois Lafitte, Prof. Harold Laski, Mrs. Margaret Lloyd, Dr. J. J. Mallon, Sir H. Morris-Jones, N.C.M.P., L. H. Myers, Miss Louise Morgan, Mrs. Theo Naftel, Herman Ould, W. S. Owen, Miss Monica Pearson, Arthur Peacock, Harold Picton, John Platts-Mills, J. B Priestley, D. N. Pritt, K.C., M.P., Herbert Read, Llewellyn Rees, The Lady Pochdale, Wilfrid Roberts, M.P., Miss Maud Royden, Gordon Schaffer, Miss Betty Shiels-Collins, The Viscountess Snowdon, J.P., R. R. Stokes, M.P., Miss Storm Jameson, G. R. Strauss, M.P., Hannen Swaffer Walter Swinson, Dame Sybil Thorndike, Sir Charles Trevelyan, Jack Tanner (President, Amalgamated Engineering Union), Miss Beatrice Webb, Lord Wedgwood, D.S.O., T. S. Williams, Dr. R. Vaughan Williams, Mrs. E. Winton, N. G. Winton, Rev. L. S. Wood, M.P., M. Easterman, Sir Percy Bunbury, Sydney M. Berry, M.A., D.Sc.

Dundale Printing Co., 12, Wardour Street, W.1.



Programme of Activities

FREE GERMAN LEAGUE OF CULTURE

Friday, July 3rd, and also July 4th, 5th, 6th and 7th, at 6 and 8 p.m., at the Everyman Theatre (opposite Hampstead Tube Station).
"UNDERGROUND."
One of the best films showing the underground struggle inside Germany.
Admission : Members 1/, 2/-. Guests : 1/6, 2/6.

Wednesday, July 8th. 7.30 p.m. Everyman Theatre.
"THE JEWS IN THE COMMON STRUGGLE FOR FREEDOM."
Speaker : Dr. Hans Rehfisch, Author of "Dreyfus." (Address in English and German). Music.

Friday, July 10th. 7.30 p.m. Everyman Theatre
Felix Albin (former Director of Republican Radio, Madrid)
"PROPAGANDA — A WEAPON OF WAR."
Admission : Members 1/-. Guests 1/6

Saturday, July 11th. 7.30 p.m. Everyman Theatre
"YOUNG REFUGEES SING"
presented by the **Free German Youth.**
Songs of Freedom, of the Emigration, of the Allies, of the War Effort.
Admission : Members 1/-, 2/-, 3/-. Guests 1/6, 2/6, 3/6

Sunday, July 12th. 7 p.m. Caxton Hall, Victoria
"Appeal to the Allies inside Germany"
Representatives of British intellectual and religious life, of the Trade Unions and the Co-operative Movement as well as German anti-Nazi Refugees will speak. Music. Admission 2/-.

Tuesday, July 14th. 6 p.m. and 8 p.m. Everyman Theatre.
CELEBRATION OF THE FOURTEENTH OF JULY, THE FRENCH NATIONAL DAY.
Film show : "La Marseillaise" (Production Jean Renoir). On the stage : Scenes from G. B. Shaw's "St. Joan."
Admission : Members 1/-, 2/-, 3/-. Guests 1/6, 2/6, 3/6.

Wednesday, July 15th. 7.30 p.m. 36, Upper Park Road, N.W.3
"FORMER GERMAN UNDERGROUND FIGHTERS IN BRITISH WAR-FACTORIES."
Social for British and German war workers, arranged by the Social Advisory Centre of the F.G.L.C. and the War Aid Committee of German Refugee Women.

Friday, July 17th. 7.30 p.m. Everyman Theatre.
On the occasion of the opening of the Free German Institute.
Joseph Needham, Sc.D., F.R.S., University of Cambridge :
"SCIENCE UNDER FASCISM."
Admission : Members 1/-. Guests 1/6.

Wednesday, July 22nd. 7 p.m. Everyman Theatre.
"EVENING OF THE ALLIES"
Artists and Players Groups from the Allied Nations (for details see special leaflets).

Thursday, July 23rd. 7.30 p.m. 36, Upper Park Road, N.W.3.
SOCIAL. Arranged by the Scientists' Section of the F.G.L.C. for British Scientists. For invited guests only.

Friday, July 24th. 7.30 p.m. Everyman Theatre.
Ernst F——, former Youth organiser in Germany :
"ANTI-NAZI UNDERGROUND WORK IN NAZI-UNIFORM."
Admission : Members 1/-. Guests 1/6

FREE GERMAN YOUTH

Tuesday, July 7th. 7.30 p.m. 1, Grosvenor Place, S.W.1.
Reception for educationists and representatives of educational organisations. **J. B. PRIESTLEY will preside.**
Hans Siebert, Ernst I—— will give informal talks on the problem of the German Youth. For invited guests only.

Saturday, July 18th. 4 p.m. Conway Hall, Red Lion Square, W.C.1.
"IS THE GERMAN YOUTH DOOMED?"
A Reception for British Youth Delegates.
Afterwards, at 7 p.m. at the Royal Hotel :
"INTERNATIONAL FRIENDSHIP DANCE"
Admission 2/6.

From July 16th.
The Free German League of Culture in Great Britain presents a full-size Show in the style of the Continental "Literary Cabaret" at the EVERYMAN THEATRE, Hampstead.

"Mr. Gulliver Goes to School"

A Topical Revue by Fritz Gottfurcht and Egon Larsen. Music by Allan Gray.

Cast : Mr. Gulliver ..... *Walter Hudd*
Agnes Bernelle, Annemarie Hase, Betty Loewen, Ellen Mosner, Ursula Neumann, Mowgli Sussmann, Erich Freund, Paul Hewitt, Onwi Mark.
Decor ..... *Guenther Wagner*
Performances : Every Thursday and Saturday 7.30 p.m. ; Sundays 4.30 and 7.30 p.m. First Night : Thursday, July 16th.
Admission : Members 1/- to 4/-. Guests 1/6 to 5/-.
All seats bookable at the Exhibition, the F.G.L.C. (Tel. PRImrose 5558), and at the Everyman Theatre (Tel. HAMpstead 1962).

Tickets for all performances at the Free German League of Culture, 36, Upper Park Road, N.W.3 (Tel. Pri. 5558) ; at 149, Regent Street, W.1 ; and for all performances at the Everyman Theatre at the Box Office (from 1 hour before the performance.)

Abb. 233 a–c: *Allies inside Germany*, Faltblatt mit Veranstaltungsprogramm, 1942, Design: René Graetz (METROMOD Archive, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

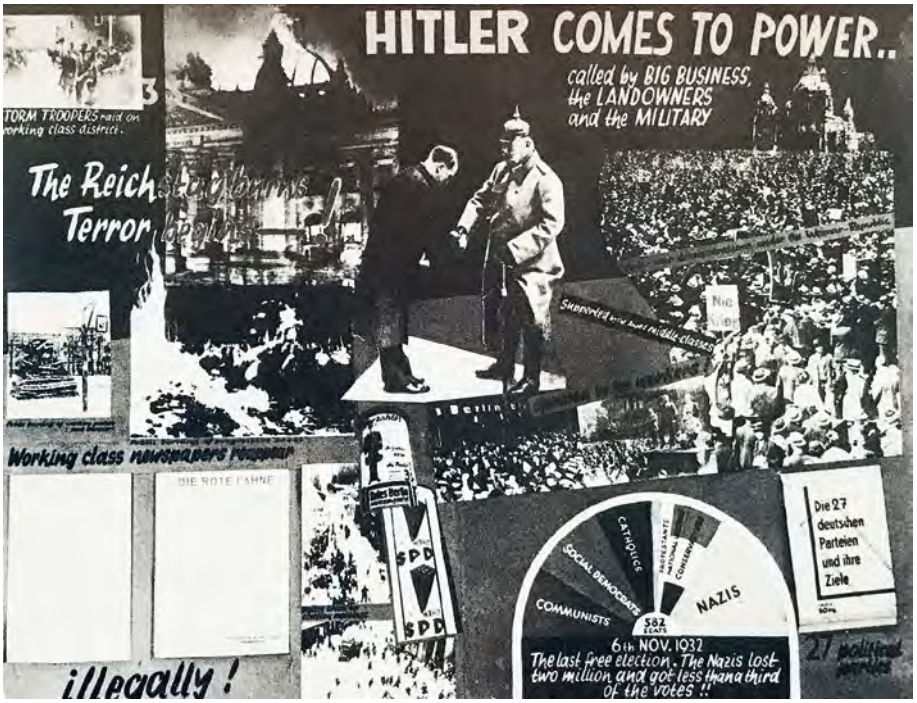


Abb. 234: *Allies inside Germany*, Tafel: »1933 – Hitler comes to Power«, 1942 (Kat. Berlin 1986, S. 41)

Ohren vor den Sendungen des deutschen Freiheitssenders zu schützen versucht. Die Fotomontage zeigt aufschlussreich, wie Heartfield arbeitete: So war der Künstler hinten am Radio zu sehen, und für die Fotomontage adaptierte er seine Arme aus einer Fotografie. Heartfield benutzte nicht nur »found footage« aus Zeitungen und Zeitschriften, sondern produzierte eigene Fotografien, um Fehlendes ergänzen zu können.[20]

Besonders hervorzuheben ist Heartfields Anteil an der Ausstellung *Allies inside Germany*. Die 27 Tafeln waren bestimmten Themen oder Jahren gewidmet, zeigten Widerstand, Unterwerfung und boten auch den Emigrant:innen des NS-Regimes selbst einen Auftritt – deren Position als Widerständige exponiert wurde. Damit wandten sich die Tafeln dagegen, Emigrant:innen allein als Opfer zu zeigen, sondern betonten ihre Haltung im Kampf gegen das Hitler-Regime. Die dem Jahr 1933 gewidmete Tafel (Abb. 234) trägt den Schriftzug »Hitler comes to Power« und zeigt den Terror, der die Machtübernahme ermöglichte und begleitete. Fotos sind nebeneinander montiert und mit Texten erklärt, und die eingearbeiteten statistischen Daten belegen, dass Hitler an die Macht kam, obgleich die NSDAP erhebliche Verluste

20 Siehe dazu Kat. Berlin 2020, S. 174.



Abb. 235: *Allies inside Germany*, Tafel: »1934 – In Power«, 1942, mit Fotomontage *30. Juni 1934: Heil Hitler!* (1934) von John Heartfield (Kat. Berlin 1986, S. 41, © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

bei der letzten freien Wahl vom 6. November 1932 zu verzeichnen hatte und (nur) 33,1 Prozent der Stimmen erhielt.

Die Tafel zum Jahr 1934 (Abb. 235) führt vor, wie sich die NSDAP und ihre Funktionäre in der Macht einrichteten und das deutsche Volk auf Kurs brachten. »One by One« ist ein Ausdruck, der sich auf vielen Tafeln wiederholt und aufzeigt, wie die europäischen Staaten und ihre Regierungen vor Hitler die Waffen streckten oder Deals mit ihm eingingen.[21] Teil dieser Tafel ist eine Fotomontage John Heartfields, die am 19. Juli 1934, S. 464, in der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* (*AIZ*) erschien[22] und der »Nacht der langen Messer« gewidmet war – also dem 30. Juni 1934, als Hitler die Führungsriege der SA um Ernst Röhm eliminieren ließ. Noch im Sterben hebt der SA-Mann seinen Arm zum Hitler-Gruß. Diese Fotomontage behandelt ein zentrales Ereignis des Jahres 1934, das der Machtsicherung Hitlers diente und zugleich offenbarte, dass dieser auch am Mord an seinen eigenen Gefolgsleuten nicht zurückschreckte. Zugleich markiert diese Fotomontage innerhalb der Tafel eine widerständige Position. Als Oppositionsblatt machten die *AIZ* und ihr Künstler Heartfield in dieser Arbeit auf die Gewalt und die Ver-

21 Vgl. Coles 2014, S. 334.

22 Vgl. Evans 1992, S. 233, Abb. in: https://heartfield.adk.de/node/3650 [Abruf: 30. 12. 2023].



Abb. 236: *Allies inside Germany*, Tafel: »22 June 1941 – One by One«, 1942 (Kat. Berlin 1986, S. 42)

brechen der NS-Diktatur aufmerksam. Damit wird deutlich, dass die Tafeln in *Allies inside Germany* eben nicht allein als eine Chronologie des Nationalsozialismus und seines Machtausbaus lesbar sind, sondern Widerstand als ein den NS begleitendes, ihn störendes Phänomen visualisieren. Wenn also bereits inmitten des Faschismus widerständiges Handeln möglich war, sollte dies, so ließe sich von der Tafel ableiten, auch im bedrohten, aber noch freien England des Jahres 1942 möglich sein.

Der 22. Juni 1941 (Abb. 236) markiert den Tag der deutschen Invasion in der Sowjetunion, zeigt aber auch, wie die Niederlande, Belgien, Jugoslawien, Dänemark, Frankreich und Griechenland von der NS-Armee besetzt und in die Knie gezwungen wurden. Diese Aufzählung auf nur einer Tafel führt vor Augen, wie rasch und ohne erheblichen Widerstand anderer Staaten die Ausbreitung der Macht vonstattenging. Churchill ist einer der Personen, der in Ansprachen agiert, aber letztlich dem Geschehen seinen Lauf lässt.

Die Tafel zu Stalin (Abb. 237) widmet sich einem politischen Führer, der den militärischen Kampf gegen die deutschen Truppen an deren Ostfront führte. Bereits ab Ende 1941 gab es Pläne, dass die Anti-Hitler-Allianz eine zweite Front errichten sollte; der Angriff auf die Achsenmächte würde, so die Annahme, zum Abzug deutscher Streitkräfte von der Ostfront führen

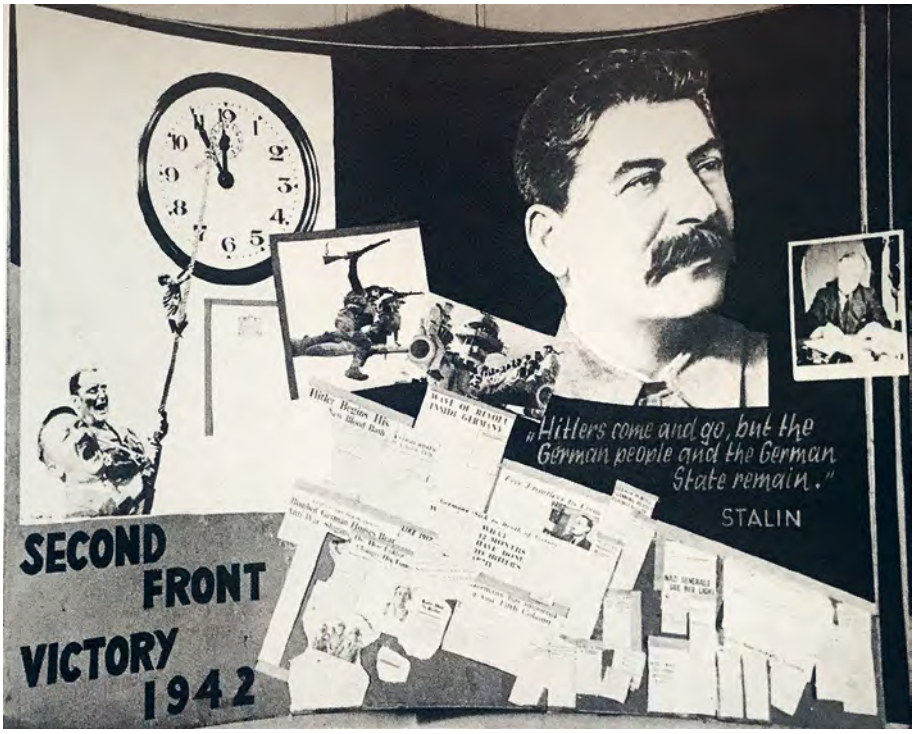
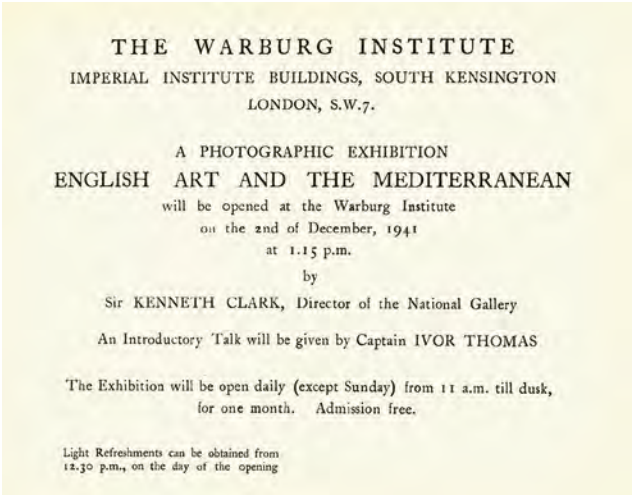


Abb. 237: *Allies inside Germany*, Tafel: »Second Front – Victory 1942«, 1942, mit Fotomontage *5 Minutes to 12* (1942) von John Heartfield (Kat. Berlin 1986, S. 43, © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

und zur Entlastung der Sowjetunion beitragen. Die von John Heartfield für die Ausstellung entworfene und für diese Tafel verwendete Fotomontage *5 Minutes to 12* zeigt eine Taschenuhr, deren Zeiger auf fünf vor 12 stehen. Hitler und Göring ziehen mithilfe eines zu kleiner Größe geschrumpften Goebbels an einem Seil, um den Minutenzeiger und den Sieg der Alliierten gegen Deutschland zu stoppen. Die Uhrzeit ist in einem doppelten Sinne eine Drohgebärde und eine Mahnung: dem NS-Regime wird signalisiert, dass seine Zeit bald abgelaufen ist, und dem britischen Publikum, dass es für die zweite Front kurz vor 12 steht.[23]

Allies inside Germany orientierte sich konzeptionell an Ausstellungen wie der Ersten Internationalen Dada-Messe 1920, an der John Heartfield beteiligt war und die mit Plakaten, Fotografien und Installationen ihr Publikum adressierte. Die Dramaturgie von *Allies inside Germany* erinnert aber auch an die Deutsche Bauausstellung von 1931 in Berlin, die Errungenschaften der deutschen Baupolitik der 1920er Jahre in Text und Bild darlegte und

23 Abb. der Originalmontage *5 Minutes to 12* in: https://heartfield.adk.de/node/3316 [Abruf: 30. 12. 2023].


THE WARBURG INSTITUTE
IMPERIAL INSTITUTE BUILDINGS, SOUTH KENSINGTON
LONDON, S.W.7.

A PHOTOGRAPHIC EXHIBITION
ENGLISH ART AND THE MEDITERRANEAN
will be opened at the Warburg Institute
on the 2nd of December, 1941
at 1.15 p.m.
by
Sir KENNETH CLARK, Director of the National Gallery

An Introductory Talk will be given by Captain IVOR THOMAS

The Exhibition will be open daily (except Sunday) from 11 a.m. till dusk,
for one month. Admission free.

Light Refreshments can be obtained from
12.30 p.m., on the day of the opening

Abb. 238: *English Art and the Mediterranean*, 1941, Einladungskarte (© The Warburg Institute)

auch über direkte Adressierungen, ausgeschnittene Fotografien und Schaubilder funktionierte. In allen genannten Ausstellungen war die Fotografie ein maßgeblicher Träger von Wirkung und Überzeugungskraft.

Dabei lässt sich *Allies inside Germany* im Kontext einer kurz zuvor in London stattgefundenden Ausstellung lesen, die ebenfalls visuelle Überzeugungsstrategien anwendete. Die Schau *English Art and the Mediterranean* (Abb. 238) eröffnete am 2. Dezember 1941 im Warburg Institute, das zu jener Zeit in den leerstehenden Imperial Institute Buildings in South Kensington (s. Karte S. 450, Nr. 2), ganz in der Nähe des Victoria and Albert Museum, untergebracht war.[24] Die Ausstellung war Teil einer regen Ausstellungstätigkeit, die der 1933 von Hamburg nach London emigrierten Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg größere Aufmerksamkeit verschaffen sollte.[25] Die Ausstellungen nährten sich aus der fotografischen Sammlung des Instituts und folgten der von Fritz Saxl, Leiter des Warburg Institute, vertretenen Prämisse, dass das Bild universeller sei als das gesprochene Wort.[26] Die

24 Zunächst war das Warburg Institute im Thames House einquartiert (ab 1934), blieb dann mehrere Jahre in den Imperial Institute Buildings (ab 1937) und zog 1958 in seinen neuen Standort in Bloomsbury, Woburn Square, wo sich das Institut noch heute befindet. An die Atmosphäre der verschiedenen Standorte erinnert sich Anglo 2015. Vgl. auch McEwan 2005, S. 286.

25 Dies zeigt sich nicht zuletzt an dem festlichen Charakter der Eröffnung mit Vorträgen von Kenneth Clark, dem Direktor der National Gallery, und von Ivor Thomas, sowie der breiten Rezeption in den Medien, von Herbert Reads Ausstellungskritik in *The Listener* bis zu einer Besprechung in *Die Zeitung*; beide Rezensionen erschienen am 18. Dezember 1941. Vgl. Kat. München 2019, S. 147–163.

26 Mit »Visual language is more universal than the spoken word« zitiert Dorothea McEwan den Leitsatz Saxls. Vgl. McEwan 2015, S. 97. Beide in London für das Warburg Institute

Ausstellungen des Warburg Institute waren didaktisch und als Instrumente visueller Bildung angelegt.[27] *English Art and the Mediterranean* gingen die Ausstellungen *The Visual Approach to the Classics – An Exhibition of Greek and Roman Art* (1939) und *Indian Art* (1940) voraus; es folgte 1943 noch *Portrait and Character*.[28] Diese Ausstellungen funktionierten über fotografische Reproduktionen, die in eine erklärende Anordnung gebracht wurden.[29]

Die Ausstellung *English Art and the Mediterranean*, die von Fritz Saxl und Rudolf Wittkower organisiert wurde, folgte historischen Verbindungen zwischen britischer Kunst und Architektur und dem Mittelmeerraum von der Prähistorie bis zum 19. Jahrhundert; dabei ging es beispielsweise um italienische Vorbilder (Palladio) für den klassizistischen Architekten Inigo Jones. Auf der Bildtafel XXXVII (Abb. 239) wurden Fotografien von Gebäuden, reproduzierte Architekturzeichnungen und Grundrisse so auf der Bildtafel angeordnet, dass visuell Bezüge wie harmonische Proportionen und Symmetrie, aber auch feine Unterschiede in der Größe und im Erscheinungsbild sichtbar werden konnten. Damit bot sich die Möglichkeit, keine asymmetrische Einflussgeschichte, sondern eine Geschichte der Auseinandersetzung und Aushandlung zu schreiben, die auch die spezifische »Englishness« anerkannte.[30]

Dass die Ausstellungen des Warburg Institute in Kriegszeiten stattfanden, verschaffte ihnen besondere Beachtung und mehr als 10.000 Besucher:innen.[31] In jenen Jahren waren die Sammlungen der National Gallery, der National Portrait Gallery und der Tate Gallery aus London gebracht und an sichere, oft ländliche Orte transportiert worden. Institutionen waren teilweise geschlossen und insgesamt nur noch wenige Ausstellungen zu sehen. Wenngleich in einigen leerstehenden Institutionen wie der National Gallery zeitgenössische Kunstausstellungen und Konzerte stattfanden, muss das Bedürfnis nach Kultur doch groß gewesen sein.[32] Die Reproduktionen des Warburg Institute boten damit eine Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit historischen Werken über das Medium der Fotografie. Dass das Victoria

tätigen Wissenschaftler:innen, Fritz Saxl und Gertrud Bing, waren bereits in Hamburg an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg angestellt, für Forschung, Katalogisierung und Klassifikationen, Publikationen und Veranstaltungen verantwortlich. Vgl. Treml/Weigel 2010, S. 17–18.

27 1943 äußerte sich Saxl in einem Beitrag für *The Listener* (23. Dezember 1943) zu den Aufgaben einer »visual education«. Mazzucco 2011, S. 3; siehe auch McEwan 2015, S. 97.

28 Zu diesen Ausstellungen siehe Mazzucco 2011, S. 6–7.

29 Damit folgten die Ausstellungen dem Konzept der Bildtafeln, die in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Hamburg entwickelt worden waren.

30 Mazzucco 2011, S. 13, zitiert aus der Publikation zur Ausstellung, in der mit Bezug auf Inigo Jones' Bauten auf das »English element in the flat appearance of the elevations and in the excessive length of the building compared with his height« verwiesen wird.

31 Vgl. Anderson 2019, S. 44.

32 Zu Kunstinstitutionen und Ausstellungen in Kriegszeiten siehe ebd., S. 44. Siehe auch Weingärtner 2006.



Abb. 239: *English Art and the Mediterranean*, Tafel XXXVII: »The Italianized Architecture of Inigo Jones and his School«, 1941 (© The Warburg Institute)

and Albert Museum in South Kensington auch in Kriegszeiten geöffnet blieb, war der Ausstellung *English Art and the Mediterranean* zuträglich, befand sich doch das Institut in unmittelbarer Nähe und konnte damit vermutlich von dem Besucheraufkommen im Victoria and Albert Museum profitieren.[33]

Obgleich ihr Anliegen die beiden Ausstellungen unterscheidet, gibt es doch einige Überschneidungen zwischen *English Art and the Mediterranean* des Warburg Institute und *Allies inside Germany* des Freien Deutschen Kulturbundes. Beide setzten Fotografie als zentrales dramaturgisches Element ein. Damit bedienten sie sich einer Ausdrucksform, die in Wissenschaft, nachrichtlicher Berichterstattung und als künstlerisches Medium spätestens seit der Jahrhundertwende umfassende Beachtung gefunden hatte. Im Format der Zeige- oder Ausstellungstafel gab es dem Abwesenden stellvertretende Präsenz: bei dem Projekt des Warburg Institute den Gemälden und Stichen, bei *Allies inside Germany* den Ereignissen, Personen und Interaktionen. Das fotografische Medium führte auch zu einer gewissen Vereinheitlichung. Im Projekt des Warburg Institute kam es durch fotografische Reproduktion zur

33 Vgl. Anderson 2019, S. 44.



Abb. 240: *English Art and the Mediterranean*, Tafel I: »Mediterranean Traces in Prehistoric Britain«, 1941 (© The Warburg Institute)

Annäherung von Gattungen wie Malerei, Zeichnung, Grafik, Fotografie, Alltagsgegenständen und Architektur (Abb. 240). Zudem war hier der Text weitaus weniger prominent eingesetzt. In *Allies inside Germany* wurde noch der scheinbare Wahrheitsgehalt[34] der Pressefotografie in das Projekt hineingezogen, wurden doch Pressebilder verwendet, deren Realitätsnähe erschüttern, entblößen, ja affizieren sollte. Wut und Angst, Trauer und Zuversicht waren die potenziellen Folgen des Ausstellungsbesuches.

In der Fotografie und durch die Konstellationen auf den Tafeln konnten Inhalte hervorgebracht, kommentiert und Beziehungen hergestellt werden. Diese Beziehungen brachten Verschiedenes in Dialog, das eigentlich an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten entstanden war. Bereits die Ausstellungen der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg hatten in den 1920er Jahren fotografische Reproduktion unterschiedlicher Provenienz aus Museums- und Privatsammlungen zu einem bestimmten Thema zusammengeführt, wobei Grenzen zwischen High und Low perforiert wurden,[35] indem etwa die Fotografie eines historischen Gemäldes

34 Zu den Debatten um die »Wahrheit« der Fotografie siehe u. a. Wiegand, W. 1981.
35 Vgl. Heesen 2019, S. 23.

neben der einer zeitgenössischen Reklame positioniert werden konnte. In der Londoner Ausstellung setzte sich diese Praxis fort, da Architekturfotografien im Kontext von naturwissenschaftlichen Illustrationen und Objektfotografien musealer Artefakte präsentiert wurden.[36] Die Klammer oder das »Dach« für die heterogene Bilderschau boten die Bildtafeln oder Stellwände, an denen eine Gruppe an Fotografien zusammengestellt wurde: *English Art and the Mediterranean* zeigte 500 Fotografien auf 65 schwarzen Tafeln, die den künstlerischen Transfer zwischen Mittelmeerraum und Großbritannien in verschiedenen Kapiteln, wie »Mediterranean Traces in Prehistoric Britain«, »Astrology: The Revival of Pagan Gods in Everyday Life« oder »Neo-Greek Architecture« argumentativ darlegten.[37] Die Zusammenstellung der Fotografien unter unterschiedlichen Überschriften schuf Zusammenhänge, stimulierte Sichtweisen und Deutungen beim Publikum und produzierte Sinnzusammenhänge.[38] Ähnlich funktionierte *Allies inside Germany*, indem den Kapiteln des Aufstiegs und der Etablierung des Nationalsozialismus, der kriegerischen Erweiterung seines Machtgebietes und des Widerstands Exponate zugeordnet wurden, die aufeinander verwiesen, aber auch stets in Zusammenhang mit der Beschriftung lesbar waren. Allerdings sollten auch die Fehlstellen benannt werden: Die Ausstellung vermied – und das wurde auch intern durchaus beklagt – eine umfangreichere Auseinandersetzung mit der Verfolgung der deutschen und europäischen Jüdinnen und Juden durch den Nationalsozialismus und lenkte den Blick auf herausragende Einzelschicksale und Intellektuelle.[39] Zu erklären ist die Absenz der Themen Verfolgung, Gewalt und Mord an den deutschen Jüdinnen und Juden vermutlich unter anderem durch die besondere Betonung widerständiger Potenziale, also weg von der Perspektive auf die Opfer des NS, hin zu den Verbündeten im Kampf gegen die Diktatur.

Die Dramaturgie der Ausstellungen *Allies inside Germany* und *English Art and the Mediterranean* lässt sich mit zwei bildwissenschaftlichen oder bildtheoretischen Konzepten fassen: Das einzelne Bild ist in beiden Ausstellungen im Kontext einer Verkomplizierung von pluralen und polyphonen Zusammenhängen zu sehen, sodass sich von einem »hyperimage« sprechen lässt. Felix Thürlemann versteht dieses als »kalkulierte Zusammenstellung von ausgewählten Bildobjekten – Gemälde, Zeichnungen, Fotografien und Skulpturen – zu einer neuen, übergreifenden Einheit. […] Durch die vergleichende Wahrnehmung schärft sich die Individualität des Einzelwerkes; es werden Eigenheiten sichtbar, die bei einer isolierten Präsentation des Werkes nicht

36 Bildtafeln der Ausstellung *English Art and the Mediterranean* sind reproduziert in: Kat. München 2019.

37 Vgl. von Müller, J. 2019, S. 35.

38 Zu Inhalten und Argumentationen der Ausstellung siehe McEwan 2005, S. 285–289.

39 Wie Anna Schultz darlegt, beklagte sich ein Mitorganisator der Ausstellung in einem Brief an Heinz Worner über die Absenz der auch zu jener Zeit bekannten und diskutierten Verfolgungspraktiken des Nationalsozialismus. Vgl. Schultz 2020, S. 201.

sichtbar geworden wären«.[40] Das »hyperimage« umfasst Bildgefüge und plurale Bildordnungen und bezieht sich auf das bedeutungsgenerierende Zusammenspiel einzelner Bilder.[41] Auf die Vorzüge eines analytischen Denkens im »Bilder-Plural« verweist Bettina Dunker, wobei sie den Akzent weg von der Produktion, hin zum Umgang mit Bildern legt und damit auf die sinnstiftende »Auswahl, Kombination und Anordnung«.[42] Erst in der Kombination verschiedener (reproduzierter) Bilder und Bildmedien wird in *English Art and the Mediterranean* und *Allies inside Germany* eine Argumentation, zementiert sich die Logik der Thesen visuell.

Einen zweiten Zugriff bildet der Begriff der Juxtaposition, der in diesem Buch bereits für die Zeitschrift *Lilliput* fruchtbar gemacht wurde.[43] Juxtaposition als das Nachbarschaftliche, das teils inhaltlich weit voneinander entfernt ist, aber durch das Nebeneinander eine Beziehung eingeht, begegnet in beiden hier erläuterten Ausstellungen.[44] Die Juxtaposition auch vermeintlich disparater Medien zeigt sich in *Allies inside Germany* besonders daran, dass neben der flachen Fotografie und Fotomontage auch das dreidimensionale Buch einbezogen wurde. Eine Tafel ist unter den Überschriften »Germans whose work endures«, »Freedom of Science and Learning«, »Germany's best sons in exile or silenced« den Emigrant:innen des NS-Regimes gewidmet (Abb. 241). Für diese Zusammenstellung bediente sich Heartfield vermutlich des Bildarchivs von Stefan Lorant, denn zahlreiche der ausgeschnittenen Köpfe waren am 6. April 1940 in der *Picture Post* im Artikel »Only a Few from the Hundreds of Refugees Whose Work Has Enriched Our Science and Culture« zu sehen gewesen.[45] Die dem Exil verschriebene Tafel in der Ausstellung *Allies inside Germany* zeigt ein Zusammenspiel von Bild (an der Stellwand) und Buch (in der unteren Auslage). Dies macht die Rhetorik lebendiger, plausibler, weist die Arbeit der Emigranten als greifbar und handfest aus. Ähnlich hatte bereits die dem antiken Dichter Ovid gewidmete Ausstellung im Lesesaal der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (1927) argumentiert, indem sie die Bildtafel »Raub: Proserpina«

40 Thürlemann 2013, S. 7 und 16.

41 Ebd., S. 20.

42 Dunker 2018, S. 9.

43 Siehe Kapitel 12 in diesem Buch. Zur Juxtaposition als Konzept im Bildatlas *Mnemosyne* und den Londoner Ausstellungen siehe McEwan 2005, S. 280.

44 Überdies war die Juxtaposition von Fotografien, Diagrammen und Schrift ein erprobtes Mittel in Ausstellungen der 1920er Jahre in der Weimarer Republik, wie jenen in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, aber auch in Schauen wie der *Neuen Bauausstellung* in Berlin (1930). Heesen 2019, S. 27, verweist im Kontext der Ausstellung des Warburg Institute auch noch auf den Text *Bauen in Frankreich: Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton* von Sigfried Giedion (Berlin 1928), in dem dieser die Semantik von »Exposition« auch als »Juxtaposition« erklärt.

45 Vgl. Schultz 2020, S. 201. Zudem integrierte Heartfield auch Zeichnungen von Künstlern wie Bruno Fuck [Boris Angelušev] und Friedrich Taussig [Bedřich Fritta] aus seinem Besitz. Beide kannte Heartfield noch aus seiner Prager Zeit. Ebd.

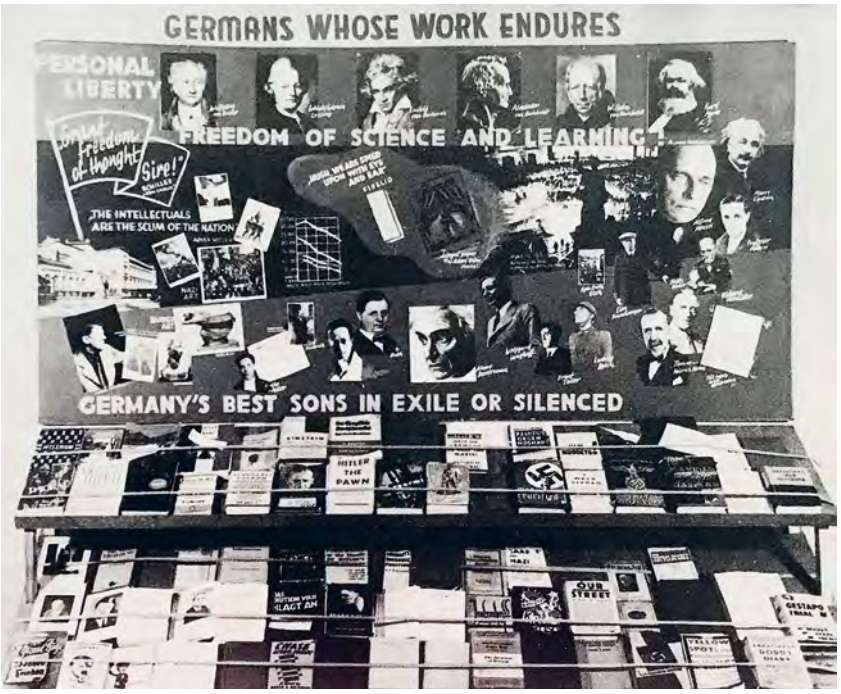


Abb. 241: *Allies inside Germany,* Tafel: »Germans whose work endures«, 1942 (Kat. Berlin 1986, S. 43)



Abb. 242: Ausstellung zu Ovid, Tafel: »Raub: Proserpina«, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Hamburg, 1927 (© The Warburg Institute)

nach unten mit einer Reihe aufgeschlagener Bücher abschloss, die von einem weißen Faden gehalten wurden (Abb. 242).

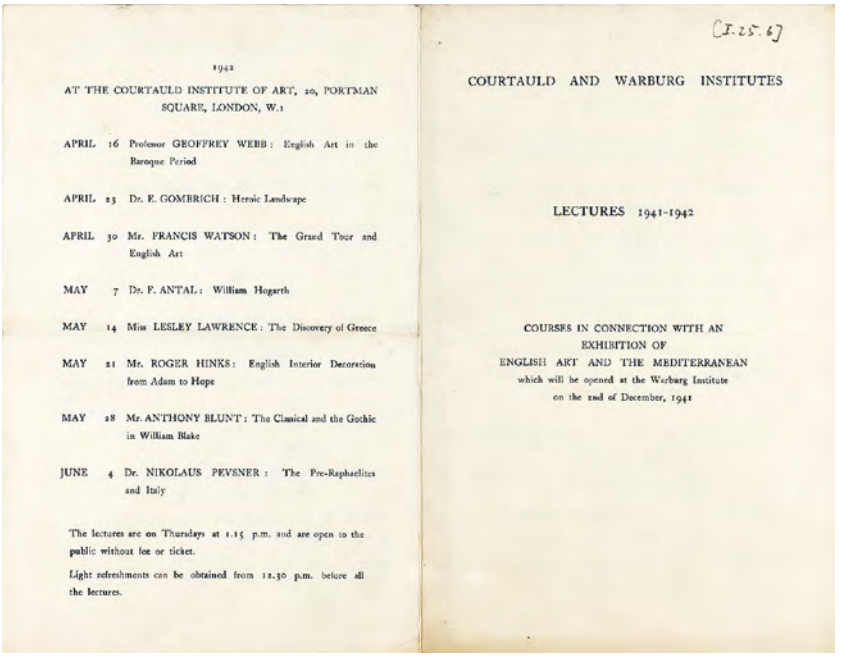
Das Medium Publikation hat jedoch noch eine weitergehende Bedeutung: *English Art and the Mediterranean* wurde von einer erklärenden Broschüre ohne Illustrationen begleitet, die bei Lund Humphries erschien und Informationen zu den Bildtafeln sowie einen Index zu den Reproduktionen enthielt.[46] Bei *Allies inside Germany* war indes viel mehr Text auf den Tafeln enthalten, die damit ebenfalls erklärten, was nicht immer unweigerlich aus dem Zusammenspiel der Bilder allein abzuleiten war. Dass sich beide Ausstellungen als »educational«, also bildend, verstanden, zeigt sich auch am Beiprogramm: *English Art and the Mediterranean* und *Allies inside Germany* wurden von einem Vortragsprogramm begleitet und damit die ausgestellten Bilder in einen erweiterten Wortzusammenhang gestellt.

Das Warburg Institute organisierte die Vorträge zu *English Art and the Mediterranean* gemeinsam mit dem Courtauld Institute of Art (Abb. 243 a, b). Von Dezember 1941 bis Juni 1942 wurden 26 öffentliche Vorträge gehalten, die zentrale Themen der Ausstellung behandelten – englische Kunst im Barock, die »Entdeckung« Griechenlands oder die Präraffaeliten und Italien. Sinn und Zweck dieser aufwendigen Vortragsserie war es, die Ausstellungsthesen zu vertiefen und öffentlichkeitswirksam zu agieren, wobei zugleich lokale und emigrierte Wissenschaftler:innen aus dem Umfeld des Warburg Institute vortrugen, darunter Frederick Antal, Emile Cammaerts, Kenneth Clark, Ernst Gombrich, Otto Paecht und Nikolaus Pevsner. Damit wird deutlich, dass das Warburg Institute auch zur Präsenz und Anerkennung emigrierter Forscher:innen beitrug, indem es ihnen einen Auftritt in einem Ensemble anerkannter oder jüngerer britischer Wissenschaftler:innen ermöglichte. Zugleich machte das Warburg Institute auf sich selbst als kunstwissenschaftliche Einrichtung aufmerksam legitimierte durch die öffentlichkeitswirksame Ausstellung und das in Kooperation mit etablierten Institutionen wie dem Courtauld Institute of Art ausgerichtete Beiprogramm seine Existenzberechtigung und Relevanz. Schließlich war das Institut erst wenige Jahre zuvor nach London emigriert und sicherte seinen Status erst durch die Inkorporation in die University of London 1944 und den dauerhaften Bezug eigener Räume in Bloomsbury (Woburn Square) im Jahr 1958.[47]

Auch *Allies inside Germany* bot ein vielfältiges Begleitprogramm, das im Einladungsflyer angekündigt wurde – von Filmen, Konzerten über Theaterstücke bis hin zu Vorträgen, die an verschiedenen Orten stattfanden (Abb. 233): dem Clubhaus des Freien Deutschen Kulturbundes, dem Everyman Theatre an der U-Bahn-Station Hampstead oder Caxton Hall, Victoria. Alle Veranstaltungen waren dem Widerstand gegen den Nationalsozialismus gewidmet und

46 Kat. München 2019, S. 150. Die umfangreiche Buchpublikation *British Art and the Mediterranean* wurde allerdings erst 1948 veröffentlicht.

47 Vgl. Mazzucco 2011, S. 2 und 5.



1942

AT THE COURTAULD INSTITUTE OF ART, 20, PORTMAN SQUARE, LONDON, W.1

APRIL 16 Professor GEOFFREY WEBB: English Art in the Baroque Period

APRIL 23 Dr. E. GOMBRICH: Heroic Landscape

APRIL 30 Mr. FRANCIS WATSON: The Grand Tour and English Art

MAY 7 Dr. F. ANTAL: William Hogarth

MAY 14 Miss LESLEY LAWRENCE: The Discovery of Greece

MAY 21 Mr. ROGER HINKS: English Interior Decoration from Adam to Hope

MAY 28 Mr. ANTHONY BLUNT: The Classical and the Gothic in William Blake

JUNE 4 Dr. NIKOLAUS PEVSNER: The Pre-Raphaelites and Italy

The lectures are on Thursdays at 1.15 p.m. and are open to the public without fee or ticket.

Light refreshments can be obtained from 12.30 p.m. before all the lectures.

C.I.25.67

COURTAULD AND WARBURG INSTITUTES

LECTURES 1941-1942

COURSES IN CONNECTION WITH AN EXHIBITION OF ENGLISH ART AND THE MEDITERRANEAN which will be opened at the Warburg Institute on the 2nd of December, 1941

1941

AT THE COURTAULD INSTITUTE OF ART, 20, PORTMAN SQUARE, LONDON, W.1.

OCTOBER 30 Sir KENNETH CLARK: Introductory Lecture: Mediterranean Influences on English Art

NOVEMBER 6 Mr. T. D. KENDRICK: Mediterranean Elements in Anglo-Saxon Ornament

NOVEMBER 13 Dr. OTTO PAECHT: A Grotteseque Episode in English Mediæval Painting

NOVEMBER 20 Mr. JAMES MANN: Italian Influence versus English Tradition in Sixteenth Century Sculpture

NOVEMBER 27 Miss MARGARET WHINNEY: The English House, 1550-1650: The Classical Revolution

DECEMBER 4 Professor EMILE CAMMAERTS: The School of Rubens and English Painting

AT THE WARBURG INSTITUTE, IMPERIAL INSTITUTE BUILDINGS, LONDON, S.W.7

DECEMBER 2 Opening of the Exhibition

DECEMBER 11 Dr. F. SAXL: Transformation of Italian Models in the Middle Ages

DECEMBER 18 Mr. W. A. PANTIN: Monasticism in England before the Coming of the Franciscans

1942

AT THE WARBURG INSTITUTE, IMPERIAL INSTITUTE BUILDINGS, LONDON, S.W.7.

JANUARY 8 Miss EVELYN JAMISON: Alliance of England and Sicily in the Second Half of the Twelfth Century

JANUARY 15 Dr. E. J. WELLESZ: Eastern Elements in English Ecclesiastical Music

JANUARY 22 Mr. C. S. LEWIS: Vernacular Literature and the Renaissance in England

JANUARY 29 Miss FRANCES A. YATES: Some uses of the Emblem in Italian and English Poetry

FEBRUARY 5 Professor GEOFFREY WEBB: The Literary Background of the Arts in the Seventeenth and Eighteenth Centuries.

FEBRUARY 12 Mr. A. PRAG: Newton's Precursors and their Italian Masters

FEBRUARY 19 Dr. R. WITTKOWER: Lord Burlington and his Circle

FEBRUARY 26 Mr. J. T. A. BURKE: Hogarth and Reynolds: A Contrast in English Art Theory

MARCH 5 Mr. CHARLES MITCHELL: English Portrait and History Painting

MARCH 12 Mr. BASIL WILLEY: Classicism in English Literary Theory

Abb. 243 a, b: *English Art and the Mediterranean*, Vortragsprogramm, 1941/42
(© The Warburg Institute)

Verstärker des zentralen Anliegens der Ausstellung, die den Nationalsozialismus als gewaltvoll und zerstörerisch, den Kampf gegen die Diktatur hingegen als lebendig beschrieb. Die meisten Veranstaltungen standen Mitgliedern und Gästen offen, waren also auf eine öffentliche Wahrnehmung hin ausgelegt.

Im Übrigen lässt sich die politische Agenda der Ausstellung *Allies inside Germany* durchaus innerhalb der visuellen Rhetorik britischer Kriegspropaganda kontextualisieren: Das Ministry of Information versuchte, die Bevölkerung durch politische Wanderausstellungen wie *Women at War* und *The March of a Nation* für seine Sache zu gewinnen, wobei Fotografie neben Illustration und Grafikdesign ein zentrales Leitmedium war.[48] Dabei fällt eine Parallele auf zwischen den Ausstellungen des britischen Informationsministeriums, des Warburg Institute und des Freien Deutschen Kulturbundes. In Fabrikation und Aufbau setzten sie auf das Handgemachte und waren das Produkt gemeinschaftlichen Tuns. Zusammenhalt war also bereits in der Hervorbringung der Schauen wichtig und *zugleich* das Ziel der Ausstellungen.

Barbara Cartlidge (damals Emma Feistmann), die im Alter von 16 Jahren im Dezember 1938 nach London emigriert war und später eine namhafte Schmuckdesignerin und Galeristin werden sollte, war sowohl in der Free German Youth als auch dem Freien Deutschen Kulturbund engagiert. Sie schrieb für und redigierte die Newsletter der Vereinigungen, entwarf das Logo der Free German Youth und war in die Ausstellung *Allies inside Germany* involviert.[49] Cartlidge erinnert sich, dass sie mit John Heartfield zusammenarbeitete, was belegt, dass die Vereinigung auch intergenerational funktionierte: Erfahrene und etablierte Kunstschaffende waren in Kontakt mit jüngeren Emigrierten und konnten sich gegenseitig unterstützen. Eine Fotografie zeigt, wie Barbara Cartlidge an der Bildtafel »One by One« der Ausstellung arbeitet und eine Seite der KPD-Zeitung *Die Rote Fahne* hält.[50] Eine Fotografie der vollendeten Tafel zeigt aber, dass hier statt der Zeitungsseite der Schriftzug »Unbroken chain of Hitler victories / Apathie of the masses / Isolation of the Antifascists« angebracht ist. Die Bildtafel wurde also durch einige erklärende Sätze ergänzt, und es wird deutlich, dass wohl noch im Aufbau Veränderungen erfolgt sind. Denkbar ist auch, dass die Bildtafel wie auch einige andere auf ihren verschiedenen Ausstellungsstationen verändert wurden.

Allies inside Germany ging auf Tour durch England. Wanderausstellungen waren bereits seit den 1930er Jahren beliebt und wurden vom British Institute of Adult Education als Instrument der Volksbildung eingesetzt; in Kriegszeiten wurden immer wieder neue Ausstellungen auf Reisen durch britische Städte geschickt.[51] Auch *Allies inside Germany* folgte diesem Modell, nicht

48 Vgl. Anderson 2019, S. 48.
49 Vgl. Chadour-Sampson 2016, S. 33–34.
50 Abb. in: ebd., S. 34.
51 Vgl. Weingärtner 2006, S. 67.

nur das Publikum in der britischen Hauptstadt, sondern auch in kleineren Städten erreichen zu wollen. In der Berichterstattung zur Resonanz der Ausstellung werden Stationen in Birmingham, Glasgow, Manchester, Leeds, Bedford, Oxford, Edinburgh, Leicester, Huddersfield, Leamington und Cambridge erwähnt und die Besucherzahl mit 160.000 angegeben – allein in London waren es 30.000 Besucher:innen (Abb. 244).[52] Im Bericht heißt es: »Alle grossen Tageszeitungen brachten an hervorragender Stelle gute Besprechungen und gaben ihrer Sympathie Ausdruck. Das starke Interesse der Oeffentlichkeit fuehrte zur Bildung des ›Allies Inside Germany‹ Council, einer rein englischen Organisation, die sich zur Aufgabe gestellt hat, Klarheit ueber die wirklichen Verhaeltnisse in Deutschland in diesem Lande zu verbreiten.«[53] Der erwähnte Council bestand aus 68 prominenten Engländer:innen, die die Ausstellung finanziell förderten und darüber hinaus Aktivitäten unterstützten, die sich dem Widerstand in Deutschland widmeten und diesen in Großbritannien bekannter machen sollten. Organisiert wurden Konferenzen wie »Hitler's New Order and the Anti-Nazi Forces Inside Germany«, bei der Exilant:innen Vorträge hielten.[54]

Die vielen Ausstellungsstationen stellten Anforderungen an die Schau – sie musste transportabel sein und unkompliziert auf- und abzubauen. Die gezeigten Objekte durften nicht zu wertvoll sein, da die Räumlichkeiten (etwa das ehemalige Ladengeschäft in London) keine erhöhten Sicherheitsmaßnahmen zuließen und es mitunter zu einem dichten Gedränge kommen konnte. Die politische Botschaft der Ausstellung musste das Publikum rasch und ohne Umwege erreichen können. Auch war eine wichtige Herausforderung, dass Tafeln verändert werden mussten. Cordula Frowein schreibt, dass einige Kapitelüberschriften der Ausstellung *Allies inside Germany* nach Kritik an der als idealisierend empfundenen Visualisierung des Widerstands gegen den Nationalsozialismus in Deutschland geändert wurden: Aus »German Labour an active Ally« wurde »… potential Ally«, und sogar der Ausstellungstitel selbst wurde für die Ausstellungstournee geändert in *We accuse – Ten Years of Hitler Fascism*.[55] Daraus lässt sich schlussfolgern, dass ein Konzept für die Ausstellung und die einzelnen Tafeln existierte, diese aber im Werkprozess erst ihre tatsächliche Gestalt annahmen und im Fortgang der Ausstellungsstationen weitere Anpassungen erfuhren.

Auch *English Art and the Mediterranean* war eine tourende Ausstellung, die über zwei Jahre an verschiedenen Orten zu sehen war, organisatorisch

52 Die Laufzeit in London wurde deshalb von ursprünglich drei Wochen auf sechs Wochen verlängert. Vgl. Frowein 1986, S. 44. Zur Ausstellungstournee siehe Freie Deutsche Kultur, Dezember/Januar 1943/1944, H. 12, S. 8.

53 Anonym 1943/44, n. p.

54 Brinson/Dove 2010, S. 124.

55 Vgl. Frowein 1986, S. 45; Chadour-Sampson 2016, S. 34. In Protokollen des Foreign Office wiederum ist festgehalten, dass es keine grundsätzliche Kritik an der Ausstellung gab, eine offizielle Unterstützung jedoch unterbleiben sollte. Vgl. Frowein 1986, S. 45.

Ein Wort zur Freien Deutschen Bewegung

Von ADELE SCHREIBER (Mitglied des Reichstages)

Mitglied des Landesvorstandes des FDKB

Ich unterstütze die Freie Deutsche Bewegung, weil ein freies Deutschland, genesen von der schweren psychischen Krankheit in die ein wesentlicher Teil des deutschen Volkes durch den Nationalsozialismus verfallen ist, unerlässlich scheint für eine Welt des Friedens, der Freiheit und des Rechts.

Ich bin überzeugt davon, dass es sich nicht um eine „Deutsche Frage" sondern um eine Menschheitsfrage handelt und darum sollten Alle, gleichviel wie sie zu Deutschland stehen, welches immer ihre persönlichen Erlebnisse und Zukunftspläne sind, mithelfen, Alle — jenseits ihrer Nation, ihrer Rasse, Glaubens, ihrer politischen Überzeugung sofern sie sich nicht bekennen zu roher Gewalt, zur Unterdrückung jeder geistigen Freiheit, zur brutalen Zerstörung von Völkern und Einzelpersonen, zu irrsinnigem Rassenwahn.

Gegner des Nationalsozialismus, wie aller Abarten des Faschismus, müssen ihre Kräfte vereinen, um dieses Übel so rasch als möglich niederzuwerfen und, nach dem militärischen Sieg, so gründlich auszurotten, dass sie unter keinen Umständen mehr neu erstehen können.

Dazu bedarf es aber der Einigkeit. Alte Parteikämpfe und Splitterungen haben in vielen Ländern, besonders auch in Deutschland, Abwehrkampf und Widerstandswillen geschwächt und wurden so auslösende Ursachen für den tragischen Untergang von Millionen, für die Vernichtung einer ganzen Generation aller Kontinente, die um ihr Recht auf Leben und Schaffen, auf Zukunft und Glück betrogen wurden.

Nie werden wir Alle, auch wir, die das Beste wollten und glaubten unser Möglichstes getan zu haben, das Gefühl, obwohl unschuldig doch Schuldige zu sein, überwinden. Aber was wir vermögen, um wenigstens an Überlebenden und Kommenden gut zu machen, muss geschehen. Aufbauend mitzuwirken, mögen wir nun noch wenige oder viele Jahre vor uns haben, soll uns Stärkung und Entsühnung sein.

Darum müssen wir eine ehrliche, offene Absage an die Fehler und Irrtümer der Vergangenheit nicht scheuen und, da jeder bei sich selbst und im kleinen Kreise beginnen soll, zuerst als Flüchtlinge aus Deutschland uns jenseits der früheren Parteien in einer grossen Front einigen, die den Kampf gegen Hitler unterstützt und die Genesung Deutschlands vorbereitet. Das kann geschehen, unbeschadet manigfachster Schattierungen der politischen Meinungen und der Weltanschauungen.

Die einzelnen Punkte unseres Wollens sind in den Flugblättern und Veröffentlichungen der Freien Deutschen Bewegung niedergelegt. Es erübrigt sich eine Wiederholung. Nur noch einige Hinweise:

Jeder Beitrag, den Deutsche selbst dazu liefern können, um die Meinung zu widerlegen, dass Hitler und sein System Deutschland widerspiegelt, ist von Wert. Es genügt nicht, sich passiv zu verhalten, es genügt nicht zu schweigen, weil Vieles schon so oft gesagt wurde. Es wurde so viel böse Lügenpropaganda gemacht, dass wir nicht zögern dürfen, die Wahrheit tausend- und abertausendmal auszusprechen, selbst von der Wahrheit bleibt ein Quäntchen schliesslich hängen und selbst bei verbissenen Gegnern.

Es ist daher Aufgabe der Freien Deutschen Bewegung nicht nur die Deutschen in Grossbritannien zu sammeln sondern sich auch in diesem unserem Gastlande, Aufklärung zu verbreiten. Es gilt, ohne Beschönigung aber auch in gerechter Weise, darzustellen, wie die Katastrophe hereinbrach, mit welchen Mitteln Hitler und seine Parteigänger die Macht erlangten und wie sie ihre Terrorherrschaft erhalten.

Es gilt ferner aufzuzeigen, wie wir uns Bestrafung der Schuldigen, Genesung Verführter, Entschädigung von Opfern, Rehabilitierung Verfolgter denken, unter Hinweis darauf dass wir Antinazis Alle, in Ausland und Heimat, willig sind jede Massnahme der Gerechtigkeit mit unseren besten Kräften zu fördern.

Die lebende Generation Deutscher muss es voll erfassen, dass sie für sich in erster Linie eine grosse, aber erhebende Pflicht zu erstreben hat: durch ihre Taten und ihr Verhalten den Namen Deutschlands zu reinigen und wieder zu Ehren zu bringen. Sie kann kein Vertrauen erwarten, sie kann es sich nur erarbeiten, durch Opfer und durch das Bekenntnis zu Gerechtigkeit. Je tiefer diese Einsicht und je verbreiteter sie unter Deutschen ist, umsomehr wird ihnen Recht und Freiheit werden, ohne die auch die übrige Welt nicht frei sein kann. Die neue Ordnung die wir nach diesen Jahren unnennbaren Grauens und unbeschreiblicher Vernichtung ersehnen, kann nicht erstehen wenn nicht alle Völker, ohne Ausnahme, an ihr Teil haben. Sie muss von der Erkenntnis getragen sein, dass Freiheit, Recht und Frieden unteilbar sind.

---

160 000

Unter vielen Opfern und einer ungeheuren Arbeitsleistung eröffnete der Freie Deutsche Kulturbund am 3. Juli 1942 in der Regent-street in London die Ausstellung „Allies Inside Germany". Der glänzende Erfolg in London setzte sich auch weiter fort in den anderen Städten Grossbritanniens. In Birmingham, Glasgow, Manchester, Leeds, Bradford, Oxford, Edinburgh, Leicester, Huddersfield, Leamington, Cambridge und Derby sahen mehr als 160 000 Personen den Kampf der deutschen Opposition. Bürgermeister, Hochschul-Professoren, Stadtverordnete und bekannte Persönlichkeiten formten Unterstützungskomitees, eröffneten die Ausstellung und sprachen auf Kundgebungen. Fortschrittliche Organisationen, Gewerkschaften gaben materielle Hilfe und veranstalteten Gemeinschaftsbesuche. Alle grossen Tageszeitungen brachten an hervorragender Stelle Besprechungen. Das starke Interesse der Öffentlichkeit führte zur Bildung des „Allies Inside Germany" Council, einer englischen Organisation, die sich zur Aufgabe gestellt hat, Klarheit über die wirklichen Verhältnisse in Deutschland zu verbreiten. Die starke Frage nach Aufklärung machte es notwendig, eine grössere Anzahl von Fotocopien der Ausstellung, die inzwischen neu bearbeitet und unter dem Titel **„We accuse"** gezeigt wird, herzustellen. Diese wandern jetzt kreuz und quer durch das Land. Zu grossem Dank verpflichtet sind wir der South Wales Miners' Federation, die sich eine Copie der grossen Ausstellung herstellen liess, um diese selbstständig ihren Ortsgruppen zu zeigen.

*

9. April 1943.

„Ich weiss die freundliche Gesinnung wohl zu schätzen, die Sie dazu veranlasst hat, mich zum Ehrenpräsidenten Ihrer Organisation vorzuschlagen. Ich nehme die Wahl gerne und mit freundlichem Dank an.

Mit ausgezeichneter Hochachtung,

Prof. Albert Einstein"



Eröffnung der Ausstellung „Allies Inside Germany" in Glasgow, 1942. Links aussen Hugo Gräf, Mitglied des chem. Deutschen Reichstages, in der Mitte Oberbürgermeister Biggar von Glasgow. (By courtesy of the "Evening Citizen," Glasgow).

Abb. 244: *Allies inside Germany* auf Ausstellungstour: Eröffnung in Glasgow, 1942, in: Freie Deutsche Kultur, Dezember/Januar 1943/1944, H. 12, S. 8 (Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main)

unterstützt vom »Circulation Department« des Victoria and Albert Museum.[56] Dazu prädestinierte die »einfache«, hochgradig mobile Installation der Ausstellung auf Bildtafeln, auf denen die Fotografien befestigt wurden. Die Ausstellung war in den Jahren 1941 bis 1944 neben London auch in mehr als 20 weiteren britischen Städten zu sehen wie Exeter, Liverpool, Leicester, Cambridge oder Darlington.[57] Die Schau entfaltete entlang des sich ausdehnenden Krieges eine politische Wirkung – auch wenn das den Organisator:innen gar nicht bewusst gewesen sein mochte: Der auf dem europäischen Kontinent wütende Krieg mit dem Aggressor Deutschland und die erfolgreiche Gegenwehr der Briten ließ die Distanz zwischen Insel und Festland zu einem wichtigen Bollwerk werden. In diesen Zeiten war es umso wichtiger, an die britische Bevölkerung als Teil Europas zu appellieren, ihnen die historischen und kulturellen Verbindungen beispielsweise zu den Ländern des Mittelmeerraumes zu vermitteln, die teils die Verbündete Deutschlands (Italien) waren oder von nationalsozialistischen Truppen besetzt wurden. *English Art and the Mediterranean* appellierte an das Selbstverständnis der Briten, sich als wichtigen Bestandteil eines vom Faschismus bedrohten Europas zu verstehen. Empathie und Widerständigkeit wurden durch die Themen der Ausstellung unweigerlich befördert und zugleich die drohende Isolation vom europäischen Kontinent zumindest in Ansätzen geheilt. Insofern war auch *English Art and the Mediterranean* letztlich eine politische Ausstellung, die aber ihr Publikum auf einer anderen Ebene und weniger offensiv oder propagandistisch als *Allies inside Germany* adressierte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die mobilen Ausstellungen *Allies inside Germany* wie auch *English Art and the Mediterranean* auch didaktische Schauen waren, die durch den Einsatz von Fotografien ihr Publikum durch ein noch junges Medium erreichten. Beide Ausstellungen gingen auf das Engagement von Londoner Emigrant:innen zurück, die im Rahmen ihrer (politischen) Möglichkeiten und in Kriegszeiten aktiv gegen die NS-Diktatur vorgingen, indem sie sich an die Emigrierten wandten, um sie in ihrem Durchhaltewillen und ihrem politischen und kulturellen Engagement zu stärken. Ganz besonders aber wurde die lokale, englischstämmige Bevölkerung adressiert, die zu unterscheiden lernen sollte zwischen den feindlichen nationalsozialistischen Deutschen und den Emigrant:innen, die sich gegen die Diktatur engagierten und einen eigenen Beitrag zum Verständnis englischer Kunst- und Kulturgeschichte leisteten. Auch das eigene Selbstverständnis der britischen Bevölkerung als Teil Europas sollte gestärkt werden, denn im Zweiten Weltkrieg ging es eben nicht nur um nationalen Selbstschutz gegen deutsche Truppen, sondern um den Beistand für alle besetzten Staaten und Verfolgten des NS-Regimes.

56 Vgl. Anderson 2019, S. 46.

57 Liste publiziert in: Kat. München 2019, S. 174. Vgl. Müller, J. 2019, S. 38.



KAPITEL **20**

1. Unterkunft Rosa Schapire, Leinster Square (um 1946)
2. Victoria and Albert Museum Library, Cromwell Road
3. Tate Gallery, Millbank
4. Unterkunft Rosa Schapire, Bolton Gardens (nach 1946)

20. Beyond London: Schapire, Expressionismus und/in Leicester

Die Emigrationsgeschichte der Kunsthistorikerin, Kunstkritikerin, Übersetzerin, Sammlerin und Mäzenin Rosa Schapire ist mit dem Warburg Institute in London eng verbunden. Wenige Jahre bevor *English Art and the Mediterranean* eröffnet wurde, versuchte Schapire über das Warburg Institute ihre Flucht aus Deutschland vorzubereiten. Nach ihrer Emigration von Hamburg nach London im Jahr 1939 mussten neue Netzwerke geknüpft und ein Auskommen gefunden werden.[1] Bereits 1938 hatte Schapire einen Sondierungsaufenthalt in London verbracht und dort auch Gertrud Bing vom Warburg Institute getroffen.[2] In einem Brief an Bing dankt Schapire für die Hilfsbereitschaft, die sie von ihr und Fritz Saxl erfahren habe: »Morgen ist mein Aufenthalt in London zu Ende – leider leider! Im Augenblick habe ich wohl kaum einen heisseren Wunsch als wiederkommen und bleiben zu können. […] Seltsam, dass wir so viele Jahre in Hamburg nebeneinander hingegangen sind, und ich Sie hier in wenigen Stunden besser kennengelernt habe als in meinem ganzen bisherigen Leben! […] Nach Deutschland gehe ich schweren Herzens zurück, aber auch froh und dankbar für all das Schöne, das ich hier und in Holland gesehen habe.«[3] Als Schapire eine Emigration in die USA ins Auge fasste, konnte sie auf die Unterstützung der Mitarbeiter:innen des Warburg Institute zählen. In einem Empfehlungsschreiben an die College Art Association in den USA hob Fritz Saxl die Verdienste der Kunsthistorikerin um die moderne Kunst hervor: »I have known Dr. Rosa Schapire for many years in Hamburg and always admired her courage in fighting for modern art, and for the understanding of art in general. At a time when no-one saw the qualities of the younger generation, she had discovered them and did whatever was in her power to encourage the artists.«[4] Als sie

1 Schapire agierte in England in Frauennetzwerken wie der British Federation of University Women und der International Federation of University Women. Siehe Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 18. Mai 1946, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-8. Dazu auch Behr 1998, S. 220.

2 Überdies traf sie den Bildhauer Henry Moore und den Direktor der Tate Gallery, John Rothenstein. Vgl. Beiersdorf 2009, S. 254.

3 Rosa Schapire: Brief an Gertrud Bing, 30. Mai 1938, The Warburg Institute, London, List of Correspondence, Rosa Schapire, Box 1937-38. Die Ausreisepläne Schapires nach London zerschlugen sich wohl zunächst; stattdessen plante sie auf Anregung Wilhelm Valentiners, Leiter des Institute of Art in Detroit, eine Ausreise in die USA. Siehe Rosa Schapire: Brief an Gertrud Bing, 26. August 1938, The Warburg Institute, London, List of Correspondence, Rosa Schapire, Box 1937-38.

4 Fritz Saxl: Brief an College Art Association (CAA), 16. September 1938, The Warburg Institute, London, List of Correspondence, Rosa Schapire, Box 1937-38.

aufgrund ihrer österreichischen Staatsbürgerschaft nur eine hohe Wartenummer für die Ausreise in die USA erhielt, sandte Schapire einen »SOS-Brief« an Saxl und bat ihn, ihr zumindest einen vorübergehenden Aufenthalt in England zu ermöglichen.[5] Im August 1939 gelang es Schapire dann tatsächlich, nach England zu emigrieren,[6] wobei sie Teile ihrer Kunstsammlung mit Werken Schmidt-Rottluffs mitnehmen konnte, ihre Bibliothek und die Möbel jedoch der Beschlagnahme, Raub und Versteigerung zum Opfer fielen.[7] Um Schapires immateriellen und materiellen Verlust durch die Verfolgung im nationalsozialistischen Deutschland und die Exilierung zu begreifen, soll zunächst ein kurzer Blick zurück auf die außergewöhnliche berufliche Laufbahn von Rosa Schapire erfolgen. Der »mäandernde« Weg führt von Galizien in Österreich-Ungarn über Hamburg bis nach London und darüber hinaus.

In den Veröffentlichungen zu Schapire wird betont, dass die Herkunft der Kunsthistorikerin aus Brody auf damals österreichisch-ungarischem, heute ukrainischem Gebiet, ihr Leben und ihr Selbstverständnis prägen sollte.[8] So wird auf die konfessionelle Disparität dieser Region verwiesen, in der römisch-katholische, ruthenisch-orthodoxe und jüdische Glaubensgemeinschaften koexistierten; auch habe Schapires vielsprachige Sozialisation mit Kenntnissen der deutschen, polnischen und französischen Sprache sie für ein Dasein als ungebundene Freidenkerin und Kosmopolitin prädestiniert.[9] Rosa Schapires zitierter Ausspruch »Zum Internationalismus war ich wohl durch Geburt, Erziehung, Lebensschicksal bestimmt«[10] dient dabei als Folie, vor der sich das Exil der 1930er Jahre als unweigerliche Fortführung ihres schon durch Geburt bestimmten Daseins verstehen lässt. Dieser Lesart lässt

5 Auch in den Folgejahren hielt Schapire Kontakt und bat das Warburg Institute um Empfehlungsschreiben, um britische Bibliotheken nutzen zu können, beispielsweise die Library des British Museum. Vgl. Rosa Schapire: Brief an Fritz Saxl, 6. Juni 1943, The Warburg Institute, London, List of Correspondence, Rosa Schapire, Box 1942-46.

6 In seinem Brief vom 16. August 1939 an Rosa Schapire schreibt Karl Schmidt-Rottluff: »Liebe Ro, ich hoffe die Seereise liegt gut hinter Dir u. es war eine glatte Fahrt, auf der Du Dich auch ein bisschen erholen konntest. In London wird es an neuen Eindrücken nicht fehlen, umso mehr, da es diesmal kein blosser Kunstbesuch ist.« Karl Schmidt-Rottluff: Brief an Rosa Schapire, 16. August 1939, Brücke-Museum Berlin/Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung.

7 Auf die bis heute nicht sicher zu rekonstruierenden Umstände der Ausreise ihrer Sammlung expressionistischer Kunst verweist Beiersdorf ausführlicher: Involviert war vermutlich die Galerie Roland, Browse & Delbanco, vgl. Beiersdorf 2009, S. 262–264. Über den Verlust der von Schmidt-Rottluff gestalteten Einrichtungsgegenstände und ihrer Bücher siehe Rosa Schapire: Brief an Marianne Gärtner, 29. September 1946, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, DA:Br:S:2662.

8 Zu Brody als Herkunftsort von Rosa Schapire und ihrer Schwester Anna siehe Kuzmany 2017.

9 Zunächst formuliert in Agnes Holthusens Nachruf auf Schapire, übernommen bei Wietek 1964, S. 115–116. Später wird dies wieder aufgegriffen von Behr 1998.

10 Zit. n. Holthusen bei Wietek 1964, S. 115.

sich jedoch eine andere entgegensetzen, die die Kontinuität durch Zäsuren ersetzt. Die Wechsel von Schapires Wohnorten – von Brody nach Hamburg über die Studienorte Bern und Heidelberg wieder zurück in die Hansestadt, von dort 1939 schließlich nach London – sollten dabei in ihren unterschiedlichen Konnotationen erfasst werden.[11] Der Wohnortwechsel nach Hamburg war familiär, vermutlich auch wirtschaftlich bedingt, da er zeitlich in den ökonomischen Niedergang Brodys fiel.[12]

Für ihr Studium der Kunstgeschichte wählte Schapire Orte und Institutionen, die weiblichen Studierenden den Zugang ermöglichten.[13] In Hamburg hatte sie dann auf lange Zeit eine produktive Wirkungsstätte, sie engagierte sich für den Expressionismus, hier vor allem die Künstlergemeinschaft Brücke und den Künstler Karl Schmidt-Rottluff, dessen Werke sie sammelte, für den sie Museumsankäufe initiierte und über den sie schrieb.[14] Ihr soziales Netz zu Künstler:innen, anderen Förder:innen der zeitgenössischen Kunst, zu Museumsleuten, Sammler:innen und engagierten Frauen mag ihr Zugehörigkeit (im Englischen *Belonging*) vermittelt haben. Dabei war Schapire bereits in den Jahren des Kaiserreichs und der Weimarer Republik eigentlich gleich mehrfach Angehörige einer Minderheit: Als osteuropäische Migrantin, als Jüdin, promovierte Kunsthistorikerin und als Unverheiratete, die sich ihren Lebensunterhalt selbst erwirtschaften musste, mag sie den Nimbus einer »Exotin« gehabt haben.[15] In der nationalsozialistischen Diktatur erfolgte die Stigmatisierung und schließlich ihr Entschluss, erneut zu migrieren. Dieses mehrfache *Displacement* hat eine Analogie in Schapires Familiengeschichte. Ihre enge Hamburger Freundin Agnes Holthusen hat in ihrem Nachruf auf Schapires weit verstreute Familienmitglieder hingewiesen, die in Brody, Wien, Moskau, in Hamburg und Theresienstadt starben oder bestattet wurden.[16] Wie viele der Familienangehörigen Opfer der Shoah wurden, ist bislang noch nicht abzusehen. Diese Überlegungen zu sprachlicher, kultureller und konfessioneller Entortung sind wichtig, um die besondere

11 Zu Schapires Emigration nach England und den damit einhergehenden behördlichen Kommunikationen siehe ausführlich Beiersdorf 2009, S. 252–253 und 258–261.

12 Vgl. Kuzmany 2017, S. 41.

13 Vgl. Dogramaci/Sandner 2017, S. 14–18.

14 Zu Schapires frühem feministischem Engagement und ihrer kunsthistorischen Publikationstätigkeit in Hamburg siehe Beiersdorf 2017a. Zum Aufbau ihrer Kunstsammlung siehe Beiersdorf 2017b. Schapires Wirken vor ihrer Emigration steht hingegen im Blick von Behr 2022, hier vor allem S. 209–222.

15 Freidenreich schreibt, dass viele jüdische Akademikerinnen um 1900 unverheiratet blieben, da sie für ihre Überzeugungen von weiblicher Selbstständigkeit und Intellektualität keinen adäquaten Partner fanden. Sie führt das Beispiel Alice Salomon an. Vgl. Freidenreich 2002, S. 111. Warum Rosa Schapire unverheiratet blieb, ist nicht bekannt, doch mögen für sie ähnliche Gründe gegolten haben. Genauso ist es möglich (ohne dass es darauf konkrete Hinweise gibt), dass Schapire queer war, wie etwa auch der Hamburger Maler Eduard Bargheer aus ihrem Umfeld.

16 Agnes Holthusen, in: Wietek 1964, S. 115.

Emigrationsgeschichte Schapires zu verstehen, die sie durchaus mit anderen teilt. Wie die Künstler und Gestalter László Moholy-Nagy und Marcel Breuer oder die Schauspielerin Elisabeth Bergner war auch Schapire mehr als einmal migriert und hat immer wieder Erfahrungen des Neuanfangs gemacht.

Ab 1933 erfuhr das Wirken Rosa Schapires eine empfindliche Zäsur: Die Zahl ihrer Vorträge und Publikationen nahm radikal ab, ihr Engagement für die Kunst des Expressionismus war kaum mehr sichtbar.[17] Aufgrund ihrer Herkunft aus einer jüdischen Familie wie auch wegen ihres jahrelangen Eintretens für die Kunst der Moderne dürfte Schapire rasch nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten zu einer gefährdeten und beobachteten Person geworden sein. Anders jedoch als bei ihren männlichen Berufskollegen, die zuvor als Professoren oder als Museumskustoden gewirkt hatten, fanden Repressionen keinen unmittelbaren Ausdruck, etwa in Amtsenthebungen. Schapire hatte nie eine Festanstellung erhalten, sondern ein selbstbestimmtes, finanziell jedoch prekäres Leben als freie Kunsthistorikerin geführt. Somit stand sie – anders als der Hochschullehrer Erwin Panofsky oder der Museumsdirektor Ludwig Justi – nicht derart im Blick der Öffentlichkeit, wurde gegen sie nicht sofort politisch und medial polemisiert wie gegen andere. Dennoch war ihr Name auf der Ausstellung *Entartete Kunst* 1937 in München unter »Kritiker der Systemzeit« aufgeführt und sie damit öffentlich diffamiert.[18] Spätestens nach den Novemberpogromen 1938 dürfte ihr deutlich geworden sein, dass es höchste Zeit war, Deutschland zu verlassen.[19]

Auch in England lebte Rosa Schapire in finanziell schwierigen Verhältnissen. Sie wohnte zur Untermiete und zog innerhalb Londons wiederholt um.[20] Gradmesser für die Güte einer Unterkunft war etwa die Erreichbarkeit der Victoria and Albert Museum Library (s. Karte S. 478, Nr. 2), die Schapire

17 Nach 1933 hatte Schapire nur noch eine heute nachweisbare Veröffentlichung, und zwar 1938 in den *Monatsblättern des Jüdischen Kulturbundes Hamburg* (Schapire 1938). Der Publikationsort verdeutlicht, dass sie nur noch in einem eigens für jüdische Deutsche ausgewiesenen Organ veröffentlichen konnte. Bruhns verweist darauf, dass Schapire vor allem im privaten Kreis Vorträge halten konnte und auch versuchte, unter Pseudonym zu publizieren. Vgl. Bruhns 1992, S. 275.

18 Vgl. Bruhns 2009, S. 121.

19 Auch der ehemalige Stadtplaner von Altona, Gustav Oelsner, verließ Hamburg erst 1939, allerdings mit dem Ziel Türkei.

20 Rosa Schapire wohnte etwa 1946 am Leinster Square (s. Karte S. 478, Nr. 1), später Bolton Gardens (s. Karte S. 478, Nr. 4). Dabei bot ihr ein Stadtviertel wie das von vielen Polen bewohnte South Kensington Erinnerungen an ihre eigene Kindheit. 1949 schreibt Rosa Schapire an Agnes Holthusen: »South Kensington, der Stadtteil, in dem ich lebe, ist das polnische Viertel, auch hier im Hause wohnen sehr viel Polen, mit einigen stehe ich in sehr freundlichen Beziehungen, mit dem Resultat, dass ich wieder sehr viel polnisch spreche. Ich habe oft das Gefühl: der Kreis beginnt sich zu schliessen.« Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 26. Dezember 1949, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-9.

»ein zweites Heim war«.[21] Hier las sie für ihre Vorträge, Artikel und Recherchearbeiten für andere Emigranten wie den an der University of Cambridge lehrenden Architekturhistoriker Nikolaus Pevsner, dem sie für sein Großprojekt, die Publikationsreihe *Buildings of England*, zuarbeitete.[22] Auch für ihren Schwager Otto Neurath, der wie sie nach England emigriert war, übernahm sie in den 1940er Jahren Rechercheaufträge für dessen Forschungsprojekte.[23] Schapires soziale Beziehungen im Exil zeigen deutlich, dass sie alte bestehende Netzwerke im Exil aktivieren konnte, die sie beim Überleben in der Fremde unterstützten. Dennoch bedeutete die Emigration einen herben Einschnitt für ihr Wirken, da der Resonanzraum für ihre Arbeit nicht mehr vorhanden war. Ihr streitbares und leidenschaftliches Engagement für den Expressionismus fand in England kaum Widerhall, da es kaum Interesse an zeitgenössischer avantgardistischer Kunst aus Deutschland gab. Wie bereits ausgeführt, hatten es emigrierte Künstler wie der Bildhauer Jussuf Abbo oder der expressionistische Maler Ludwig Meidner schwer, Anschluss zu finden; gerade der Expressionismus wurde als genuin deutsch verstanden und diesem deshalb vor allem nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs mit Skepsis begegnet.[24] Zu Meidner hatte Schapire im Londoner Exil Kontakt. Der Künstler schuf Porträtskizzen von der Kunsthistorikerin, die zu den bislang einzigen bekannten Bildnissen Schapires aus ihrer Emigrationszeit gehörten (Abb. 245).

Schapires Einsatz für diese Kunstströmung traf also auf nur geringe Gegenliebe und sogar auch auf Ablehnung. Sie war damit auf eine Situation zurückgeworfen, die sie einst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland erlebt hatte, als sie die expressionistische Kunst gegen Widerstände der Presse, von Museumsdirektoren und seitens des skeptischen Publikums popularisieren wollte. Allerdings konnte sie damals innerhalb eines funktionierenden Netzwerkes an Förder:innen und Sammler:innen des Expressionismus agieren, darunter Gustav Schiefler, Max Sauerlandt oder Ida Dehmel. In England jedoch war die Zahl derer, die sich wie sie für den Expressionismus einsetzten, weitaus übersichtlicher oder fehlte ganz.[25] Dennoch versuchte

21 Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 15. April 1951, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-10.

22 Siehe Pevsner 1954, S. 111.

23 Siehe den Briefwechsel zwischen Otto Neurath und Rosa Schapire in der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB), Wien, Handschriftensammlung, Nachlass Otto und Marie Neurath. Ich danke Günther Sandner für diesen Hinweis. Aufzeichnungen Schapires zu diesem Forschungsvorhaben befinden sich in der Isotype Collection an der University of Reading.

24 Hodin schreibt, dass einzig Avantgardekunst aus Paris Akzeptanz fand, hingegen die Kunst des Expressionismus abgelehnt wurde. Hodin 1991, S. 182.

25 Siehe dazu auch Beiersdorf 2009, S. 264, die schreibt, dass Schapire in England »in der Wissenschaft eine Randfigur« geblieben sei und die »Einschränkung der Kommunikation höchst tragisch gewesen sein« muss.



Abb. 245: Ludwig Meidner, *Rosa Schapire*, London, 1946, Skizzenbuch 8. Juli 1945–13. September 1946, Bleistift auf Papier, 28 × 21 cm (© Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt)

sich Schapire innerhalb ihrer Möglichkeiten weiter zu engagieren, sie hielt Vorträge, bot Führungen an und schrieb zumindest kurze Artikel zur modernen und historischen Kunst.[26]

Bisweilen konnte Schapire mit Leihgaben aus ihrer Sammlung zur Sichtbarkeit expressionistischer Kunst beitragen. Für eine Ausstellung über die »Fauves« und ihre deutschen Zeitgenossen entlieh sie 1951 zwei Bilder an die Galerie Roland, Browse & Delbanco, denn »[l]eider sind in London so frühe Bilder der ›Brücke‹ kaum vorhanden, und so habe ich zwei Bilder von Schmidt-Rottluff aus meinem Besitz beigesteuert: der Vareler Hafen von

26 1949 schreibt Schapire in einem Brief an Agnes Holthusen: »Von mir wäre noch zu berichten, dass ich vor etwa 10 Tagen einen Lichtbildervortrag über Englands grosse Kathedralen in der Freimaurerloge, die mich ›entdeckt‹ hat, gehalten habe.« Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 26. Dezember 1949, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-9. 1951 heißt es in einem weiteren Brief an die Freundin: »Ich habe übrigens kürzlich einen Vortrag über englische Malerei im 18. Jdt. gehalten. Es war für mich eine grosse Freude und ein grosser Erfolg. Ich wurde gleich um eine Führung in der National Gallery gebeten und vier weitere Vorträge sollen im Laufe des Jahres folgen.« Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 2. Juni 1951, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-10.

1909 Aquarell und die beiden braunen Akte von 1912 (Oelbild).«[27] Bereits 1948 war Schapire für eine Ausstellung im damals noch jungen Londoner Institute of Contemporary Arts um zwei Werke Schmidt-Rottluffs als Leihgaben gebeten worden. Ernüchtert konstatierte sie in einem Brief: »[I]ch bin sehr gespannt[,] was die Londoner dazu sagen werden, sie haben von deutschem Expressionismus überhaupt keine Ahnung, auch nicht von Munch, und glauben, dass neue Kunst nur in Frankreich gemacht wird. Hier ist in dieser Hinsicht noch sehr viel Neuland zu bearbeiten, aber diese ganz grosse Aufgabe noch einmal zu leisten, in dem Masse wie ich es in Hamburg getan habe, das kann ich freilich nicht auf mich nehmen.«[28] Erst nach vielen Jahren ihres Aufenthaltes auf der britischen Insel zeigten ihre Bemühungen um die expressionistische Kunst erste kleine Erfolge. In E. H. Ramsdens Buch *Sculpture Theme and Variations. Towards a Contemporary Aesthetic* (London 1953) waren zwei Skulpturen Karl Schmidt-Rottluffs aus dem Besitz der Kunsthistorikerin abgebildet, und Schapire resümierte in einem Brief an den Künstler aus dem Jahr 1953: »Aber jedenfalls ist auch dies Buch über europäische Plastik der Gegenwart ein Beweis, dass es auch hier zu tagen beginnt. Dazu hat die Emigranten-Invasion nicht wenig beigetragen.«[29]

Während es Rosa Schapire mit ihrem Einsatz für die moderne Kunst und als Kunstvermittlerin in ihrem Gastland England durchaus nicht leicht hatte, scheinen ihr nach Ende des Zweiten Weltkriegs aus Deutschland vermehrt Wertschätzung entgegengebracht worden zu sein. Auf den 26. August 1945 datiert ihr erster Brief nach Deutschland, den sie an ihre enge Freundin Agnes Holthusen schrieb und in dem sie sich nach den Hamburger Künstler:innen und Weggefährt:innen erkundigte, die sie bei ihrer Emigration zurückließ.[30] Über Holthusen erhielt sie erneut Kontakt zu Karl Schmidt-Rottluff, von dem sie am 5. Januar 1946 erstmals seit vielen Jahren wieder einen Brief erhielt.[31] Nun begann ein intensiver postalischer Austausch, bei dem sich beide über ihr Schaffen, berufliche Erfolge und Bemühungen berichteten.[32] Zudem schickte Schmidt-Rottluff der Kunsthistorikerin zu ihren Geburtstagen aktuelle Arbeiten.[33] Aufmerksam registrierte Schapire

27 Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 20. März 1951, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-10.

28 Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 15. November 1948, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-8.

29 Rosa Schapire: Brief an Karl Schmidt-Rottluff, 8. Dezember 1953, Brücke-Museum Berlin/Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung.

30 Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 26. August 1945, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-8.

31 Abb. in: Dogramaci 2017, S. 236–237.

32 Zum Briefwechsel zwischen Rosa Schapire und Karl Schmidt-Rottluff siehe Wittek 2022.

33 1950 bedankt sich Schapire für die Zusendung eines Originals von Karl Schmidt-Rottluff. Rosa Schapire: Brief an Karl Schmidt-Rottluff, 5. September 1950, Brücke-Museum Berlin/Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung. Auch 1951 erhielt Schapire ein Werk von ihm.

die Anerkennung, die dem expressionistischen Künstler international zuteil wurde.[34] Zudem begannen Kunsthistoriker:innen aus Deutschland nach 1945 den Kontakt mit ihr zu suchen, was mit der raschen Anerkennung des Expressionismus und speziell der Brücke-Kunst in der Nachkriegszeit zu begründen ist: Leopold Reidemeister vom Wallraf-Richartz-Museum, Walter Passarge von der Kunsthalle Mannheim und Adolf Jannasch, Leiter des Amtes für Bildende Kunst beim Senat von Berlin, trafen sie in London.[35] Diese Treffen schienen sie Deutschland wiederangenähert zu haben. Obgleich Schapire selbst nicht mehr zurückkehrte, entschloss sie sich, Konvolute an Grafiken und Postkarten aus ihrem Besitz an deutsche Museen zu schenken. Dazu Schapire über den Besuch von Reidemeister vom Kölner Wallraf-Richartz-Museum: »Wir hatten uns nicht gekannt, haben uns aber so gut verstanden, dass ich sogar von meiner Absicht, dass nichts von meinem Kunstbesitz nach meinem Tode nach Deutschland kommen soll, etwas abgewichen bin. Ich bin noch keinem Kunsthistoriker begegnet, der Schmidt-Rottluffs Postkarten so bewundert hat wie er. Er durfte sich daher 10 auswählen, die nach meinem Tode nach Köln kommen werden. […] Um dieser Schenkung Gewicht zu geben, durfte er sich auch noch 20 graphische Blätter auswählen.«[36]

Erst spät konnte Schapire in London an ihre Tätigkeit als Kunstkritikerin aus den 1910er und 1920er Jahren anknüpfen. Damals hatte Rosa Schapire scharfe und kompromisslose Texte geschrieben, mit denen sie für die Kunst der Moderne eintrat und in denen sie auch jene kritisierte, die ihrem Ermessen nach fehlurteilten. Geleitet war sie von einer großen Empathie für die Radikalität der Kunst ihrer Zeit und dem Wunsch, ihr in Sammlerkreisen, Museen und auch in der Kunstgeschichtsschreibung zum angemessenen Ansehen zu verhelfen, sie in den Kanon einzuschreiben – doch eben nicht um jeden Preis. Waren ihrer Meinung nach die veranschlagten Kriterien der Qualität nicht stimmig, wurde der »falsche« Künstler innerhalb der »richtigen« Gruppierung (die Brücke) ausgewählt, dann konnte Schapire unerbittlich sein. Ausgangspunkt für ihre Kritik war dabei ein strenges Wert-

34 An Holthusen schreibt Schapire über die kleine Ausstellung zur Künstlergruppe Brücke auf der Biennale zu Venedig 1952, in deren Katalog auch das Porträt, das Schmidt-Rottluff 1911 von ihr malte, abgebildet war: »Ich wollte, ich hätte die Reisen in Wirklichkeit machen können!« Rosa Schapire an Agnes Holthusen, 31. August 1952, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-11.

35 Vgl. Wietek 1964, S. 127.

36 Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 27. April 1950, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-10. Die moralische Distanz zum Land der Täter offenbart sich dennoch in einem Brief Schapires aus dem Jahr 1954, in dem es heißt: »Ich gestehe, daß ich, trotzdem ich meine besten Freunde in Deutschland habe, mich nicht entschließen kann, auch nur besuchsweise hinzugehen.« Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 15. Januar 1954, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-11.

urteil. Ein Beispiel gibt Rosa Schapires vernichtende Rezension von 1914 zu Paul Fechters Buch *Der Expressionismus*: »Mit unfehlbarer Sicherheit übersieht Fechter die Persönlichkeiten, die das künstlerische Gesicht unserer Zeit bestimmen und für die Zukunft bestimmen werden. Noldes Name fehlt im Buch, Schmidt-Rottluff wird einmal flüchtig im Vorübergehen genannt, Abbildungen von beiden natürlich nicht gebracht. […] [E]s ist ein bedenklicher Mangel im Werturteil, wenn man sich unterfängt ein Buch über den ›Expressionismus‹ zu schreiben und einen so äußerlichen Maler wie Pechstein für die bedeutendste Erscheinung unserer Zeit hält.«[37] Wenngleich Schapire vermutlich von ihren eigenen Präferenzen geleitet wurde, etwa im Urteil über Max Pechstein, lässt sich aus ihren Worten doch eine über den Gegenstand hinausweisende Sensibilität für die Bedingungen der Kanonisierung von Kunst lesen. So nennt Schapire den Bildgebrauch als grundlegend wichtig für die Rezeption von Kunstschaffenden oder einer Strömung, bemerkt sie doch, dass weder Nolde noch Schmidt-Rottluff mit Abbildungen gewürdigt worden seien. Außerdem äußert sie auch ihre Skepsis gegenüber dem resümierenden Porträt einer Kunstströmung aus zu geringer zeitlicher Entfernung: »Es könnte sein, dass die Zeit noch nicht reif ist, um dies Buch zu schreiben, und daß es ein bedenkliches Zeichen für das Haschen nach dem Neuen ist, wenn man eine Bewegung, die sich über Europa erstreckt und kaum ein Jahrzehnt alt ist, schon literarisch zu fixieren sucht.«[38] Schapire zeigte sich in dieser und anderen Kritiken als selbstbewusste und streitbare Intellektuelle. Neben ihrer Vortragstätigkeit und den literarischen Übersetzungen gehörte die Kunstpublizistik sicherlich zu den bedeutendsten Arbeitsfeldern Schapires in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und in der Zwischenkriegszeit.

Erst einige Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges nahm Schapire ihre Publikationstätigkeit im englischen Exil wieder auf: Für die neugegründete englischsprachige Kunstzeitschrift *Eidos. A Journal of Painting, Sculpture and Design* (Abb. 246 a, b) verfasste Schapire Rezensionen vor allem zu deutschsprachiger Literatur wie Eberhard Troegers Monographie zu Otto Mueller (Freiburg/Br. 1949) oder Will Grohmanns Katalog der Handzeichnungen Paul Klees (Bergen 1949).[39] Schapires Text zu Paul Ortwin Raves *Kunstdiktatur im Dritten Reich* (Hamburg 1949) erschloss dem britischen Publikum ein deutschsprachiges Buch zur Beschlagnahmeaktion »Entartete Kunst«, das sonst aufgrund der Sprachbarrieren vermutlich kaum rezipiert worden wäre.[40] Damit soll auf die grundsätzliche Bedeutung emigrierter Kunsthistoriker:innen als Mittler:innen zwischen Sprach- und Kulturräumen verwiesen werden, die bislang kaum beachtet wurde.[41] Mit ihren Beiträgen nahm sie

37 Schapire 1914/15, S. 243–244.

38 Ebd., S. 243.

39 Schapire 1950a, S. 48; Schapire 1950b, S. 48.

40 Schapire 1950c, S. 47–48.

41 So rezensierte die in die USA emigrierte Hanna Deinhard in den 1970er Jahren Martin Warnkes *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* für die amerikani-

überdies eine kulturelle Mittlerfunktion zwischen den ehemaligen Kriegskontrahenten Großbritannien und Deutschland ein, so wie Schapire es selbst in einem Brief formulierte: »Dank meiner Situation im Leben betrachte ich es als meine Aufgabe als Bindeglied für Kunst in beiden Ländern zu wirken …«[42] Für *Eidos* sollte Rosa Schapire innerhalb einer Serie zur zeitgenössischen Kunst auch einen Beitrag zur Künstlergruppe Brücke liefern.[43] Doch bereits nach der dritten Ausgabe des Jahres 1950 wurde das Erscheinen der Zeitschrift eingestellt; Schapires Artikel konnte nicht mehr erscheinen.[44]

Obgleich Schapire selbst niemals in ihre deutsche Heimat zurückkehrte, berichtete sie ab 1949 regelmäßig für deutsche Printmedien. Schapire publizierte also auch in ihrer englischen Exilzeit viel in deutscher Sprache. Auch hier können die Ursachen nur vermutet werden: Für die meisten deutschsprachigen Schriftsteller:innen und Kritiker:innen stellte die Emigration in den englischen Sprachraum eine große Herausforderung dar. Ehemals etablierte Kritiker wie Alfred Kerr waren ihrer Sprache und damit auch ihrer Berufung beraubt, das professionelle Schreiben in englischer Sprache fiel schwer.[45] Vielleicht ging es Schapire zunächst ähnlich, die zwar viele Sprachen sprach, aber vermutlich in der englischen Fachsprache nicht so schriftsicher war wie im Deutschen? Eine andere Antwort wäre in der fehlenden Zugänglichkeit englischer Fachzeitschriften gegeben, zu denen erst Kontakte aufgebaut werden mussten und die zuständigen Redakteur:innen zu überzeugen waren. Auch Ressentiments gegenüber Emigrant:innen deutscher Herkunft könnten die Exklusion aus kulturellen Zirkeln bestimmt haben – gerade in der Kriegs- und der unmittelbaren Nachkriegszeit. Erst in den letzten Jahren ihres Lebens verfasste Rosa Schapire Texte für die englischsprachigen Kunst- und Architekturzeitschriften *The Connoisseur* und *The*

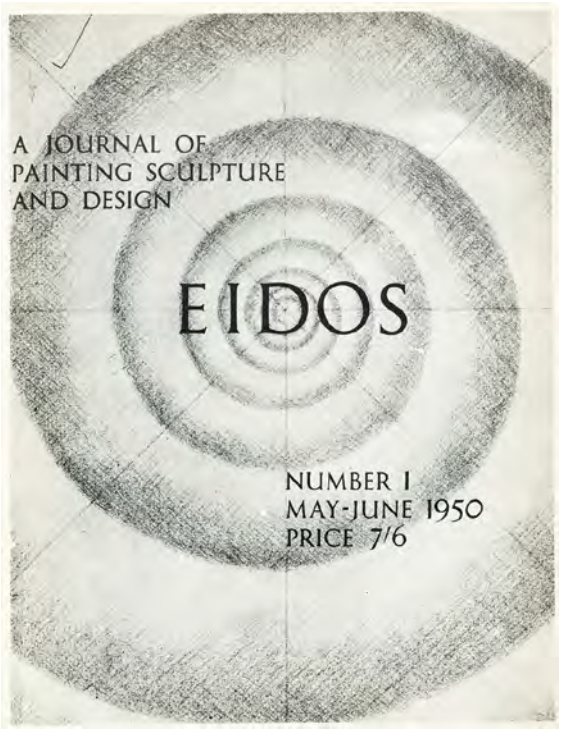
sche Zeitschrift *The Art Bulletin* und trug erheblich zur Wahrnehmung des Kunsthistorikers in der englischsprachigen Fachwelt bei. Vgl. Deinhard 1972.

42 Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 16. November 1953, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-11.

43 Siehe dazu die Vorschau in: Eidos. A Journal of Painting, Sculpture and Design, hg. v. E. H. Ramsden und Margot Eates, London, Bd. 1, 1950, H. 1, S. 50. Abb. in: Dogramaci 2017, S. 241.

44 Schapire hatte der Kunstzeitschrift kein langes Überleben bescheinigt. An Schmidt-Rottluff schreibt sie 1950: »Das zweite ›Eidos-Heft‹ mit meinem Referat über Raves Buch und über Paul Nash's Autobiographie ist endlich erschienen. Ich glaube, es hat hier sehr eingeschlagen. Ich hätte es Dir gern geschickt, aber eine Einzelnummer ist so teuer und ich finde es als Ganzes so wenig gut, dass es wirklich nicht der Mühe wert ist. […] Ich gestehe, dass ich ›Eidos‹ keineswegs ein langes Leben prophezeie. Hoffentlich wird es wenigstens so lange existieren, dass mein Aufsatz über Brücke und Dich erscheinen werden – geschrieben sind sie beide noch nicht!« Rosa Schapire: Brief an Karl Schmidt-Rottluff, 5. Oktober 1950, Brücke-Museum Berlin/Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung.

45 Über die Schwierigkeiten exilierter Schriftsteller in London, darunter auch Alfred Kerr, siehe Dove 2004.





OTTO MUELLER.

Eberhard Troeger.

Verlag Ceme K, Co., Freiburg im Breisgau, 1948.

THE PAINTER Otto Mueller is scarcely known in this country although his 'Gipsy Madonna' was one of the most impressive colour lithographs in the show of 'Modern German Prints and Drawings' arranged in autumn, 1949, in London by the Arts Council of Great Britain and the Institute of Contemporary Arts.

He was born in Silesia in 1874, a descendant of the well-known archæologist Otfried Mueller. From his earliest youth his ideal was to draw and to become a painter. In 1908, during his stay in Berlin, he joined 'die Brücke', the most important group of artists in Germany in the beginning of the 20th century. Twelve years later he became a teacher at the Kunstakademie of Breslau and died there in 1930. He represented the lyric element amongst the revolutionary and more robust artists of 'die Brücke'. He had a note quite of his own and tried in his pictures and lithographs to combine landscape and human beings into a unified whole. Those who had the privilege of knowing Otto Mueller felt that there was a rare identity between the artist and his work. He was the prototype of eternal youth. On the occasion of an exhibition of his work in Berlin in 1919, he wrote that his aim was to express in the simplest possible way his feelings for landscape and human beings and that he owed much to the art of the Egyptians, even with regard to craftsmanship.

Eberhard Troeger shows in his too short preface a deep understanding for Otto Mueller's personality and describes him as an artocrat in his mind and a gipsy in his blood, but the book on Otto Mueller, showing his development with a catalogue of his paintings and lithographs, has still to be written. Seventeen plates and numerous illustrations in the text are a good representation of the work of the artist.

ROSA SCHAPIRE

PAUL KLEE: Handzeichnungen II, 1921–1930. Mit vollständigem Katalog herausgegeben von Will Grohmann.

Mueller & Kiepenheuer, Verlag Bergen II (Obb.).

KLEE AND PICASSO are no doubt the artists of the 20th century who have met with the greatest publicity in Western Europe and about whom the most books have been written. A further common attribute is that each left his native country at an early stage of his career, Picasso, the Spaniard, went to France, Klee, the Swiss, to Germany. In 1912, in Munich, he joined the group of artists 'Der blaue Reiter' and from 1921 to 1931 he taught first at the 'Bauhaus' at Weimar and afterwards at the Duesseldorf Akademie. But whilst Picasso remained in Paris in spite of the German invasion, Klee returned to his homeland when the Nazi scourge swept over Germany. And right he was to do so; even the first volume of Grohmann's book on Klee's drawings, published in 1934, was immediately confiscated by the Nazis and the further planned two volumes were prohibited. The book has now been republished and a shortened edition has appeared in the United States in the meantime.

Klee's drawings are of the same importance as his paintings and much more numerous than his etchings and lithographs. One can say without exaggeration that Grohmann's introduction is by far the best which has hitherto been written on Klee. Klee's art is explained psychologically, and compared with painters like Picasso, writers like Joyce and musicians like Hindemith amongst his contemporaries. Klee, writing about his art, said that he is nearer to the brink of creation than most people but not yet near enough. This nearness enables him to create a new world, independent of the laws of nature.

Seventy-two plates of the years 1921–30 illustrate this volume. Drawings executed during Klee's childhood and those from 1931 up to his death in 1940, will be published in two following volumes. Grohmann has also written a book about Klee's paintings published in 1949 in Zervos 'Cahiers d'art', Paris.

ROSA SCHAPIRE

PAUL KLEE.

Douglas Cooper.

14pp., 32 plates (16 in colour).

7×8¾ ins.

Penguin Modern Painters Series. Penguin Books. 3s. 6d.

AN ADMIRABLE biographical and critical introduction prefaces a series of well-produced plates, arranged not in unusual plan. Instead of a chronological grouping, paintings having like similar themes, either of subject or of formal pattern, have been juxtaposed. The result is arresting, and in some measure compensates for the necessarily limited range of illustrations.

BEN NICHOLSON: PAINTINGS, RELIEFS, DRAWINGS.

With an Introduction by Herbert Read.

32pp., frontispiece, 20½ plates, 18 text illus.

Royal 4to.

Lund Humphries, London, 1948. £3. 3s. 0d.

THIS BEAUTIFULLY PRODUCED volume provides a welcome conspectus of the work of an artist long acknowledged as the leading abstract painter in this country. It is prefaced by an authoritative article by Herbert Read, in which he deals not only with the work of Nicholson himself, but also with the theory of abstract art in general, and so places the artist in his historic setting. Ben Nicholson's own *Notes on Abstract Art*, republished from *Horizon*, form an ideal pendant to Read's more academic exposition.

But Nicholson has so often said, 'Don't worry about the writing—it's the reproductions that count', and, despite the excellence of the brief text (the French translation of which bears witness to the artist's international reputation) in this book it is, indeed, the reproductions that count. Here, in a perfect arrangement that is a delight to the eye, one may gain a clear idea of the range and importance of Nicholson's achievement, and the volume should do much to dispel the notion that this range is limited and arid, while the admirable colour plates should serve to emphasize the

Abb. 246 a, b: Erste Ausgabe der Kunstzeitschrift *Eidos* mit zwei Rezensionen von Rosa Schapire zu »Otto Mueller, Freiburg« und »Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921–1930, Bergen«, in: Eidos, Bd. 1, Mai–Juni 1950, H. 1, Cover und S. 48 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

Architectural Review.[46] Dabei war die Arbeit für *The Connoisseur* für Schapire mühselig, da hier vor allem Interesse an älterer deutscher Kunst bestand – »nur alte Kunst, sie sind hyperkonservativ und neue Kunst wirkt wie das rote Tuch auf den Stier«,[47] schreibt Schapire in einem Brief an ihre langjährige Freundin Agnes Holthusen über die Zeitschrift. Erst durch ihre Tätigkeit für die deutsche Kunstzeitschrift *Die Weltkunst* konnte die Kunsthistorikerin wieder häufiger über ihre bevorzugte Epoche – die Moderne – schreiben.

Von 1952 bis 1954 war Schapire London-Korrespondentin der *Weltkunst* und verfasste mehr als 30 Ausstellungs- und Buchrezensionen, die sich vor allem an kunstinteressierte Laien und Sammler:innen wandten (Abb. 247–249).[48] Das Selbstverständnis des Magazins, das heute noch existiert, ist 1955 zum 25-jährigen Jubiläum programmatisch festgehalten worden: »Die ›Weltkunst‹ dient nicht der kunstwissenschaftlichen Forschung und nicht der Interpretation ästhetischer Phänomene, sondern der Mitteilung von Aktualitäten.« Und weiter: »Das Neuauftauchen von Kunstwerken, der dauernde Besitzwechsel, wissenschaftliche und denkmalpflegerische Entdeckungen sind das große faszinierende Thema, das Handel und Sammler gleichermaßen dauernd in Spannung hält. Preise sind der Reflex der modisch wechselnden Wertschätzungen. So hat die ›Weltkunst‹ sich schon dadurch unentbehrlich gemacht, daß sie schnellstens – und nicht erst in der neutralisierenden rückblickenden Distanz – die Ergebnisse großer Kunstauktionen registriert.«[49] Schapire arbeitete für ein Magazin, das die Entwicklungen am Kunstmarkt beobachtete und ein kunstinteressiertes breites Publikum informieren wollte. Angesichts dieser populärwissenschaftlichen Ausrichtung der Zeitschrift boten ihre Rezensionen ein erstaunlich verdichtetes, fundiertes Wissen und arti-

46 Für *The Architectural Review* verfasste Schapire seit 1947 französische und deutsche Zusammenfassungen der wesentlichen Beiträge, die der Zeitschrift ein internationales Publikum erschließen sollten. Darauf weist Schapire in einem Brief an Agnes Holthusen hin, vgl. Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 4. Mai 1947, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-8.

47 Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 15. Dezember 1953, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-11.

48 Diese Tätigkeit überliefert sich nicht nur in den gedruckten Beiträgen, sondern findet auch Erwähnung in den Briefen Schapires an Agnes Holthusen. »Ich schreibe außerdem auch ziemlich viel, habe jetzt einen Aufsatz über die Neuordnung des Victoria & Albert Museums für die Weltkunst abgeschlossen, und da ich nie über China gearbeitet habe, habe ich sehr viel dabei gelernt.« Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 21. Oktober 1952, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-11. Im selben Brief erwähnt Schapire auch ihre Artikel für *The Architectural Review*. In einem weiteren Brief heißt es: »Ich bin sehr in Arbeit, da ich trotz aller körperlichen Hindernisse neben meiner regelmässigen Arbeit für the Buildings of England eine neue Pflicht übernommen habe: regelmässige Aufsätze über Kunst, Ausstellungen u. s.w. für die ›Weltkunst‹.« Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 19. November 1952, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-11.

49 Müller, T. 1955, S. 7.



HENRY MOORE
Von Dr. Rosa Schapire

HENRY MOORE *(Fortsetzung von Seite 2)*

Manches in Moores Werk mag, weil er immer wieder Neuland betritt, problematisch erscheinen. Aber es gilt hier wie stets bei echter Kunst: die Zeit arbeitet für sie und hilft zu ihrem Verständnis. Die Revolutionäre von heute werden die Klassiker von morgen sein.

*

Von den öffentlichen Aufträgen, die Moore erhalten hat, seien hier nur einige erwähnt: 1943/44 eine Madonna mit Kind für die Matthäus-Kirche in Northampton; 1944/45 das Denkmal einer liegenden Figur für den Platz vor Dartington Hall in Süd Devon; 1947/48 drei stehende Frauen für die Contemporary Art Society in London, die im Battersea Park in London aufgestellt sind.

4

Abb. 247 a, b: Rosa Schapire: Henry Moore, in: Die Weltkunst, Bd. 23, 1953, H. 18, S. 2 und 4 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

kulierten eine klare Positionierung der Autorin. Thematisch bietet sich in Schapires Artikeln eine breite Fülle an historischen und zeitgenössischen Inhalten, von Michelangelo, viktorianischem Kunstgewerbe über Henri Matisse und Henry Moore zu russischer Emigrantenkunst und mexikanischer Kunst.[50]

50 Siehe u. a. Schapire 1953a; Schapire 1953c; Schapire 1953e. Unter den zeitgenössischen britischen Künstler:innen schätzte Schapire ohnehin nur den Bildhauer Moore. In einem Brief aus dem Jahr 1951 schreibt sie: »Von Englands künstlerischer Sendung bin ich leider nicht so ganz überzeugt, auf dem Gebiet bildender Kunst gewiss nicht. Henry Moore ist hier der einzige Künstler von Format, und selbst bei ihm gibt es leider in letzter Zeit nicht sehr viel Gutes.« Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 2. Juni 1951,



Russische Emigrantenkünstler aus Paris in London

H. M. C.

Marc Chagall, „Im Dorf".

Bazarbilder aus Calcutta im Albert Museum

Indische Abteilung Imperial Institute Road

Georges Braque, Nature morte à la cuvette.

Die Weltkunst

Abb. 248: Rosa Schapire: Russische Emigrantenkünstler aus Paris in London, in: Die Weltkunst, Bd. 24, 1954, H. 2, S. 4 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

Unter Schapires Artikeln für die *Weltkunst* bildeten Texte über moderne Kunst einen deutlichen Schwerpunkt, was ihrem langjährigen Interesse an der Kunstproduktion ihrer Gegenwart geschuldet war. Dabei berichtete sie für ein deutsches Publikum, das nach Jahren, in denen die Moderne nur durch die diffamierende Perspektive des Nationalsozialismus gesehen und ausgestellt wurde, nun erneut an die Kunst der Avantgarden herangeführt werden musste. Die Artikel für die *Weltkunst* können indes nicht nur als Broterwerb oder als Mittel der Kommunikation mit der alten Heimat gedeutet werden. Vielmehr formuliert sich in ihnen Schapires Berufung und kunsthistorische Positionierung. Die Rezension einer Monografie zur Künstlervereinigung Brücke aus der Feder des italienischen Autors Umbro Apollonio nahm Schapire zum Anlass, auf ein Desiderat hinzuweisen: Die Brücke sei in Deutschland noch immer nicht als »weitaus bedeutendste künstlerische

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-10.



„Clio Mol". Regengottheit.

Vogelkopf.

Gefäß aus Terrasotta.

Mexikanische Kunst in der Tate Gallery

Dr. Rosa Schapire

Um den Nachlaß von Paul Klee

Vincent van Gogh. Le père Tanguy.

Abb. 249: Rosa Schapire: Mexikanische Kunst in der Tate Gallery, in: Die Weltkunst, Bd. 23, 1953, H. 9, S. 3 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

Vereinigung des 20. Jahrhundert[s]« erkannt worden, und: »Noch hat es in Deutschland eine wirklich großzügig zusammengestellte Ausstellung der ›Brücke‹ nicht gegeben.«[51]

Diese Einschätzungen sind zugleich ein Rückblick auf das eigene Engagement Schapires für die Kunst der Brücke, das durch den Nationalsozialismus einen jähen Abbruch erfuhr. Ähnliche autobiografische Referenzen enthält auch ihr Artikel zu »Bilder[n] deutscher Künstler in der Tate Gallery« (Abb. 250). Ihr lange Zeit folgenloses Eintreten für die Kunst des Expressionismus in ihrem Exilland spiegelt sich gleich im Eingangssatz: »In England ist auch in Kreisen, die es besser wissen sollten, die Ansicht verbreitet: Dürer und Holbein waren große deutsche Maler, aber nachher folgt ein großes Nichts.«[52] In dem Inselreich mit seiner »splendid isolation« hatte deutsche Kunst keine Lobby. Dennoch kann Schapire indirekt auf die mühsam

51 Schapire 1953b, S. 11.

52 Schapire 1953d, S. 6.

erkämpften Erfolge ihres Kampfes für die Moderne verweisen, indem sie über die Präsenz deutscher Künstler in der Tate Gallery schreibt: »Von Schmidt-Rottluff besitzt die Galerie seit 1950 die *Frau mit der Tasche*, 1915 entstanden, wenige Wochen ehe der Künstler seiner Militärpflicht in Rußland nachkommen musste.«[53] Dass Schapire selbst es war, die das Werk der Tate zum Geschenk gemacht hatte, bleibt ungesagt. Ebenso nicht erwähnt ist, dass andere Werke, die sie der Tate, dem British Museum oder dem Victoria and Albert Museum hatte überlassen wollen, von den Museen abgelehnt wurden.[54] So konnte die Kunsthistorikerin statt der eigentlich drei Gemälde, die sie der Tate Gallery angeboten hatte, nur ein Werk dort platzieren,[55] Schmidt-Rottluffs *Frau mit Tasche* (1915).[56]

Auch ihr Artikel »Deutsche Expressionisten in Leicester« (Abb. 251) ist nur aus Schapires eigenen Bemühungen zur Popularisierung dieser Kunstströmung in Großbritannien zu verstehen. Leicester Museums & Art Gallery war eine der wenigen Kunstinstitutionen in England, die sich der modernen Kunst und hier insbesondere dem Expressionismus verschrieben hatten. Bereits 1936 fand dort die *Contemporary Art Exhibition* statt, die erstmals kontinentale moderne Tendenzen in Leicester zeigte, und 1944 wurde die gemeinsam mit dem Freien Deutschen Kulturbund ausgerichtete Ausstellung *Mid-European Art* gezeigt, die ein wichtiges Ereignis für den Erwerb mitteleuropäischer Kunst war und den Beginn der German Expressionist Collection in Leicester markiert. Einige der Werke waren vermutlich bereits 1940 im Londoner Clubhaus des Kulturbundes in Hampstead zu sehen gewesen. Im Nachrichtenbrief der Vereinigung, der *Freien Deutschen Kultur*, erschien im Februar 1940 der Hinweis, dass »Works by Franz Marc, Feininger, Rohlfs, Kirchner and others will be exhibited in the house of the Free German League of Culture from February 21st–25th and from Feb. 27th–29th. These works have been lent through the courtesy of a private collector«.[57]

Wie Anna Müller-Härlin schlussfolgert, kann es sich dabei nur um die Sammlung von Emigrierten handeln, da zu jener Zeit kaum systematisch privat expressionistische Kunst gesammelt wurde. Sie vermutet, dass die

53 Schapire 1953e, S. 6.

54 Siehe dazu umfassend Beiersdorf 2009, S. 270. Schapires Angebot ihrer 600 Arbeiten umfassenden grafischen Sammlung an das British Museum wurde vom zuständigen Kustoden A. E. Popham abgelehnt. Siehe Behr 1998, S. 222.

55 Gustav Delbanco: Brief an Agnes Holthusen, 24. Februar 1954, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, B-1.

56 Diese Zurückweisung muss Schapire sehr enttäuscht haben. Nach ihrem Tod schreibt ihr Nachlassverwalter Gustav Delbanco, »daß sie nicht mehr die Lust hatte, nach Obdach für das sich umzusehen, was ihrer Aussicht nach von solcher Bedeutung ist, daß die Museen sich darum reissen müssten«. Ebd. Obgleich gerade deutsche Museen die Arbeiten Schmidt-Rottluffs wiederentdeckten, sei es nicht in Schapires Sinn, die Gemälde aus ihrer Sammlung nach Deutschland zu bringen. Ebd.

57 Freie Deutsche Kultur, Februar 1940, H. 2, S. 2.

Neues Leben in den Münchner Galerien

Für das kommende Heft (Nummer 18) der „Weltkunst" hat uns Generaldirektor Prof. Dr. E. Buchner einen Aufsatz über die „Neuordnung der Bayer. Staatsgemäldesammlungen" zugesagt. Inzwischen schreibt unser Mitarbeiter Dr. Niels v. Holst:

„Die Flucht des Museums in die Ausstellung", so wurde kürzlich treffend die Vorliebe der Jahre nach 1945 für Schausammlungen unter dem Titel „Schatzkammer", „Erlesenes Kunstgut", „Hundert Meisterwerke" kritisiert. In solchen Veranstaltungen, oft in Behelfsräumen und bei schlechtem Licht, fand die erste Wiederbegegnung mit Schöpfungen von Dürer und Tizian, Rembrand und Watteau statt, die zu unsern stärksten Kunsterlebnissen gehört. Aber wir müssen heute wieder zur normalen Form der großen, alles bietenden Galerie zurückkehren, für die weder



Hubert Gerhard (Herzogenbusch? ca. 1548—1550 — München 1620). Porträt von Maximilian III.,

Höhe 18,9 cm (mit Originalsockel). Lit. R. A. Peltzer in Kunst- u. Kunsthandwerk 1918 p. 179 Abb. 2; L. Planiscig im Wiener Bronzekatalog 1924 p. 208. Im Besitz von G. Cramer, Den Haag, z. Zt. auf der Antiquitätenmesse in Delft.

im Inland noch im Ausland ein Ersatz gefunden worden ist. In München hat soeben der neuernannte Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Prof. Buchner, den entscheidenden Schritt gewagt; im Haus der Kunst wurde der bisher gezeigte Bestand um 212 Gemälde vermehrt, in der Schackgalerie ist ebenfalls eine große Zahl von Gemälden neu eingefügt worden; ein gleiches steht für die Galerien in Schleißheim und Augsburg bevor. Hauptwerke altdeutscher und flämischer Meister, darunter Tafelbilder von Baldung und Holbein, mehrere große Altarbilder von Rubens und die sechs großen van-Dyck-Porträts erblicken wieder zum ersten Mal seit 1939 das Licht der Oeffentlichkeit.

Neue Räume stehen im Augenblick nicht zur Verfügung; die Darbietung aller wichtigen Bilder wurde nur möglich durch die Abkehr vom Museumsideal des „Bauhausstils" — große weiße Wände mit wenigen, in einer Reihe tief gehängten Bildern — und die Rückwendung zum Galerietyp der Barockzeit, welche die Wände dunkel tönte und in mehreren Reihen mit Gemälden besetzte. In München diskutiert alle Welt das Für und Wider der neuen Anordnung; in Paris war es vor wenigen Jahren nicht anders, als die Museumsleitung die Louvre-Räume aus „kalkweißen Laboratorien mit allzu wenigen Schauobjekten" in farbige und festliche Säle verwandelte. Wie der neue, zweireihig gehängte Pariser Venezianersaal ohne weiteres überzeugt, so ist auch Buchners Rubenssaal im Haus der Kunst ein Erfolg; die großen Stilleben und Jagdszenen eines Fyt und eine Snyders, die jetzt über den Rubensbildern hängen, sind für diese Art der Anordnung berechnet und gemalt worden; sie gehören zum Hofstaat der Großen und würden bei Nahsicht nicht gewinnen. Bei den Altdeutschen finden wir zweitrangige Gemälde von Jörg Breu und Barthel Beham über den Bildnissen Dürers, in den holländischen Kabinetten van Goyen über Mieris, Ruisdael über Hals, was gleichfalls niemand ernstlich beanstanden kann. Hier und da geht es bei der sehr dichten Hängung nicht ohne Härten ab. Aber jedermann weiß — das Provisorium dauert nur noch ein rundes Jahr.

Klenzes Alte Pinakothek, die man 1949 — gleich der Neuen Pinakothek — in einem Augenblick der Mutlosigkeit der Spitzhacke überantworten wollte, hat soeben wieder ein neues Dach erhalten; die großen Oberlichtsäle haben besseres Licht denn je. Die Verlegung des Eingangs von der östlichen Schmalseite in die Mitte der Südfront gestattet eine Vermehrung der Schauräume und die Unterbringung aller wichtigen Werke der alten Meister — vom 13. bis zum 18. Jahrhundert — an einem Ort. Die Tochtergalerien sollen fortan jede ihr eigenes Gesicht erhalten; in Bamberg wird der Ausklang der altdeutschen Malerei um 1600 gezeigt, in Würzburg eine Barockgalerie eingerichtet, in Rothenburg ob der Tauber kommt die Romantik — Spitzweg und seinesgleichen — zu Wort. So wird binnen kurzem die einzige deutsche Galerie von Weltruf, welche den zweiten Weltkrieg ohne Einbußen überstanden hat, wieder in altem Glanz und Reichtum erstrahlen. N. v. H.







Von oben nach unten:
Max Liebermann. Selbstbildnis. 1934.
Karl Schmidt-Rottluff. Frau mit Tasche 1915.
Oskar Kokoschka, Bildnis Iwan Maisky.
1942—1943. (Siehe nebenstehenden Artikel)
Reproduced by permission of the Trustees of the Tate Gallery, London.

Bilder deutscher Künstler in der Tate Gallery

In England ist auch in Kreisen, die es besser wissen sollten, die Ansicht verbreitet: Dürer und Holbein waren große deutsche Maler, aber nachher folgt ein großes Nichts. Selbst die Namen der Romantiker Philipp Otto Runge und Kaspar David Friedrich und der zu einer späteren Generation gehörende Hans von Marées sind unbekannt. Liegt dies nur an der „splendid isolation" des Inselreiches oder trägt nicht auch Deutschland in starkem Maße Schuld an dieser Unkenntnis? Man weiß, wie sehr man in Frankreich wie Generationen und in England seit dem letzten Weltkrieg erkannt hat, daß gute Ausstellungen alter und neuer Kunst für ihr Land und ihre Kultur im Ausland werben, und wie kläglich Deutschland seit jeher in dieser Beziehung versagt hat. Um so freudiger begrüßt man die wenigen deutschen Bilder des 20. Jahrhunderts, die die Tate Gallery besitzt und die dort seit kurzem ausgestellt sind*).

Liebermann ist mit zwei Bildern vertreten: der Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich in Kösen (1930 erworben) und dem sehr viel bedeutenderen Selbstbildnis mit Hut und Palette (vgl. Abb.) in weißlichem Grau, 1934 entstanden. Von Schmidt-Rottluff besitzt die Galerie seit 1950 die „Frau mit der Tasche", 1915 entstanden, wenige Wochen ehe der Künstler seiner Militärpflicht in Rußland nachkommen mußte. Dunkles Braun und Grün herrschen vor, der braune Mund steht wie eine Wunde in dem schmalen grünlichen Gesicht, das von den großen Augen beherrscht wird (vgl. Abb.). Das tragische Bild ist ein beredtes Zeugnis von der seelischen Not des ersten Weltkrieges. Von Kokoschka, der in London lebt, ist das kühne Porträt von Iwan Maisky (vgl. Abb.) 1942—43 entstanden und 1948 gestiftet und eine Landschaft aus Polpero in Cornwall, 1941 von Dr. Benesch der Tate Gallery geschenkt. Nach französischem Muster, die in Paris ansässigen ausländischen Künstler als zu Frankreich gehörig zu betrachten, sollen hier einige kleine Bilder von Klee (z. Zt. nicht ausgestellt) und der „Kossak" von Wassily Kandinsky, eine abstrakte Komposition von 1911 (1938 gestiftet), erwähnt sein.

Das ist alles, was an zeitgenössischer deutscher Kunst in der Tate Gallery vorhanden ist — nicht gerade viel, aber ein Anfang ist gemacht. Mit Ausnahme von Liebermanns Bild aus Kösen sind alle Bilder private Schenkungen, aber die Franzosen, die von Manet bis zu Picasso in der Tate Gallery so großartig vertreten sind, sind auch in der Hauptsache Schenkungen von Courtauld und Frank Stoop.

Diesen beiden Mäzenen dankt es die Tate Gallery, daß sie eine Sammlung von europäischem Rang geworden ist. Hoffentlich findet sich auch der Mäzen, der in gleicher Weise für eine würdige und angemessene Vertretung zeitgenössischer deutscher Kunst in der Tate Gallery sorgen wird.

Rosa Schapire

*) Da die Tate Gallery stets in sehr großzügiger Weise ihre Räume für die verschiedensten und interessantesten Ausstellungen zur Verfügung stellt, verschwinden mehr als in anderen Galerien wesentliche Bilder für Monate oder Jahre im Depot.

Abb. 250: Rosa Schapire: Bilder deutscher Künstler in der Tate Gallery, in: Die Weltkunst, Bd. 23, 1953, H. 17, S. 6 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

Werke aus der Sammlung des Schuhfabrikanten Alfred Hess stammten, dessen Sohn 1936 nach London kam und mit dem jungen Emigranten Heinz Kamnitzer eine Wohnung teilte.[58] Dorthin wurde die expressionistische Sammlung Hess eines Tages geliefert, wie sich Kamnitzer in seiner Autobiografie erinnert: »Was wir auspackten, waren Gemälde, Aquarelle, Graphiken, die meines Freundes Vater so fleißig einst gesammelt hatte. Er war in Erfurt ein reicher Fabrikant gewesen. Wenn jemand in Schuhen von Hess und Lingel trabte, da machte er seinen Schnitt. Er war der Hess und hatte eine Schwäche für Malerei, vor allem für den Expressionismus, und ein offenes Haus für Künstler. Was er besessen oder an Museen verliehen hatte, drängte sich jetzt an den Wänden unserer kleinen Wohnung. Seitdem lebte ich zusammen mit einer gelben Kuh und einer riesigen Indianerfrau von Franz Marc nebst einem Stadtbild von Lionel [sic!] Feininger und der Kirche zu Soest von Christian Rohlfs. In einem anderen Raum sowie auf dem Flur hingen Aquarelle von Max Pechstein, Emil Nolde und Otto Müller [sic!]. Da wir wenig Platz hatten, mußten viele Bilder und Blätter in Schubläden gestapelt werden. Auch das Spielzeug, das Feininger nach dem Muster mittelalterlicher Bauten für seine Kinder geschnitzt und bemalt hatte, blieb verpackt.«[59]

Aus der in Leicester gezeigten Ausstellung *Mid-European Art* wurden vier Werke vom Museum angekauft beziehungsweise als Geschenk angenommen, darunter auch eine Arbeit von Franz Marc.[60] In den Jahren 1951 bis 1954 war Peter Tomory an der Leicester Art Gallery tätig, der sich ganz besonders für die europäische kontinentale Kunst einsetzte.[61] Die von ihm kuratierten Ausstellungen wurden aus den Sammlungen von Emigrantinnen wie Thekla Hess und Rosa Schapire bestückt, darunter auch eine Ausstellung zu Karl Schmidt-Rottluff im September 1953, die 40 Grafiken von Schapire und 20 geschnittene Steine aus dem Besitz des Künstlers zeigte (Abb. 252 a, b). In seiner Einführung zur Ausstellung betonte Peter Tomory: »This is the first exhibition of Schmidt-Rottluff's art in England. Although it is a modest exhibition – there are no paintings – it is a representative of the artist's contribution to graphic art and to stone carving. […] The Museum is much indebted to Dr. Rosa Schapire for lending the graphic works and to

58 Vgl. Müller-Härlin 2010, S. 60.

59 Kamnitzer 1983, S. 24.

60 Vgl. 20th Century German Art at Leicestershire Museum and Art Gallery, n. d., Archiv des Leicester Museum, Hans Hess Papers, Informationsblatt, ohne Inventarnummer.

61 Über ihn schreibt Schapire: »Ein weisser Rabe unter den englischen Museumsdirektoren lebt in Leicester und hat die Absicht in seinem Museum eine Abteilung deutscher expressionistischer Malerei aufzubauen. Er war vor einigen Tagen bei mir. Wir wollen in seiner Galerie eine ›one man show‹ (die erste in England) von S–R. machen es s. etwa 60 graphische Blätter aus meinem Besitz und ich soll die Ausstellung mit einem Vortrag eröffnen.« Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 23. Dezember 1952, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-11.



Max Pechstein, Bucht mit Segelschiffen.
Sign. 1909. Öl, 19⅝ x 19⅝ in. Provenienz unbekannt.



Franz Marc, Mädchen mit grünem Haar.
Sign. 1912. 39 x 27 in. Aus Sig. Paulson.



Lionel Feininger, Straße.
Sign. 1916. 29⅛ x 35⅛ in. Früher Sammlung Heß, Erfurt.

Alle Bilder in der Museums and Art Gallery, Leicester.

Deutsche Expressionisten in Leicester

Die Bildergalerie in Leicester ist eine neue Gründung innerhalb eines älteren Museumskomplexes, da sie erst 1935 entstanden ist und seitdem ihren eigenen Direktor erhalten hat. Sie ist ausgesprochen arm an englischen Bildern des 18. Jahrhunderts. Weder Reynolds noch Gainsborough sind mit bedeutenden Bildern vertreten, während von Richard Wilson (1714—1782), dem früh verstorbenen Richard Parkes Bonington (1812—1828) und dem bedeutendsten aus Leicestershire stammenden Künstler und Sammler, Sir George Beaumont (1753—1821), interessante Landschaften vorhanden sind. Die sehr pastose Landschaft von Constable (1776—1837) aus Hampstead wird neuerdings angezweifelt.

Aber nicht auf die Lücken, die in dieser jungen Sammlung naturgemäß vorhanden sind, soll hier hingewiesen werden. Ueberraschend und wohl einzigartig in einer englischen Provinzgalerie sind die vorhandenen deutschen Bilder aus dem 20. Jahrhundert: ein kleines stark farbiges Bild von Pechstein von 1909 (Provenienz unbekannt); Franz Marc: Mädchen mit grünem Haar 1912 (früher Sammlung Paulson); Lyonel Feininger: Straßenbild von 1916 (früher Sammlung Hess, Erfurt) und ein Frauenkopf von Nolde von 1919 (Aquarell, früher Sammlung Hess, Erfurt). Die kleine, sehr gewählte Sammlung, die auch einige gute englische und französische Bilder und Plastik aus dem 19. und 20. Jahrhundert besitzt, ist geschmackvoll aufgestellt.

Bei dem in der Leicester Galerie herrschenden Interesse für deutschen Expressionismus ist es nicht überraschend, daß die erste „One man show" von Schmidt-Rottluff in England (klein angesichts des zur Verfügung stehenden Raumes, 40 graphische Blätter und 20 Steinskulpturen) im September dort zu sehen war und berechtigtes Aufsehen erregt hat.

R. Sch.

Josef Herman bei Roland Browse & Delbanco

Josef Herman, in Deutschland ganz unbekannt, ist in England und in Amerika in vielen öffentlichen und Privatsammlungen vertreten und hat wiederholt Aufträge vom British Council erhalten. Er ist 1911 in Warschau geboren, stammt aus kleinen Verhältnissen, und das Leben hat ihn in eine harte Schule genommen. 1938, als der Antisemitismus in Polen unter dem Regime von Pilsudski unerträgliche Formen angenommen hatte, ging er nach Belgien und hat namentlich von Permeke entscheidende Eindrücke erfahren. Bei Kriegsausbruch kam er nach England, und wenn in seinen früheren Bildern, ähnlich wie bei Chagall, märchenhafte und mythische Motive vorgeherrscht haben — beide Künstler stammen aus dem gleichen Milieu, dem russisch-polnischen Ghetto —, so hat er sich erst gefunden, als er sich 1944 in Ystradgynlais, einem Bergarbeiterdorf in Südwales, niederließ. Er ist oft mit den Arbeitern in die Grube gefahren und hat sie bei ihrer Arbeit beobachtet. Die Bergarbeiter erscheinen ihm als „das wandelnde Denkmal der Arbeit" ... wie „ägyptische Skulpturen oder dunkle Felsen, die menschliche Formen angenommen haben".

Herman ist kein Mann der Kompromisse, sondern geht in seinen schweren dunklen Farben, in seinem Verzicht auf jedes schmückende Beiwerk unbekümmert seinen eigenen Weg. Vielleicht hat er in seinen Zeichnungen — Feder und Tusche — sein Bestes geleistet. Wie dunkle Figuren gegen einen hellen Hintergrund stehen, ist trotz kleinem Format groß, ja monumental gesehen. Diese Vereinfachung der menschlichen Form und der Landschaft macht sich auch in seiner Auffassung des Südens bemerkbar. Die Ausstellung — 18 Oelbilder und 38 Zeichnungen — ist das Ergebnis seiner letzten Reise, die ihn nach Burgund, Nordspanien und nach Israel geführt hat. Figur und Landschaft stehen im Einklang, und diese neuen Typen: französische Bauern, Beduinen, Araber, yemenitische Frauen, die ihre Last auf dem Kopf tragen, polnische Juden, die in harter körperlicher Arbeit den Boden urbar machen und ein neues Heim erkämpfen — alles ist groß, einfach, ohne Pathos und darum überzeugend und phrasenlos.

Rosa Schapire

Die ganze Kramgasse stellt Kunst aus

In Bern haben die Mitglieder des Schweizer Maler-, Bildhauer- und Architekten-Vereins seit einigen Jahren eine originelle Form ausfindig gemacht, das große Publikum anzusprechen. Alljährlich im Herbst stellen sämtliche Geschäfte der Kramgasse ihre Schaufenster zur Verfügung, um zwei bis drei Werke zeitgenössischer Maler in ihre Warenauslagen einzubauen. So finden wir durchweg gegenständliche Malerei in gegenständlich manchmal recht heterogener Umgebung ausgestellt und mit preisen Preisetiketten versehen (die Preise bewegen sich zwischen 250 und 1500 Fr.). So können wir einem reizenden weiblichen Terrakotta-Akt unter Regenschirmen begegnen, gewaltigen Bergmassiven in Sonnenuntergangsstimmung von Würsten und Schinken umrahmt, „sonnigen Süden" gepaart mit nordischen Pelzen. Der Zweck, die Aufmerksamkeit anzuziehen und die Kauflust anzuregen, wird weitgehend erfüllt. Wer unter den klassischen „Lauben" der Berner Altstadt lustwandelt, wird manches Schildchen „verkauft" entdecken, z. T. im Zusammenhang mit der anschließend stattfindenden Verlosung. Was er nicht entdecken wird, sind allerdings Signaturen von Malerinnen, denn in diesem Schweizer Künstler-Verein finden nur Kunstschaffende männlich-en Geschlechts Aufnahme.

BHG



Emil Nolde, Frauenkopf.
Sign., dat. 1919. Aquarell, 16 x 12½ in. Früher Sammlung Heß, Erfurt. Museums and Art Gallery, Leicester.



Josef Herman, Fisherwoman, Öl.
Ausgestellt bei Roland Browse & Delbanco, London. (Siehe obenstehenden Artikel.)

Abb. 251: Rosa Schapires Rezensionen »Deutsche Expressionisten in Leicester« und »Josef Herman bei Roland Browse & Delbanco« in: Die Weltkunst, Bd. 23, 1953, H. 21, S. 3 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

the artist himself, Karl Schmidt-Rottluff for lending the stone carvings.«[62] In ihrem Artikel zur Schmidt-Rottluff-Ausstellung in Leicester betont Schapire die Bedeutung dieser Institution in der englischen Provinz: »Ueberraschend und wohl einzigartig in einer englischen Provinzgalerie sind die vorhandenen deutschen Bilder aus dem 20. Jahrhundert« – Schapire nennt Werke von Pechstein, Feininger und Nolde –, und schließt mit einem Hinweis in eigener Sache: »Bei dem in der Leicester Galerie herrschenden Interesse für deutschen Expressionismus ist es nicht überraschend, daß die erste ›One man show‹ von Schmidt-Rottluff in England (klein angesichts des zur Verfügung stehenden Raumes, 40 graphische und 20 Steinskulpturen) im September dort zu sehen war und berechtigtes Aufsehen erregte.«[63] Diese schmalen Zeilen zeigen in einem übergeordneten Sinne auf die Leistungen von Emigrant:innen für die Anerkennung moderner Kunst in England. Schapire berichtete Karl Schmidt-Rottluff in einem Brief über »ihre« Ausstellung in Leicester und schickte ihm einen Bericht, der im *Manchester Guardian* erschienen war (Abb. 253 a, b).

In Leicester hielt Schapire im September 1953 anlässlich der von ihr initiierten Ausstellung Schmidt-Rottluffs aus ihren Sammlungsbeständen ihren letzten Vortrag. Sie schreibt in einem Brief an Agnes Holthusen: »Mein Vortrag vor einem ganz kleinen aber sehr gewählten Publikum, fand sehr viel Widerhall. Leicester, eine Industriestadt von etwa 300.000 Einwohnern, ist eine Philisterstadt allerersten Ranges, umso erfreulicher der Direktor Mr. Tomory, der sich sehr für deutschen Expressionismus interessiert und sogar – jedenfalls das einzige Provinzmuseum in England – deutsche Bilder kauft, trotz einem mehr als nur bescheidenen Ankaufsetat. Wir haben uns glänzend verstanden und sind als wirkliche Freunde geschieden.«[64] Rosa Schapire starb nur wenige Monate nach dieser Veranstaltung am 1. Februar 1954 bei einem Besuch in der Tate Gallery in London (s. Karte S. 478, Nr. 3).[65] Der letzte von ihr publizierte Text war ein Beitrag für *The Connoisseur* über »Wall-Paintings in the Alexanderkirche at Wildeshausen« (Abb. 254). In der Zeitschrift *Kunstchronik* erschien ein kurzer Nachruf von Nikolaus Pevsner (Abb. 255), in dem er ihren Tod in der Tate Gallery in den Kontext des unermüdlichen Einsatzes von Rosa Schapire für die Kunst ihrer Zeit einordnete.

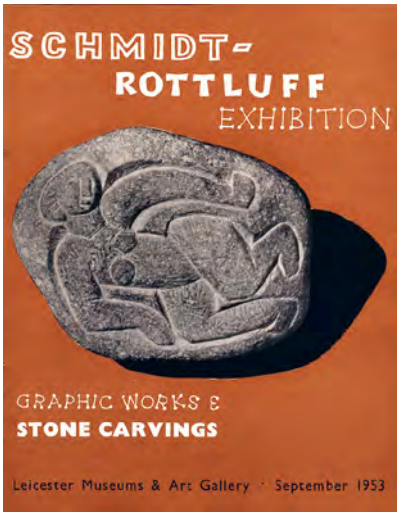
Während sich die großen Museen der englischen Hauptstadt nur mäßig für die deutsche Moderne interessierten und teils sogar ablehnend reagierten,

62 Tomory 1953.

63 Schapire 1953f, S. 3.

64 Rosa Schapire: Brief an Agnes Holthusen, 19. September 1953, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-11. Am 26. Januar 1954, nur wenige Tage vor ihrem Tod, schrieb Schapire ihren letzten Brief an das Ehepaar Schmidt-Rottluff, in dem von Museumskontakten nach Celle und Pillnitz die Rede ist. Rosa Schapire: Brief an Karl und Emy Schmidt-Rottluff, 26. Januar 1954, Brücke-Museum Berlin/Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung.

65 Zur Trauerfeier siehe Kapitel 3 in diesem Buch.





INTRODUCTION

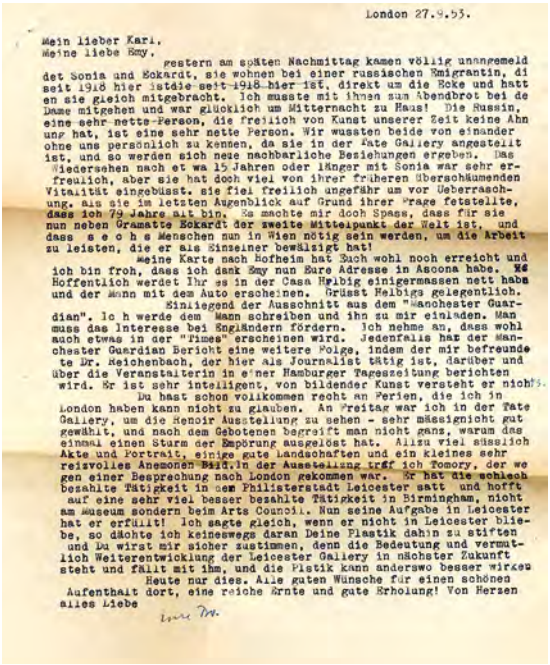
This is the first exhibition of Schmidt-Rottluff's art in England.

Although it is a modest exhibition—there are no paintings—it is representative of the artist's contribution to graphic art and to stone carving. It is only right that a Museum, which has in its permanent collection works by Marc, Pechstein, Nolde and Feininger, should champion the German Expressionists. These artists, stemming from Van Gogh, Gauguin, and Edvard Munch had made a considerable contribution to art by 1914. This school has received little or no attention in England, and its importance has been sadly underrated. Perhaps there are aspects of Expressionism which are so redolent of disillusion and foreboding that the Englishman, with his incurable optimism views them with distaste, but there are others, notably lyricism, the romantic conception of landscape, the ecstatic quality of colour and the humanistic idea of man's inter-relationship with nature; themes, with which our own contemporary artists have made us familiar. Therefore it should be now possible to turn back to an original source of these themes and to appreciate them fully.

The Museum is much indebted to Dr. Rosa Schapire for lending the graphic works and to the artist himself, Karl Schmidt-Rottluff for lending the stone carvings.

P.A.T.

Abb. 252 a, b: *Schmidt-Rottluff Exhibition. Graphic Works & Stone Carvings,* Broschüre, Leicester Museums & Art Gallery, September 1953 (Leicester Museum & Art Gallery, Archive)



London 27.9.53.

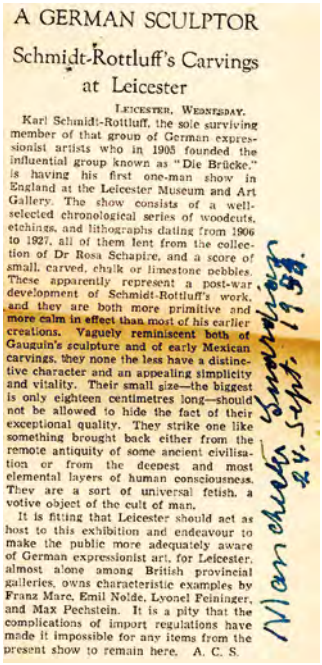
Mein lieber Karl,
Meine liebe Emy,

gestern am späten Nachmittag kamen völlig unangemeld
det Sonia und Eckardt, sie wohnen bei einer russischen Emigrantin, di
seit 1918 hier ist/die seit 1918 hier ist, direkt um die Ecke und hatt
en sie gleich mitgebracht. Ich musste mit ihnen zum Abendbrot bei de
Dame mitgehen und war glücklich um Mitternacht zu Haus! Die Russin,
eine sehr nette Person, die freilich von Kunst unserer Zeit keine Ahn
ung hat, ist eine sehr nette Person. Wir wussten beide von einander
ohne uns persönlich zu kennen, da sie in der Tate Gallery angestellt
ist, und so werden sich nete nachbarliche Beziehungen ergeben. Das
Wiedersehen nach et wa 15 Jahren oder länger mit Sonia war sehr er-
freulich, aber sie hat doch viel von ihrer früheren überschäumenden
Vitalität eingebüsst. sie fiel freilich ungefähr um vor Ueberrasch-
ung, als sie im letzten Augenblick auf Grund ihrer Frage feststellte,
dass ich 79 Jahre alt bin. Es machte mir doch Spass, dass für sie
nun neben Gramatte Eckardt der zweite Mittelpunkt der Welt ist, und
dass s e c h s Menschen nun in Wien nötig sein werden, um die Arbeit
zu leisten, die er als Einsiedler bewältigt hat!

Meine Karte nach Hofheim hat Euch wohl noch erreicht und
ich bin froh, dass ich dank Emy nun Eure Adresse in Ascona habe. Es
Hoffentlich werdet Ihr es in der Casa Rubig einigermassen nett habe
und der Mann mit dem Auto erscheinen. Grüsst Heilbigs gelegentlich.

Einliegend der Ausschnitt aus dem "Manchester Guar-
dian". Ich werde dem Mann schreiben und ihn zu mir einladen. Man
muss das Interesse bei Engländern fördern. Ich nehme an, dass wohl
auch etwas in der "Times" erscheinen wird. Jedenfalls hat der Man-
chester Guardian Bericht eine weitere Folge, indem der mir befreunde
te Dr. Reichenbach, der hier als Journalist tätig ist, darüber und
über die Veranstalterin in einer Hamburger Tageszeitung berichten
wird. Er ist sehr intelligent, von bildender Kunst versteht er nicht
Du hast schon vollkommen recht an Ferien, die ich in
London haben kann nicht zu glauben. An Freitag war ich in der Tate
Gallery, um die Memoir Ausstellung zu sehen - sehr mässig/nicht gut
gewählt, und nach dem Gebotenen begreift man nicht ganz, warum das
einmal einen Sturm der Empörung ausgelöst hat. Allzu viel süsslich
Akte und Portrait, einige gute Landschaften und ein kleines sehr
reizvolles Anemonen Bild.In der Ausstellung traf ich Tomory, der we
gen einer Besprechung nach London gekommen war. Er hat die schlech
bezahlte Tätigkeit in dem Philisterstadt Leicester satt und hofft
auf eine sehr viel besser bezahlte Tätigkeit in Birmingham, nicht
am Museum sondern beim Arts Council. Nun seine Aufgabe in Leicester
hat er erfüllt! Ich sagte gleich, wenn er nicht in Leicester blie-
be, so dächte ich keineswegs daran Deine Plastik dahin zu stiften
und Du wirst mir sicher zustimmen, denn die Bedeutung und vermut-
lich Weiterentwicklung der Leicester Gallery in nächster Zukunft
steht und fällt mit ihm, und die Plastik kann anderswo besser wirken
Heute nur dies. Alle guten Wünsche für einen schönen
Aufenthalt dort, eine reiche Ernte und gute Erholung! Von Herzen
alles Liebe

Rosa Sch.



A GERMAN SCULPTOR

Schmidt-Rottluff's Carvings at Leicester

LEICESTER, WEDNESDAY.

Karl Schmidt-Rottluff, the sole surviving member of that group of German expressionist artists who in 1905 founded the influential group known as "Die Brücke," is having his first one-man show in England at the Leicester Museum and Art Gallery. The show consists of a well-selected chronological series of woodcuts, etchings, and lithographs dating from 1906 to 1927, all of them lent from the collection of Dr Rosa Schapire, and a score of small, carved, chalk or limestone pebbles. These apparently represent a post-war development of Schmidt-Rottluff's work, and they are both more primitive and more calm in effect than most of his earlier creations. Vaguely reminiscent both of Gauguin's sculpture and of early Mexican carvings, they none the less have a distinctive character and an appealing simplicity and vitality. Their small size—the biggest is only eighteen centimetres long—should not be allowed to hide the fact of their exceptional quality. They strike one like something brought back either from the remote antiquity of some ancient civilisation or from the deepest and most elemental layers of human consciousness. They are a sort of universal fetish, a votive object of the cult of man.

It is fitting that Leicester should act as host to this exhibition and endeavour to make the public more adequately aware of German expressionist art, for Leicester, almost alone among British provincial galleries, owns characteristic examples by Franz Marc, Emil Nolde, Lyonel Feininger, and Max Pechstein. It is a pity that the complications of import regulations have made it impossible for any items from the present show to remain here. A. C. S.

Manchester Guardian 24. Sept. 1953.

Abb. 253 a, b: Rosa Schapire: Brief an Karl Schmidt-Rottluff, 27. September 1953, Brücke-Museum Berlin/Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung (© Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung). Rosa Schapire legte ihrem Brief noch eine Besprechung der *Schmidt-Rottluff Exhibition* in Leicester aus dem *Manchester Guardian* bei

WALL-PAINTINGS IN THE ALEXANDERKIRCHE AT WILDESHAUSEN

by DR. ROSA SCHAPIRE

THE Alexanderkirche at Wildeshausen, in the Province of Oldenburg, is the only basilica in Oldenburg and one of the very few in Germany. In the year 851 the Count Waltbert, the grandson of Widukind, the well-known duke of Saxonia, brought the relics of St. Alexander, a martyr of the Second Century, from Rome and founded the prebendary at Wildeshausen, probably near a church already in existence. All these buildings have disappeared. The oldest remaining part is a brick basilica, which was erected between 1224 and 1230. There were ten altars in the church, and its walls and the walls of the chapter house, which is to-day used as a vestry, were covered with wall-paintings. Several of them have survived, and the paintings in the vestry were rediscovered by chance in the year 1892. But as nobody was interested in them at the time, and as there was no appreciation of the importance of the discovery, the walls were covered with linen: and only through some narrow gaps could fragments of the paintings be seen. One could guess that there were far more behind the linen cover. During the last world war the church was bombed and severely damaged. When the damages were repaired attention was paid to the hidden wall-paintings. Under the linen they were covered with a yellow-brownish and bluish limewash. The Minister of the Church, Mr. Hans Joachim Prochnow, was and is particularly interested in the work, and we owe it to him that the restoration was undertaken. Under the particular care and control of Dr. H. W. Keiser, the Director of the Art Museum at Oldenburg, the restorer Hans Weikert of Bremen started his work. The result is overwhelming. The four walls of the vestry had been covered with paintings by an unknown German artist about 1430, with scenes of the Passion of Our Lord. The Last Supper, Christ on the Mount of Olives, Christ Taken Prisoner, Christ before Caiaphas and the Bearing of the Cross are subjects which have so far come to light.

Even a greater surprise was the discovery that there were older remnants under the fifteenth-century paintings. A secular hunting-scene with hawks, the work of an unknown German painter of about 1270, in comparatively good condition, has also been uncovered; the upper layer, a work of the Fifteenth Century, had to be sacrificed for this purpose.

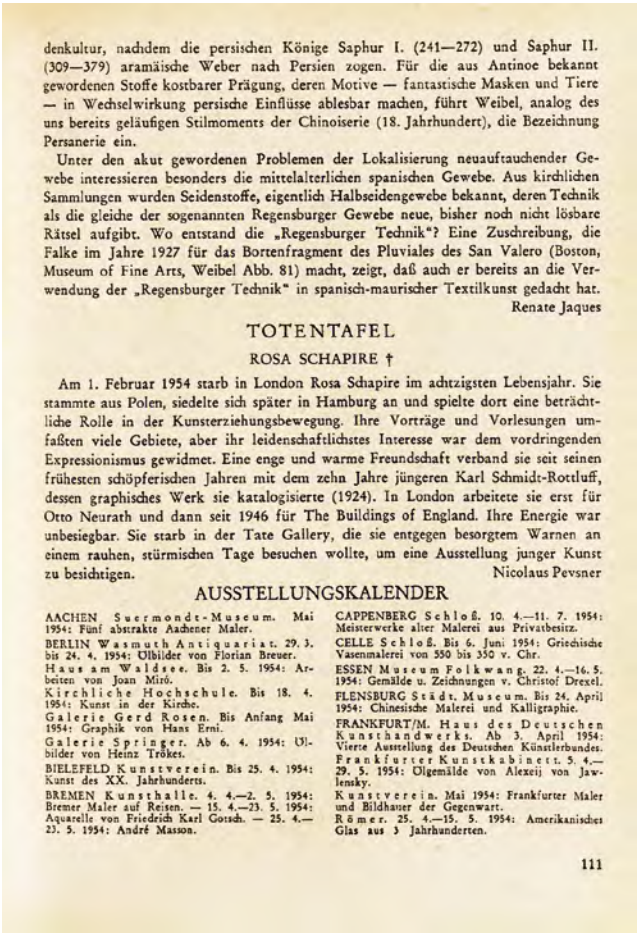
The photographs show clearly that there is not the slightest intention of repairing in the sense of beautifying or, even more correctly, falsifying the rediscovered wall-paintings. They remain in the condition in which they have been found and are only freed from the covering layer. As the work is still at an early stage, more discoveries are probable. The whole discovery is the more important as there are in Northern Germany only very few remnants of ancient wall-paintings which have not been spoiled by restoration. Further discoveries are therefore awaited.



(LEFT): A SECULAR HUNTING-SCENE WITH HAWKS, OF DATE CIRCA 1270: (RIGHT): THE BEARING OF THE CROSS, BY AN UNKNOWN GERMAN ARTIST, C. 1430

9

Abb. 254: Rosa Schapires letzter publizierter Essay »Wall-Paintings in the Alexanderkirche at Wildeshausen«, erschienen in: The Connoisseur, Bd. 133, 1954, H. 535, S. 9 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)



denkultur, nachdem die persischen Könige Saphur I. (241—272) und Saphur II. (309—379) aramäische Weber nach Persien zogen. Für die aus Antinoe bekannt gewordenen Stoffe kostbarer Prägung, deren Motive — fantastische Masken und Tiere — in Wechselwirkung persische Einflüsse ablesbar machen, führt Weibel, analog des uns bereits geläufigen Stilmoments der Chinoiserie (18. Jahrhundert), die Bezeichnung Persanerie ein.

Unter den akut gewordenen Problemen der Lokalisierung neuauftauchender Gewebe interessieren besonders die mittelalterlichen spanischen Gewebe. Aus kirchlichen Sammlungen wurden Seidenstoffe, eigentlich Halbseidengewebe bekannt, deren Technik als die gleiche der sogenannten Regensburger Gewebe neue, bisher noch nicht lösbare Rätsel aufgibt. Wo entstand die „Regensburger Technik"? Eine Zuschreibung, die Falke im Jahre 1927 für das Bortenfragment des Pluviales des San Valero (Boston, Museum of Fine Arts, Weibel Abb. 81) macht, zeigt, daß auch er bereits an die Verwendung der „Regensburger Technik" in spanisch-maurischer Textilkunst gedacht hat.

Renate Jaques

TOTENTAFEL

ROSA SCHAPIRE †

Am 1. Februar 1954 starb in London Rosa Schapire im achtzigsten Lebensjahr. Sie stammte aus Polen, siedelte sich später in Hamburg an und spielte dort eine beträchtliche Rolle in der Kunsterziehungsbewegung. Ihre Vorträge und Vorlesungen umfaßten viele Gebiete, aber ihr leidenschaftlichstes Interesse war dem vordringenden Expressionismus gewidmet. Eine enge und warme Freundschaft verband sie seit seinen frühesten schöpferischen Jahren mit dem zehn Jahre jüngeren Karl Schmidt-Rottluff, dessen graphisches Werk sie katalogisierte (1924). In London arbeitete sie erst für Otto Neurath und dann seit 1946 für The Buildings of England. Ihre Energie war unbesiegbar. Sie starb in der Tate Gallery, die sie entgegen besorgtem Warnen an einem rauhen, stürmischen Tage besuchen wollte, um eine Ausstellung junger Kunst zu besichtigen.

Nicolaus Pevsner

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN. Suermondt-Museum. Mai 1954: Fünf abstrakte Aachener Maler.

BERLIN. Wasmuth Antiquariat. 29. 3. bis 24. 4. 1954: Ölbilder von Florian Breuer.

Haus am Waldsee. Bis 2. 5. 1954: Arbeiten von Joan Miró.

Kirchliche Hochschule. Bis 18. 4. 1954: Kunst in der Kirche.

Galerie Gerd Rosen. Bis Anfang Mai 1954: Graphik von Hans Erni.

Galerie Springer. Ab 6. 4. 1954: Ölbilder von Heinz Trökes.

BIELEFELD. Kunstverein. Bis 25. 4. 1954: Kunst des XX. Jahrhunderts.

BREMEN. Kunsthalle. 4. 4.—2. 5. 1954: Bremer Maler auf Reisen. — 15. 4.—23. 5. 1954: Aquarelle von Friedrich Karl Gotsch. — 25. 4.—23. 5. 1954: André Masson.

CAPPENBERG. Schloß. 10. 4.—11. 7. 1954: Meisterwerke alter Malerei aus Privatbesitz.

CELLE. Schloß. Bis 6. Juni 1954: Griechische Vasenmalerei von 550 bis 350 v. Chr.

ESSEN. Museum Folkwang. 22. 4.—16. 5. 1954: Gemälde u. Zeichnungen v. Christof Drexel.

FLENSBURG. Städt. Museum. Bis 24. April 1954: Chinesische Malerei und Kalligraphie.

FRANKFURT/M. Haus des Deutschen Kunsthandwerks. Ab 3. April 1954: Vierte Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes.

Frankfurter Kunstkabinett. 5. 4.—29. 5. 1954: Ölgemälde von Alexeij von Jawlensky.

Kunstverein. Mai 1954: Frankfurter Maler und Bildhauer der Gegenwart.

Römer. 25. 4.—15. 5. 1954: Amerikanisches Glas aus 3 Jahrhunderten.

111

Abb. 255: Nicolaus [Nikolaus] Pevsner: Rosa Schapire †, in: Kunstchronik, Bd. 7, 1954, H. 4, S. 111 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

formierte sich nur eine Zugstunde entfernt in der englischen Provinz ein Zentrum deutscher expressionistischer Kunst. Leicester und das dortige Museum zeigten und förderten bereits in den 1930er bis 1950er Jahren die kontinentale Moderne mehr als an jedem anderen Ort in Großbritannien. Von hier aus wurde der Akzeptanz moderner Kunst aus Deutschland der Weg geebnet, und in Leicester erlebte Rosa Schapire erstmals, dass es ein tieferes Interesse für ihre Sammlungsschwerpunkte geben konnte.[66] Ursächlich dafür war eine historisch wichtige Konstellation zwischen interessierten Förderer:innen, aufgeschlossenen Kurator:innen mit Kenntnissen in den Modernismen sowie der Anwesenheit einer Sammlerin expressionistischer Kunst. Heute besitzt das Leicester Museum & Art Gallery (wie es nach einigen Namensänderungen nun heißt) in Leicester mehr als 350 Werke des Expressionismus.

66 Siehe dazu auch Beiersdorf 2009, S. 275.



KAPITEL **21**

1 Verlag Victor Gollancz, 14 Henrietta Street
2 Operette *The Merry Widow*, His Majesty's Theatre, Haymarket (1942)
3 Theaterstück *The Duke in Darkness*, St James's Theatre, King Street (1942)

21. Epilog: Selbstbeschreibungen des Exils – ein Blick zurück

> »Es ist mir eine besondere Freude, daß meine Autobiographie ›Augenblicke verändern uns mehr als die Zeit‹ in deutscher Sprache erscheint. Nach mehr als vier Dekaden habe ich wieder Kontakt mit dem Land meiner Geburt gefunden und dort neue Freunde gewonnen.«[1]
> (Charlotte Wolff, 1981)

In Stefan Zweigs posthum erschienenem autobiografischen Buch *Die Welt von gestern* (1942) ist London eine »Drehtür« zu anderen Exilorten: »Nie werde ich vergessen, welch Anblick sich mir bot, als ich einmal in London in ein Reisebureau geriet; es war vollgepfropft mit Flüchtlingen, fast alle Juden, und alle wollten sie irgendwohin. Gleichviel, in welches Land, ins Eis des Nordpols oder in den glühenden Sandkessel der Sahara, nur fort, nur weiter, denn die Aufenthaltsbewilligung war abgelaufen, man mußte weiter, weiter mit Frau und Kind unter fremde Sterne, in fremde Sprachwelt, unter Menschen, die man nicht kannte und die einen nicht wollten. […] Nebenan fragte einer mit verzweifelter Gier, wie man nach Shanghai gelangen könne, er hätte gehört, bei den Chinesen werde man noch aufgenommen. Und so drängte einer neben dem andern, ehemalige Universitätsprofessoren, Bankdirektoren, Kaufleute, Gutsbesitzer, Musiker, jeder bereit, die jämmerlichen Trümmer seiner Existenz wohin immer über Erde und Meere zu schleppen, was immer zu tun, was immer zu dulden, nur fort von Europa, nur fort, nur fort! Es war eine gespenstische Schar!«[2] Die Gründe für die Weiterreise waren vielfältig. Der Krieg und die Bedrohung durch nationalsozialistische Truppen waren sicherlich ausschlaggebend für die Entscheidung, Europa zu verlassen. Gerade der »Blitz« machte das Bedrohungspotenzial einer Besetzung durch die Deutschen physisch wahrnehmbar. Bei anderen Emigrant:innen motivierten ausbleibende künstlerische Erfolge und geringe Chancen auf berufliche Anerkennung die Entscheidung, es in einem anderen Land oder einer anderen Stadt außerhalb Großbritanniens zu versuchen. Unter denen, die nur zeitweise in London lebten oder für die die Stadt nur ein Zwischenexil war, sind – neben Stefan Zweig, der nach Brasilien emigrierte – die Fotograf:innen Grete Stern, Ellen Auerbach, Tim N. Gidal und Lilo Hess, die Architekten und Designer Walter Gropius, László Moholy-Nagy und Marcel

1 Wolff 1982, S. 5.

2 Zweig 1942, S. 481–482.

Breuer, die Galeristin Ala Story zu nennen. Sie alle begannen an einem anderen Ort von vorn, mussten sich in neue Kontexte einfinden, bisweilen eine neue Sprache erlernen.

Der Umstand, dass Exilierte in der Zeit des Nationalsozialismus oftmals mehrere Exilorte passierten oder dort auch länger lebten, verdeutlicht, dass dieser erzwungene Ortswechsel als Übersetzungsleistung verstanden werden kann. Grenzübergreifende Emigrationsbewegungen in neue Sprach- und Kulturräume konfrontieren das Individuum mit Herausforderungen, das und die Andere(n) zu verstehen, Sprachen zu erlernen, die Gesetze des Marktes zu durchdringen. So schreibt beispielsweise Kurt Schwitters in einem Brief an den Künstler Raoul Hausmann, der nach 1933 verschiedene Exilstationen durchlief – Ibiza, Zürich, Prag, Paris – und ab 1944 in Limoges lebte: »Ich nehme an, es geht Dir wie mir, Du kannst nicht mehr ordentlich deutsch sprechen, aber auch keine andere Sprache. Ich z. B. spreche 3 Sprachen, die dritte ist Norwegisch. Manchmal nehme ich Wörter aus einer Sprache in die andere.«[3] Die Exilgeschichte zeigt jedoch, dass Übersetzungsschwierigkeiten nicht nur sprachliche Probleme meinen, sondern es auch um das wechselseitige Verständnis künstlerischer Haltungen und ästhetischer Überzeugungen geht. Damit wird Übersetzung nicht nur als eine Übertragung von Wörtern verstanden, sondern auch als konfliktreiche »Übersetzung *von* und *zwischen* den Kulturen«, wie es die Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick umschreibt.[4] Das künstlerische und finanzielle Überleben im Exil ist mit dem Versuch verbunden, sich und das Werk den Anderen begreifbar zu machen. Zudem lässt sich mit der Doppelsemantik des Begriffs »Übersetzen« arbeiten: Übersetzen ist ein Translationsprozess und meint auch das Über-Setzen als das physische Passieren des Ärmelkanals, vom Festland auf die britische Insel, die damals (wie heute) eine autonome Haltung gegenüber Europa einnahm.

Die Schwierigkeiten des »Ankommens« verbanden sich mitunter mit einem Befremden, etwa hinsichtlich einer als fremd wahrgenommenen britischen Kultur. Fred Uhlman beschreibt die Differenz zwischen dem kontinentalen Selbst und dem europäischen, gleichwohl fremden Nachbarland eindrücklich: »Es [England] schien mir ein fremderes Land als jedes andere, das ich zuvor kannte, so weit weg von Europa wie Peking, mit einer Bevölkerung, die immer noch im Zeitalter von Edward VII. zu leben schien.«[5] Zugleich zeichnet Uhlman seine Adaption an die neuen Exilkontexte, die vor allem von einer großen Sympathie für die Menschen, ihre Toleranz, Höflichkeit, Hilfsbereitschaft und Freundlichkeit geprägt war, die er als Antipode zu der gewaltvollen »Grobheit der Deutschen«[6] wahrnahm: »Für jeden, der vom

3 Kurt Schwitters: Brief an Raoul Hausmann, 25. Juli 1946, in: Schwitters 1974, S. 213.
4 Bachmann-Medick 1997, S. 1.
5 Uhlman 1998, S. 251. Zu Uhlman in England siehe Müller-Härlin 2005.
6 Uhlman 1998, S. 252.

Kontinent kommt, ist es [England] ein Zufluchtsort und der Himmel zugleich.«[7] Nicht ohne Grund trägt Uhlmans Autobiografie den Titel *The Making of an Englishman*, da für ihn »Engländer« kein Sein, sondern ein stetes Werden oder ein Gemacht-Werden meint. Damit wird auch auf die sozialen, kulturellen oder politischen Bedingungen angespielt, die erst zu einer Ich-Formung führen; zugleich besteht aber eben die Möglichkeit zur Transformation eines »Deutschen« zu einem »Engländer«.

Zahlreiche Autobiografien ehemaliger London-Emigrant:innen sind Zeugnisse der Herausforderungen des Exillebens und ihrer Gesamtheit, sie sind aber auch als Versuche zu werten, die Rezeption der eigenen Person aktiv mitzugestalten: Neben Fred Uhlman ist etwa auch Charlotte Wolff zu nennen, aber auch der Kostüm- und Bühnenbildner Ernest (Ernst) Stern, dessen illustrierte Autobiografie *My Life, My Stage* (1951) im Folgenden als Beispiel einer Selbst-Erzählung näher in den Blick genommen wird. In seinem Buch (Abb. 256) blickt Stern zurück auf seine Karriere der 1910er und 1920er Jahre. Der Künstler kam in Bukarest zur Welt, lebte in Wien und studierte an der Münchner Akademie, bevor er nach Berlin ging. Hier arbeitete er zwischen 1906 und 1921 mit dem Regisseur und Direktor des Deutschen Theaters, Max Reinhardt, zusammen. Für Reinhardts Theaterstücke, Ballette und musikalische Pantomimen entwickelte Stern phantasievolle Bühnendekorationen und Kostüme, welche die Ära Reinhardt maßgeblich mitprägten.[8] Zu erwähnen sind *Don Carlos* (1909), *Das Mirakel* (1911) und *Ein Sommernachtstraum* (1913).

Viele Produktionen von Max Reinhardt gastierten im Ausland oder waren als Tourneestücke konzipiert, sodass Sterns Entwürfe international wahrgenommen wurden. Für die musikalische Pantomime *Sumurum* (1910) setzte der Künstler exotisierende Elemente ein, bediente sich für seine Arbeit vor allem der eigenen Erinnerungen an das osmanisch geprägte Bukarest seiner Kindheit.[9] Auch Kostüme und Bühnenbild für das Ballett *Die grüne Flöte* (1916) arbeiteten mit Exotismen; sie riefen ein märchenhaftes China auf. Ab 1918 war Stern auch für das Kino tätig – einige der bekannten deutschen Stumm- und Tonfilme tragen in Ausstattung und Kostümen die Handschrift von Ernest Stern, darunter *Satanas* (1920, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau), *Die Bergkatze* (1921, Regie: Ernst Lubitsch) und *Das Wachsfigurenkabinett* (1924, Regie: Paul Leni). In seinen Erinnerungen schreibt Stern über seine Arbeit für *Das Weib des Pharao* (1922, Regie: Ernst Lubitsch), dass er 2.000 Statist:innen mit ägyptischen Kostümen versorgen musste. Eine Zeichnung in Sterns Autobiografie zeigt, wie sich die Berliner Statist:innen mit bronzenem Körper-Makeup versehen, um sich in »authentische« Ägypter:innen zu verwandeln.[10]

7 Ebd., S. 254.
8 Siehe Sterns Arbeiten für Reinhardt in Stern/Herald 1919.
9 Vgl. Stern 1951, S. 85–87.
10 Ebd., S. 183.

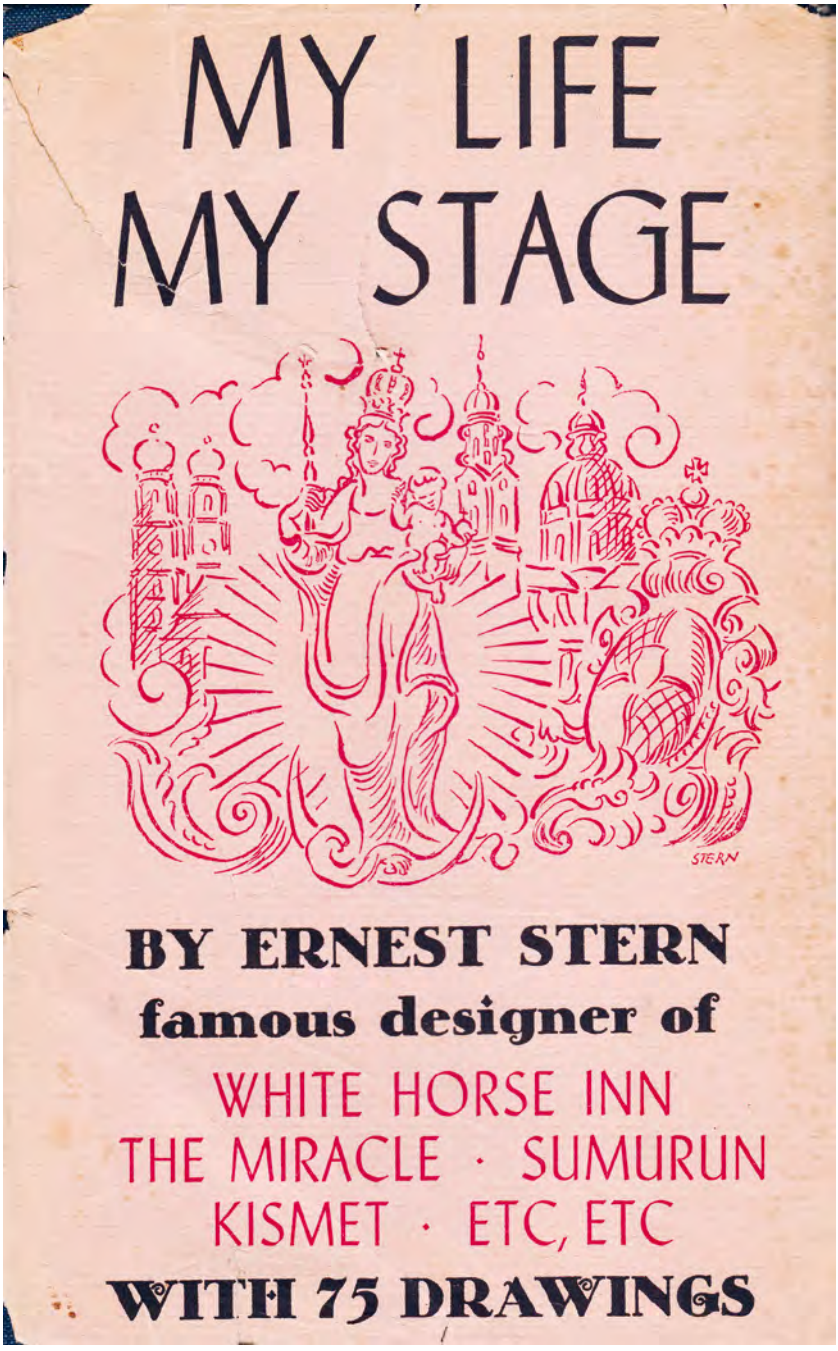


Abb. 256: Ernest Stern: My Life, My Stage. Übers. v. Edward Fitzgerald, London: Victor Gollancz Ltd 1951, Cover (METROMOD Archive, © Ernest Stern)

Mit dem Regisseur Erik Charell war Ernest Stern eng verbunden. Nicht nur stattete er Charells Film *Der Kongress tanzt* (1931) aus. Bereits seit 1924 verantwortete Stern auch Kostüme und Bühnenbilder für Erik Charells Revuen, die international auf Tournee gingen. Bei der Machtübernahme der Nationalsozialisten befand sich Ernest Stern gerade in Paris zur Aufführung von Charells *Im weißen Rößl*. Charell bot ihm auch erste Aufträge in der Emigration als Ausstatter für den Film *Caravane* (1934) in Hollywood und beschäftigte ihn für seine Zirkus-Revue *The Flying Trapeze* (1935) am Alhambra Theatre in London.[11] Bereits seit Ende 1934 lebte Ernest Stern in London. Am 15. März 1935 notierte er in seinem Tagebuch: »[…] möchte nicht mehr nach Deutschland zurück und dort arbeiten […]. Kann mir eigentlich gar nicht vorstellen, wie man jemals wieder in Deutschland leben und arbeiten könnte, ist mir ein Ding der absoluten Unmöglichkeit geworden – es besteht ja auch nicht die mindeste Aussicht zu einer Rückkehr dorthin, das Regime dort jetzt ganz solide! Man muß seine Geschicke nach ganz anderen Richtungen lenken.«[12]

Sterns vielfältige internationale Kontakte durch die tourenden Produktionen von Reinhardt und Charell waren wichtig für den Aufbau und die Erweiterung des beruflichen Netzwerks. Bereits in den 1920er Jahren hatte Stern immer wieder in London gearbeitet und etwa Noël Cowards Operette *Bitter Sweet* (1929) ausgestattet. 1936 folgten Produktionen wie *Young Madame Conti*, *Can-Can* oder *Follow the Sun* am Savoy Theatre, Palladium und Adelphi Theatre, für die Stern mit britischen Regisseuren wie Benn W. Levy und William Mollison zusammenarbeitete.[13] 1937 erhielt Stern den Auftrag, die Außendekoration des Kaufhauses Selfridges anlässlich der Krönung George VI. und Elizabeths zu gestalten. Für die Frontseite an der Oxford Street entwarf er eine bunte, beflaggte Dekoration, über dem Eingang war die zentrale Gruppe »The Empire's Homage to the Throne« mit Personifikationen der British Dominions, Colonies und Protektorate zu sehen, die der Britannia auf dem Thron die Ehre erweisen.

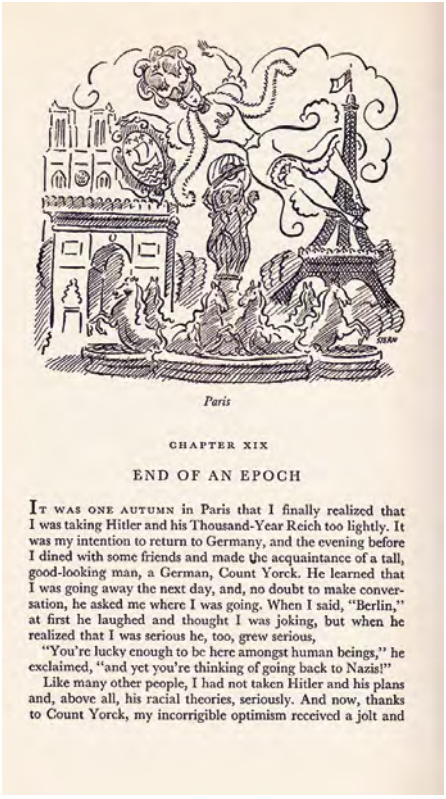
Auch in den folgenden Jahren war Stern – unterbrochen von seiner Internierung – mit Ausstattungen (Bühnenbild und/oder Kostüm) von Theaterstücken und Revuen in Londoner Theatern beschäftigt, darunter *The Duke in Darkness* (1942) im St James's Theatre (s. Karte S. 502, Nr. 3) und *The Merry Widow* (1942) im His Majesty's Theatre (s. Karte S. 502, Nr. 2).[14] Der Sprachwechsel in seinem Tagebuch – ab 1939 schreibt Stern teilweise auf Englisch – deutet auf eine zunehmende Adaption an den neuen Kontext hin.

11 Ebd., S. 245.

12 Ernest Stern: Diaries, 15. März 1935, Victoria and Albert Museum, London, Ernst Stern Archive.

13 Ernest Stern: Diaries, 1. August 1935–4. Februar 1936, Victoria and Albert Museum, London, Ernst Stern Archive.

14 Eine Liste der Bühnenproduktionen, an denen Ernest Stern beteiligt war, findet sich im Ernst Stern Archive, Victoria and Albert Museum, London.



Paris

CHAPTER XIX

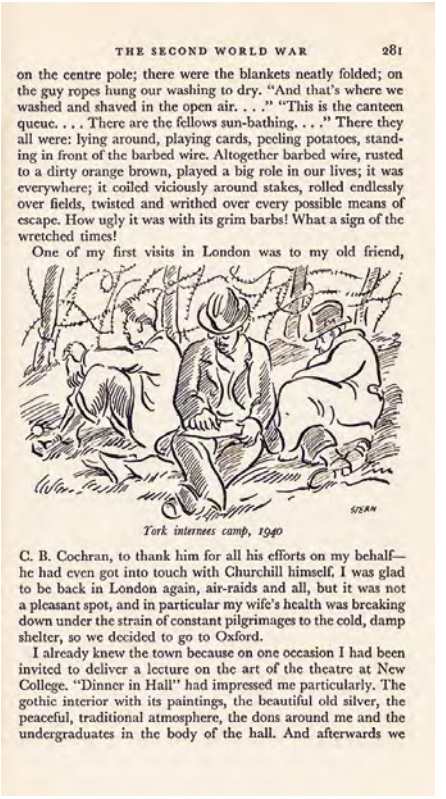
END OF AN EPOCH

IT WAS ONE AUTUMN in Paris that I finally realized that I was taking Hitler and his Thousand-Year Reich too lightly. It was my intention to return to Germany, and the evening before I dined with some friends and made the acquaintance of a tall, good-looking man, a German, Count Yorck. He learned that I was going away the next day, and, no doubt to make conversation, he asked me where I was going. When I said, "Berlin," at first he laughed and thought I was joking, but when he realized that I was serious he, too, grew serious,

"You're lucky enough to be here amongst human beings," he exclaimed, "and yet you're thinking of going back to Nazis!"

Like many other people, I had not taken Hitler and his plans and, above all, his racial theories, seriously. And now, thanks to Count Yorck, my incorrigible optimism received a jolt and

Abb. 257: Ernest Stern: My Life, My Stage. Übers. v. Edward Fitzgerald, London: Victor Gollancz Ltd 1951, S. 232: Illustration *Paris* und Kapitel »End of an Epoch« (METROMOD Archive, © Ernest Stern)



THE SECOND WORLD WAR 281

on the centre pole; there were the blankets neatly folded; on the guy ropes hung our washing to dry. "And that's where we washed and shaved in the open air. . . ." "This is the canteen queue. . . . There are the fellows sun-bathing. . . ." There they all were: lying around, playing cards, peeling potatoes, standing in front of the barbed wire. Altogether barbed wire, rusted to a dirty orange brown, played a big role in our lives; it was everywhere; it coiled viciously around stakes, rolled endlessly over fields, twisted and writhed over every possible means of escape. How ugly it was with its grim barbs! What a sign of the wretched times!

One of my first visits in London was to my old friend,

York internees camp, 1940

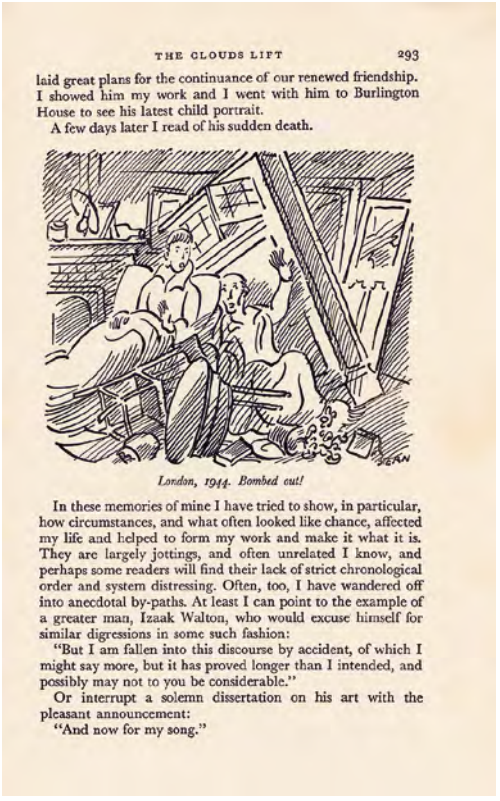
C. B. Cochran, to thank him for all his efforts on my behalf—he had even got into touch with Churchill himself. I was glad to be back in London again, air-raids and all, but it was not a pleasant spot, and in particular my wife's health was breaking down under the strain of constant pilgrimages to the cold, damp shelter, so we decided to go to Oxford.

I already knew the town because on one occasion I had been invited to deliver a lecture on the art of the theatre at New College. "Dinner in Hall" had impressed me particularly. The gothic interior with its paintings, the beautiful old silver, the peaceful, traditional atmosphere, the dons around me and the undergraduates in the body of the hall. And afterwards we

Abb. 258: Ernest Stern: My Life, My Stage. Übers. v. Edward Fitzgerald, London: Victor Gollancz Ltd 1951, S. 281: *York internees camp*, 1940 (METROMOD Archive, © Ernest Stern)

Dennoch basierte Sterns Autobiografie auf einem deutschen Manuskript, das von Edward Fitzgerald ins Englische übertragen wurde. Das Buch erschien bei Victor Gollancz (14 Henrietta Street, s. Karte S. 502, Nr. 1), einem seit 1927 existierenden Verlagshaus mit politischer Agenda. Gollancz gründete zudem den Left Book Club als Plattform für sozialistische und gesellschaftskritische Autoren. Hier erschien beispielsweise Wal Hanningtons *The Problem of the Distressed Areas* (1937) mit Fotografien von Edith Tudor-Hart.[15] Der Verlag publizierte antifaschistische, pazifistische und aufklärerische Literatur: *Why I am a Jew* (1943) von Edmond Fleg und *What Buchenwald really means* (1945) oder *Germany revisited* (1947) von Victor Gollancz. 1960 erhielt Victor Gollancz für seinen Einsatz für soziale Gerechtigkeit und Pazifismus den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels. Dies war das ver-

15 Siehe dazu Kapitel 4 in diesem Buch.



THE CLOUDS LIFT 293

laid great plans for the continuance of our renewed friendship. I showed him my work and I went with him to Burlington House to see his latest child portrait.

A few days later I read of his sudden death.

London, 1944. Bombed out!

In these memories of mine I have tried to show, in particular, how circumstances, and what often looked like chance, affected my life and helped to form my work and make it what it is. They are largely jottings, and often unrelated I know, and perhaps some readers will find their lack of strict chronological order and system distressing. Often, too, I have wandered off into anecdotal by-paths. At least I can point to the example of a greater man, Izaak Walton, who would excuse himself for similar digressions in some such fashion:

"But I am fallen into this discourse by accident, of which I might say more, but it has proved longer than I intended, and possibly may not to you be considerable."

Or interrupt a solemn dissertation on his art with the pleasant announcement:

"And now for my song."

Abb. 259: Ernest Stern: My Life, My Stage. Übers. v. Edward Fitzgerald, London: Victor Gollancz Ltd 1951, S. 293: *London 1944. Bombed out!* (METROMOD Archive, © Ernest Stern)

legerische Umfeld, in dem Ernest Sterns Buch erschien, das eben nicht nur die Erinnerung eines Theatermannes an seine schillernde Vergangenheit in Berlin und andernorts war, sondern auch die Autobiografie eines Emigranten: Stern blickt in seinem Buch auf 1933 als »End of an Epoch« zurück (Abb. 257), er berichtet von seiner Flucht und der Zeit seiner Internierung (Abb. 258) in Sutton Coldfield, York (Juli–September 1940).[16] Das Buch endet mit einem Bombenangriff auf London in 1944: »A flying bomb wrecked our flat. Two rooms were completely destroyed, but, fortunately although my studio was damaged, none of my work was destroyed, and that was a great relief. As I have said, we slept in another flat on the ground floor and so we escaped injury. To our astonishment, we were not even greatly excited. It was just our turn. The next morning I even began to sketch the damage.«[17] Eine dieser Zeichnungen ist in der Autobiografie reproduziert (Abb. 259).

Obgleich sich Sterns Autobiografie und Exilierung als eine Geschichte des künstlerischen Erfolgs mit Kontinuitäten in der Theaterarbeit liest, litt der

16 Stern 1951, S. 270–280.

17 Ebd., S. 292.

Bühnenkünstler doch unter den Unwägbarkeiten der Emigration, dem Bangen um Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis. Zudem hatte er kaum Kapital ausführen können, war also vollständig auf neue Einnahmen angewiesen. Seit 1949 erhielt Stern eine Civil List Pension, die sein Überleben sicherte, da er in seinen späteren Lebensjahren aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr für das Theater arbeitete. Seine letzte Produktion war 1952 die Oper *Werther* von Massenet, die im Sadler's Wells Theatre in London in der Regie von James Robertson aufgeführt wurde. Stern entwarf Bühnenbild und Kostüme.

Ernest Sterns Autobiografie erschien 1955 in deutscher Sprache im Henschel Verlag unter dem Titel *Ernst Stern. Bühnenbildner bei Max Reinhardt*.[18] Der deutsche Titel macht deutlich, dass Sterns Wirken im Londoner Exil unbemerkt geblieben war und an ihn vor allem als eng mit Reinhardt verbundener Künstler erinnert wurde. Aus *My Life, My Stage*, also aus dem »My«, wurde (erneut) Max Reinhardts Bühnenbilder. Zumindest in der englischen Originalausgabe artikulierte Stern mit dem »My« eine gewisse Handlungsmacht, war nicht nur Herr seiner Bühne, sondern auch seines Lebens. Seine Autobiografie vermittelt eine souveräne Autorenposition – *My Life, My Stage* ist ein selbsterzähltes Lebenswerk.

Ähnliches lässt sich für die politische Aktivistin, Journalistin und Schauspielerin Hertha Pauli feststellen, die in den 1920er und 1930er Jahren ebenfalls an Theaterproduktionen Max Reinhardts mitwirkte, bevor sie zunächst ins französische Exil ging und später in die USA emigrierte. Ihre Autobiografie *Der Riss der Zeit geht durch mein Herz* von 1970 behandelt detailliert die Zeit vor der Emigration und ihre Wege ins amerikanische Exil, ihre Begegnungen und Erfahrungen.[19] Der Titel *Der Riss der Zeit geht durch mein Herz* verweist auf die in der Autobiografie beschriebenen erzwungenen Ortswechsel und die damit verbundene Zeiterfahrung. Dabei lässt sich die Redewendung »Riss der Zeit« sowohl auf die historischen Zeitläufte, das heißt, auf die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, beziehen, markiert aber auch die Zäsur im eigenen Lebenslauf.

Warum schrieben viele Exilierte des Nationalsozialismus in späteren Jahren ihre Autobiografie? Eine naheliegende Antwort wäre, dass es viel zu erzählen gab: Flucht, Emigration, Wechsel der Aufenthaltsorte, Sprachen, unterbrochene Karrieren und herausgeforderte soziale Beziehungsnetzwerke – das alles bot viel Stoff für intensive Lebensgeschichten. Die möglichen Gründe und Ziele weisen jedoch über diese Logik hinaus: In der Erzählung des Exillebens wird nicht nur das eigene Leben reflektiert und im gedruckten, verlegten Buch in die Öffentlichkeit gebracht, sondern es werden auch für die Nachwelt die politischen Ereignisse und ihre Folgen in einer persön-

18 Stern 1955.

19 Pauli 1970. Zu Hertha Pauli in der Emigration siehe Niederacher 2012, die sich in ihrem Aufsatztitel auf die Autobiografie bezieht: »Riß der Zeit – Hertha Pauli in der Emigration«.

lichen Form artikuliert. Wenn Ernest Stern in seiner Autobiografie *My Life, My Stage* über sein Wirken am Theater vor 1933 und seine Tätigkeit im Exil berichtet, dann legt er Zeugnis ab über die Gründe des Displacements, und er verortet sich im künstlerischen Umfeld seines Exilortes London. Zugleich geben politische Ereignisse die Struktur vor und konturieren maßgeblich das Leben und Wirken: Bei Stern ist es die Machtübernahme der Nationalsozialisten, die er von einem beruflichen Aufenthalt in Paris aus miterlebt und die ihm eine Weiterführung der beruflichen Laufbahn in Deutschland unmöglich macht. Reflektiert wird in der Autobiografie bildlich und textlich auch die Bedrohung durch deutsche Fliegerangriffe.

In der Gesamtheit verschiedenster Exil-Autobiografien wird aus dem Einzelleben ein Beitrag zur umfassenderen Geschichte des Exils, etwa in der Zusammenschau von Sterns *My Life, My Stage* (1951), Hertha Paulis *Der Riss der Zeit geht durch mein Herz* (1970), der Autobiografie *Hindsight* (1980, deutsche Übersetzung von 1982 als *Augenblicke verändern uns mehr als die Zeit*) der nach Paris und London emigrierten Medizinerin und Sexualwissenschaftlerin Charlotte Wolff, Stefan Zweigs *Die Welt von gestern* (1942) oder dem 1946 erschienenen Buch *A Little Yes and a Big No* (deutsche Übersetzung *Ein kleines Ja und ein großes Nein* von 1955) des Künstlers George Grosz, der in die USA emigrierte.[20] Der Exilforscher Wulf Koepke spitzte diese These noch zu und überschrieb 2005 seinen Aufsatz zu den Autobiografien Exilierter mit »Selbstdarstellung des Exils«.[21] Damit erhält das Exil eine Autonomie und schreibt selbst seine eigene Geschichte. Gerade diese Selbstbeschreibung des Exils und die Selbstkonstruktion Exilierter bilden eine beständige Herausforderung für die Rezeption, verlangen nach quellenkritischen Lektüren und einer Kontextualisierung mit anderen Texten und Ego-Dokumenten.

Zugleich lässt sich aber fragen, in welchem Verhältnis Exilgeschichte zu nationalen oder transnationalen Historiografien steht? Inwieweit ist die Geschichte der Vertreibung auch Teil nationaler Erzählungen, auch von Kunst- oder Musikgeschichte? Inwieweit fügen sich hier Akteur:innen und ihre künstlerischen Produktionen im Exil ein, wenn sie in der Zeit zwischen 1933 und 1945 ihre Heimat- und Herkunftsorte verlassen mussten? Die Kunstgeschichte etwa besteht aus zahlreichen Leer- und Fehlstellen, und oftmals wird zwar das »erfolgreiche« Hauptwerk in die Rezeption einbezogen, doch das im Exil, also das teils weit entfernt von den Epizentren der Moderne entstandene Werk wird kaum wahrgenommen. So sind der *Merzbau* von Kurt Schwitters, die antiklerikalen oder antimilitaristischen Zeichnungen von George Grosz oder die Fotomontagen für die *AIZ* von John Heartfield fester Teil der Historiografie der Kunst der Weimarer Republik, aber ihr

20 Stern 1951; Pauli 1970; Wolff 1980; Wolff 1982; Grosz 1946; Grosz 1955.

21 Koepke 2005.

Exilschaffen findet in den großen Überblickswerken zur Kunst des 20. Jahrhundert kaum Resonanz.[22]

In diesen Kontexten gewinnen Autobiografien wie George Grosz' *Ein kleines Ja und ein großes Nein* eine besondere Bedeutung, denn sie zeigen selbstbewusst auch auf die Zeit der Emigration, schreiben sich damit selbst in eine »löchrige« Geschichte ein.[23] Autobiografien sind also auch ein Fingerzeig auf das Absente; oftmals sind diese Bücher übrigens zuerst in der Sprache des Exillandes verfasst und wurden erst später ins Deutsche übertragen. Diese Nachträglichkeit ist auch ein Indiz für die veränderten Zeitlichkeiten in Exilgeschichte(n). Die Autobiografien konservieren etwas, das sonst nicht sichtbar, hörbar, nacherlebbar geworden wäre; das betrifft diese Lebenserzählungen grundsätzlich, hat aber für die Exilierung zusätzliche existenzielle Gründe.

Diese »Selbstarchivierung« durch Erzählung findet sich übrigens auch in den Publikationen des Freien Deutschen Kulturbundes. Die Gedichtanthologien und Ausstellungskataloge, die während der Existenz dieser Exilvereinigung in London entstanden, sind zugleich Dokumentation und Archiv: Zu seiner Auflösung publizierten die Sektionen des Kulturbundes noch resümierende Publikationen, darunter die *Kleine Sammlung 1946: Gedichte, Erzählungen, Reproduktionen*, die Werke von Mitgliedern versammelte und deren Lebens- wie Emigrationsdaten nannte.[24] Die Publikation war eine Rückschau auf die Leistungen und Produktionen des Freien Deutschen Kulturbundes, kann aber auch als Versuch gelten, die eigene Geschichte im Londoner Exil selbst zu schreiben und an die Nachwelt weiterzugeben. *Kleine Sammlung* zeigt nicht nur in die Vergangenheit (was wir waren), sondern auch in die Zukunft (was wir gewesen sein werden). Dieser Impetus der Selbstbeschreibung und Historisierung wird noch einmal deutlicher, als dass viele der ehemaligen Mitglieder des Kulturbundes nach ihrer Remigration in die SBZ/DDR zurückkehrten und später ihre Nachlässe dem Archiv der Akademie der Künste übergaben, das heute eine zentrale Quelle für Forschungen zum Freien Deutschen Kulturbund ist.[25]

22 Siehe u. a. Arnason 1970; Haftmann 2000; Schneede 2001. Eine Ausnahme bildet etwa Herbert Reads Überblickswerk *A Concise History of Modern Sculpture* (1964), das Schwitters' *Merzbau* (S. 127), aber auch eine seiner im englischen Exil entstandenen Skulpturen (S. 129) abbildet. Diese Präsenz lässt sich damit erklären, dass Read das Schaffen vieler exilierter Künstler:innen als Autor und Kritiker begleitete.

23 Gerade für exilierte Frauen ist die Autobiografie ein seltener oder einziger Existenznachweis. Vgl. Häntzschel 2000, S. 28–36. Hertha Paulis Autobiografie erfuhr übrigens nach dem Erscheinen 1970 kaum Beachtung. Erst im Kontext einer Gedenkausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek und der Taschenbuchausgabe (beide 1990) erhielten ihre Lebenserinnerungen Aufmerksamkeit. Vgl. Niederacher 2012, S. 146.

24 Nicht alle Mitglieder waren in der Anthologie mit Werkabbildungen vertreten, sondern etwa nur ein Drittel. Vgl. Vinzent 2006, S. 116. Vinzent deutet die *Kleine Sammlung* als Auseinandersetzung mit dem Exilland und als Adaption englischer Themen. Ebd., S. 118.

25 Vgl. https://www.adk.de/de/archiv/news/2010/fglc.htm [Abruf: 30. 12. 2023].

Deutlich wird also, dass Exilierung nicht nur ein raumbezogener Vorgang ist – so wie es das vorliegende Buch in seiner Auseinandersetzung mit der Exilstadt London in den Mittelpunkt stellte. Exil betrifft Zeitvorstellungen und Zeitwahrnehmungen, und die Zeit ist für Emigrant:innen eine andere. Ihr Schaffen im Exil nach 1933 fand nicht nur in anderen geografischen Zusammenhängen statt, auch entwickelte sich ihr Werk außerhalb des zeitlichen Kontinuums ihrer Herkunftsorte und deren Geschichte. Während beispielsweise in Berlin oder München weiterhin Ausstellungen in den Museen und Kunsthandlungen stattfanden, an denen Emigrant:innen oftmals nicht mehr partizipierten, begann für die Exilierten eine andere Zeitrechnung. Bereits die Ausreise war meist eine Geschichte der Ungewissheiten und des Wartens. Vor der Abreise und der behördlichen Vorbereitung muss sich die Zeit ebenso gedehnt haben wie in den Zwischenstationen, wenn, wie es Stefan Zweig in seinem Buch *Die Welt von gestern* beschreibt, in der Zeit um 1940 auf die Möglichkeit zur Ausreise, auf das lebensrettende Transit oder Affidavit oder die Fahrkarte für das Passagierschiff gewartet wurde. Dieser gedehnten Zeit steht an den Zielorten des Exils eine andere Zeitwahrnehmung gegenüber. Die Ankunft bedeutet auch den Beginn eines ungewissen Lebensabschnittes, bei dem alles auf Null gestellt ist. Dieser Neuanfang bedeutet nicht unweigerlich, dass es auch zu einem beruflichen Neubeginn kommen konnte, ein Anknüpfen an Bestehendes war so oder so kaum möglich.

Autobiografien wie jene von Ernest Stern und Textsammlungen des Freien Deutschen Kulturbundes lassen sich jedoch auch lokal verorten, auf ihre Entstehungsräume zurückführen und sind damit auch ein Weg, um Exilgeschichte aus dem nationalen Dogma zu befreien, also weder die Perspektive eines Staates, aus dem Menschen flohen, noch jene, in die Menschen emigrierten, zu wählen. Der stadtzentrierte Blick auf die künstlerische Exilgeschichte gibt die Möglichkeit, besondere Zentren der Emigration im Stadtkörper Londons zu erfassen. Recherchierte Adressen können dabei aufschlussreich sein, weisen etwa auf die gehäufte Präsenz emigrierter Künstler:innen in Stadtvierteln oder Nachbarschaften hin oder rufen (teils nur zeitweise genutzte) Räume ins Gedächtnis. Stadtbezogene Forschungen können ihren Ausgangspunkt in Briefen, Postkarten und Telegrammen – und auch Gästebüchern haben. So führt das »Visitor Book« des Psychoanalytikers Sigmund Freud im Londoner Exil die Namen seiner Besucher:innen auf wenigen Seiten zu realen Nachbarschaften zusammen und lässt so Beziehungsrelationen entstehen (Abb. 260 a, b): Freuds Gästebuch listet den Namen des Künstlers Salvador Dalí auf, der ihn porträtierte, und des Schriftstellers Stefan Zweig, der die Trauerrede bei der Zeremonie nach Freuds Tod im September 1939 hielt – Zweig und Freud hatte eine mehrere Jahrzehnte andauernde Bekanntschaft verbunden.

Viele der in diesem Buch untersuchten Akteur:innen arbeiteten eng im und an ihrer städtischen Umgebung, fotografierten die Stadt, ihre Menschen

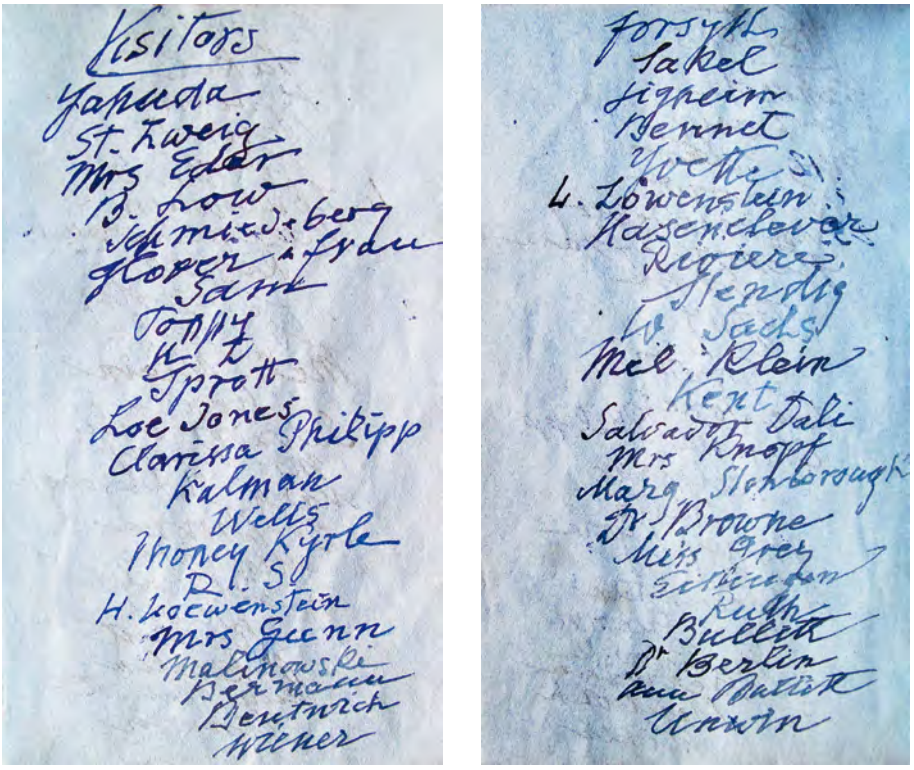


Abb. 260 a, b: Gästebuch mit Einträgen von Freuds Londoner Besucher:innen aus den Jahren 1938 und 1939 – aufgeführt sind, neben einigen anderen, die Namen des Malers Salvador Dalí und des Schriftstellers Stefan Zweig (© Freud Museum London)

und Tiere, suchten Kooperationen mit lokalen Kolleg:innen, gründeten Verlage und Galerien und partizipierten an Ausstellungen. Dabei nehmen ihre Routen bisweilen überraschende Richtungen, führen zu Orten wie dem Londoner Zoo, zum Kolumbarium oder zu den sexuellen Kontaktzonen der Stadt. London kann insofern als Matrix verstanden werden, die sichtbare und gleichwohl heute unsichtbare Spuren ihrer Bewohner:innen und ihrer künstlerischen Produktion trägt.

22. Nachwort und Dank

Diese Publikation ist das Ergebnis langjähriger Forschungen, die mich immer wieder nach London geführt haben, in die Archive und Museen der Stadt, zu Rundgängen im Stadtraum und Gesprächen mit Kolleg:innen und Zeitzeug:innen. Meine Arbeit konnte ich in den letzten Jahren in Vorträgen und Aufsätzen zur Diskussion stellen. Dieses Buch versammelt bereits veröffentlichte Texte in Überarbeitung und Erweiterung, ergänzt um neu verfasste Kapitel und Textbeiträge. Zur besseren Nachvollziehbarkeit seien hier die Erstveröffentlichungen aufgeführt:

Kapitel 2 nimmt einige Überlegungen auf, die ich erstmals im Beitrag »Scheitern und Bestehen in der Fremde. Deutschsprachige Künstler im britischen Exil nach 1933« in dem Sammelband *Migration – Reise – Exil. Der Künstler in der Fremde* formulierte.[1] Kapitel 4 wurde 2023 erstmals als »Queering Exile London: Dislocations, Hidden Histories and Gendered Space« im Band *Urban Exile* publiziert.[2] Kapitel 5 bezieht die Aufsätze »New Homes in a Foreign Country. Bauen und Wohnen im britischen Exil der 1930er Jahre« in der Publikation *Applied Arts in British Exile from 1933* (2019) und »Metropolitan Exile: London, Refugee Artists and Places of Contact in the 1930s and 1940s« aus dem Band *Sites of Interchange. Modernism, Politics and Culture between Britain and Germany, 1919–1955* (2022) ein.[3] Kapitel 6 geht zurück auf meinen Beitrag »Forms of Migration, Migration of Forms: Sigmund Freud in Exile and the Dispersion of Things« im Sammelband *Design Dispersed. Forms of Migration and Flight* von 2019.[4] Kapitel 7 basiert auf der Monografie »Deutschland, fremde Heimat. Zur Rückkehr emigrierter Bildhauer nach 1945«, publiziert in der Schriftenreihe des Kunsthauses Dahlem 2015, und dem Aufsatz »Abbo in Exile, oder: Von der Schwierigkeit kulturellen Über-Setzens/Abbo in Exile, or: On the Difficulty of Cultural Translation« in dem 2019 publizierten Katalog *Jussuf Abbo*.[5] Kapitel 8 wurde 2012 als »Bauhaus-Transfer. Die Textildesignerin Margaret Leischner (1907–1970) in Dessau und im britischen Exil« in dem Buch *Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit – Verfolgung und Exil* veröffentlicht.[6] Für Kapitel 9 verwendete ich meinen Aufsatz »New Photo Vision. Architektur- und Skulpturfotografien von Helmut Gernsheim« aus dem 2016 erschienenen Tagungsband *Architekturfotografie. Darstellung – Verwendung – Gestaltung*.[7]

1 Dogramaci 2015d.
2 Dogramaci 2023.
3 Dogramaci 2019c; Dogramaci 2022a.
4 Dogramaci 2019b.
5 Dogramaci 2015a; Dogramaci 2019a.
6 Dogramaci 2012.
7 Dogramaci 2016d.

In Kapitel 11 wurden Überlegungen aus dem Aufsatz »Animal Camera. Medien und Politiken der Tierfotografie im Londoner Exil (1933–1945)« im Sammelband *Mensch und Tier in Reflexionen des Exils* (Exilforschung – ein Jahrbuch, 2021) aufgenommen.[8] Kapitel 12 geht zurück auf die Texte »Der Kreis um Stefan Lorant. Von der *Münchner Illustrierten Presse* zur *Picture Post*« im 2011 publizierten Band *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, berücksichtigt aber auch den mit Helene Roth geschriebenen Aufsatz »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«, der 2019 in der *Zeitschrift für Museum und Bildung* erschien.[9] In Teilen reflektiert Kapitel 13 den Beitrag »Für eine Fotogeschichte des Hyperbook. Der Verlag focal press in London« aus der Zeitschrift *Fotogeschichte* (2021).[10] Überlegungen zu Kapitel 14 wurden bei einem Vortrag auf der Tagung »Innovation and Acculturation: the Émigré Art Historians and Britain« 2019 in London vorgestellt.[11] Kapitel 15 wurde 2018 erstmals als »Meidners Londoner Jahre: Produktion und Rezeption im Zeichen des Exils« im Buch *Ludwig Meidner. Expressionismus, Ekstase, Exil* publiziert.[12] Kapitel 16 geht zurück auf den 2016 erschienenen Beitrag »Der Stift als Seziermesser im englischen Exil. Politische Zeichnungen von Richard Ziegler und Walter Trier für ›Die Zeitung‹« im Tagungsband *Exil im Krieg (1939–1945)*.[13] Überlegungen zu Kapitel 19 diskutierte ich 2020 auf der Konferenz *Bilderatlas Mnemosyne* im Haus der Kulturen der Welt.[14] Kapitel 20 wurde erstmals 2017 veröffentlicht als »Still Fighting for Modern Art. Rosa Schapire in England« im Band *Rosa und Anna Schapire – Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900*.[15]

Zudem wurden die hier veröffentlichten Forschungsergebnisse auch in meine online veröffentlichten Beiträge, den London Walk und das London Archive, eingebracht, die im Kontext des von mir geleiteten Forschungsprojekts »Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)« entstanden sind. Das Projekt war von 2017 bis 2023 am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München angesiedelt und wurde durch einen ERC Consolidator Grant gefördert.[16] METROMOD widmete sich sechs globalen Metropolen, neben London waren es Buenos Aires, New York, Istanbul, Bombay (heute Mumbai) und

8 Dogramaci 2021b.
9 Dogramaci 2011b; Dogramaci/Roth 2019.
10 Dogramaci 2021c.
11 https://www.leobaeck.co.uk/events/conferences/innovation-and-acculturation-emigre-art-historians-and-britain [Abruf: 30. 12. 2023].
12 Dogramaci 2018a.
13 Dogramaci 2016b.
14 https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/veranstaltung/p_171827.php [Abruf: 14. 12. 2023].
15 Dogramaci 2017.
16 https://metromod.net [Abruf: 14. 12. 2023].

Shanghai, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Fluchtziele für emigrierte Künstler:innen waren. Mit den Fördermitteln des Grants konnte ich ein Team aufbauen, dem ich für Diskussionen, Zusammenarbeit und Output – zwei Sammelbände, eine Website, digitale Walks und Archive zu den sechs Metropolen – dankbar bin: Ekaterina Aygün, Mareike Hetschold, Laura Karp Lugo, Christina Lagao, Rachel Lee, Maya-Sophie Lutz, Helene Roth, Mareike Schwarz und Maria Varady.

Mein Buch hätte zudem ohne die Unterstützung weiterer Kolleg:innen, die Zusammenarbeit mit Archiven, Nachlässen und Nachlassverwalter:innen und Zeitzeug:innen nicht entstehen können. Ihnen allen möchte ich meinen großen Dank aussprechen, in alphabetischer Reihenfolge:

Angela Abbo, Jerome Abbo (†), Sebastian Abbo, Akademie der Künste, Berlin, Archive 2 Willow Road, National Trust Collections, London, Sylvia Asmus (Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main), Alexander Atanassow, Erika Babatz (Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin), Kendra Bean (National Science and Media Museum Collections, Bradford, Andor Kraszna-Krausz Archive), Shulamith Behr (†), Leonie Beiersdorf, Doerte Bischoff (Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur, Universität Hamburg), Sarah Broadhurst (ZSL Library, London), Claire Cooper (Leicester Museum & Art Gallery, Leicester), Yvonne Cresswell, Bryony Davies (Freud Museum London), Trevor Davis, Rachel Dickson (Ben Uri Gallery and Museum, London), Pryor Dodge, Helen Draper, Eileen Ellis, Thomas Engelman, Simone Förster (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), Alan Franklin, Ruth Hanisch, Hans Christian Hoenes, Sonja Hull, Galerie Jorge Mara, Buenos Aires, Joanna Garber, Jennifer Garland (Rare Books and Special Collections, McGill University), Bridget Gillies (University of East Anglia Archive), Familie Goldfinger, Anthony Grenville, Lukas Grundtner (Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg), Christoph Haacker (Arco Verlag), Antje Hanack (Akademie der Künste, Berlin), Familie Barbara Herrmann, Mary Hider (Leicester Museum & Art Gallery, Leicester), Natalia Hug (The Moholy-Nagy Foundation), Karolina Hyzy, Torsten Jugl (The Wiener Holocaust Library, London), Lauren Karazija (Santa Barbara Museum of Art), Frances Kitson, Katrin Kokot (Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main), Simon Lake (Leicester Museum & Art Gallery, Leicester), Robert Longo Studio, Harald Lützenkirchen (Kurt Hiller Gesellschaft e. V.), Sarah MacDougall (Ben Uri Gallery and Museum, London), Marian Malet, Marion Manheimer, Eckart Marchand (The Warburg Institute, London), Joe McCabe, Hattula Moholy-Nagy (The Moholy-Nagy Foundation), Johannes von Müller, National Portrait Gallery, Washington, Jacky Oldham, Peter Oldham, Karin Orchard (Sprengel Museum Hannover), Steven Orfao, Lisa Peatfield (People's History Museum, Manchester), Christiane Remm (Brücke-Museum/Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin), Erik Riedel (Jüdisches Museum Frankfurt, Ludwig Meidner-Archiv), Royal Institute of British Archi-

tects (RIBA), Günther Sandner, Santa Barbara Museum of Art, Maria Schleger, Ines Schlenker, Dorothea Schöne, Steffen Schröter (Stiftung Bauhaus Dessau), Ania Soliman, Petra Steinhardt (Folkwang Museum), Claude W. Sui (Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim), Peter Suschitzky (The Estate of Wolf Suschitzky), Paul Taylor (The Warburg Institute, London), Caterina Tiezzi (London Transport Museum), V & A Theatre and Performance Archives, London, VG Bild-Kunst, Bonn, Jutta Vinzent (†), Klaus Völcker, Astrid Volpert, The Warburg Institute, London, Barbara Warnock (The Wiener Holocaust Library, London), Antje M. Warthorst (Walter Trier-Archiv, Konstanz), Claudia Wedepohl (The Warburg Institute, London), Barbara Weidle, Volker M. Welter, Julia Winckler, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Cornelia Ziegler, Veronika Zwerger (Literaturhaus Wien/Österreichische Exilbibliothek).

Die Reisen, Forschungen und Veröffentlichung dieses Buches wurden ermöglicht durch den Consolidator Grant des European Research Council. Dafür bin ich überaus dankbar. Verbunden bin ich auch dem Käte Hamburger Kolleg global dis:connect für die Förderung der Drucklegung.

Ein großer Dank gebührt meiner Lektorin Sophie Reinhardt für ihre gewohnt sorgfältige und zuverlässige Arbeit sowie Maya-Sophie Lutz, die als studentische Hilfskraft am Forschungsprojekt METROMOD an sämtlichen Publikationsprojekten mitarbeitete und auch an der Redaktion dieser Monografie erheblichen Anteil hatte. Am Register waren neben Maya-Sophie Lutz auch Kaj Sophie Flora Häuser und Regina Ziegler beteiligt. Dem Wallstein Verlag und seinen Mitarbeiter:innen, insbesondere Ina Lorenz, bin ich dankbar für die Aufnahme der Publikation in das Verlagsprogramm. Ebenso danke ich Christine Bartlitz, Gerhard Paul und Annette Vowinckel, dass mein Buch in der von ihnen herausgegebenen Reihe »Visual History. Bilder und Bildpraxen in der Geschichte« im Wallstein Verlag veröffentlicht wird.

In Erinnerung an Shulamith Behr (1946–2023) und Jutta Vinzent (1968–2021), deren Forschungen mir wichtige Impulse gaben.

Mit Dank an meine Familie, deren Interesse, Verständnis und Unterstützung dieses umfangreiche Vorhaben möglich machte.

23. Bibliografie

Abbo 1986
Abbo, Ruth: Über den Verlust einer künstlerischen Existenz. Jussuf Abbo im Exil, in: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945, Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986, S. 181–184.

Abraham 2009
Abraham, Julie: Metropolitan Lovers. The Homosexuality of Cities, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2009.

Ackroyd 2017
Ackroyd, Peter: Queer City. Gay London from the Romans to the Present Day, London: Chatto & Windus 2017.

Adam 2014
Adam, Ursula: Helen Reinfrank (1915–2011). Biographische Anmerkungen, in: Neuer Nachrichtenbrief der Gesellschaft für Exilforschung e. V., Nr. 43, Juni 2014, S. 16–19, www.exilforschung.de/_dateien/neuer-nachrichtenbrief/NNB43_26. 6. 2014.pdf [Abruf: 23. 12. 2023].

Adkins 1991
Adkins, Helen: Ludwig Meidner in England – Vierzehn Jahre eines erbärmlichen Lebens, in: Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966, Bd. 1, hg. v. Gerda Breuer und Ines Wagemann, Kat. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 1991, S. 172–181.

Allan 2002
Allan, John: Berthold Lubetkin. Bauhaus Architecture, London: Merrell 2002.

Allan 2012
Allan, John: Berthold Lubetkin: Architecture and the Tradition of Progress, London: Artifice 2012.

Allan 2016
Allan, John: The Isobar. The social hub, in: Isokon Gallery. The Story of a New – Vision of Urban Living, Kat. Isokon Gallery, London 2016, S. 60–67.

Anderl/Caruso 2005
Anderl, Gabriele und Alexandra Caruso (Hg.): NS–Kunstraub in Österreich und die Folgen, Innsbruck: Studien Verlag 2005.

Anderson 2019
Anderson, Joanne W.: Cultural Life and Politics in Wartime London, in: Image Journeys. The Warburg Institute and a British Art History (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 49), hg. v. dies., Mick Finch und Johannes von Müller, Kat. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2019, S. 43–52.

André 2000
André, Jean-Louis: Architekten und ihre Häuser, München: Knesebeck 2000.

Anglo 2015
Anglo, Sydney: From South Kensington to Bloomsbury and Beyond. The Intellectual Life of the Early Warburg Institute, in: Uwe Fleckner und Peter Mack (Hg.): The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London (Vorträge aus dem Warburg-Haus, 12), Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 65–70.

Anonym 1936a
Anonym: London 1936, London: The Residential Hotels Association 1936.
Anonym 1936b
Anonym: London Street Markets, in: The Observer, 20. September 1936, S. 9.
Anonym 1939
Anonym [Stefan Lorant]: Picture Post Announces a New Series. History of 100 Years in photographs, in: Picture Post, 15. April 1939, S. 51.
Anonym 1940
Anonym: He Makes Humans Out of Vegetables, in: The Brooklyn Eagle, 14. Juli 1940, S. 40.
Anonym 1941a
Anonym: British Art, in: The Herald Statesman, 28. Januar 1941, S. 8.
Anonym 1941b
Anonym: Art Exhibit At Bar Harbor. Recent Photographs of Bombed London By Cecil Beaton, in: The Bangor Daily News, 11. August 1941, S. 10.
Anonym 1942a
Anonym: Einreihung Deutscher Flüchtlinge in den War Effort, in: Freie Deutsche Kultur, Januar 1942, H. 1, S. 14.
Anonym 1942b
Anonym: Pictures in Aid for Russia, in: The Manchester Guardian, 8. Juni 1942, S. 4.
Anonym 1943/44
Anonym: Allies inside Germany (Bericht über die Vorbereitung und Resonanz der Ausstellung), London 1943/44, Akademie der Künste, Berlin, Heinz-Worner-Archiv, 8.
Anonym 1949
Anonym: Our London Correspondence, in: The Manchester Guardian, 12. Dezember 1949, S. 4.
Anonym 1959
Anonym: Wer ist wer im Kunsthandel. England, in: Du, Bd. 19, 1959, H. 10, S. 53.
Anonym 1972
Anonym: Mrs. Ala Story, Was Director of Museum of Art, in: The Berkshire Eagle, Pittsfield, Mass., 7. April 1972, S. 13.
Anonym 1984
Anonym: Ala Story 1907–1971, in: The Ala Story Collection of International Modern Art, Kat. Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara 1984, S. 11–14.
Anonym 2021
Anonym: Jüdische Sammler und Kunsthändler (Opfer nationalsozialistischer Verfolgung und Enteignung), 2021, https://web.archive.org/web/20210410131524/https://www.lostart.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Sammler/B/Brill,%20Otto.html [Abruf: 25. 12. 2023].
Arnason 1970
Arnason, H. H.: Geschichte der modernen Kunst. Malerei, Skulptur, Architektur, Bremen: Schünemann 1970.
Arnheim/Arnheim 1939
Arnheim, Mary und Rudolf Arnheim: Phototips on Children. The Psychology, the Technique and the Art of Child Photography, London: Focal Press 1939.
Aronowitz/Isaac 2019
Aronowitz, Richard und Shauna Isaac: Émigré Art Dealers and Collectors, in: Monica Bohm-Duchen (Hg.): Insiders Outsiders. Refugees from Nazi Europe and their Contribution to British Visual Culture, London: Lund Humphries 2019, S. 129–135.

Artinger 1994
Artinger, Kai: Lutz Heck, in: ders.: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins, 34. Folge, 1994, Berlin: Westkreuz Verlag 1994, S. 125–139, https://www.diegeschichteberlins.de/geschichteberlins/persoenlichkeiten/persoenlich keitenhn/491-heck.html [Abruf: 25. 12. 2023].

Artinger 1995
Artinger, Kai: Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde. Die künstlerische Wahrnehmung der wilden Tiere im Zeitalter der zoologischen Gärten, Berlin: Reimer 1995.

Assmann 2009
Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: Beck ^{4}2009.

Atanassow 2013
Atanassow, Alexander: Genja Jonas. Eine Dresdner Lichtbildnerin, Dresden: Kunstblatt 2013.

Atze 2011
Atze, Marcel: »Komposthaufen von Namen und Nummern«. Ein einleitender Blick auf ein aussterbendes Medium: das private Adressbuch, in: ders. und Kyra Waldner (Hg.): Andere Seiten. Private Adreßbücher prominenter Zeitgenossen aus zwei Jahrhunderten Kunst, Literatur und Musik, Wien: Metroverlag 2011, S. 8–21.

Auer 2006
Auer, Anna: No Resting Place. Encounter with Wolf Suschitzky/No Resting Place. Begegnungen mit Wolf Suschitzky, in: Michael Omasta, Brigitte Mayr und Ursula Seeber (Hg.): Wolf Suschitzky. Photos, Wien: SYNEMA 2006, S. 8–15.

Bachmann-Medick 1997
Bachmann-Medick, Doris: Einleitung: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen, in: dies. (Hg.): Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, 12), Berlin: Schmidt 1997, S. 1–18.

Bade/Oltmer 2010
Bade, Klaus J. und Jochen Oltmer: Migration in der Geschichte – Bedingungen, Formen und Folgen / Migration in History – Conditions, Forms, and Consequences, in: Henning Brüning und Elke Mittmann (Hg.): The Other Cities / Die anderen Städte. IBA Stadtumbau 2010, Bd. 8: Stadt und Migration / Vol. 8: City and Migration (Edition Bauhaus, 29), Dessau: Stiftung Bauhaus Dessau 2010, S. 88–105.

Baker 1943
Baker, Richard St. Barbe: Africa drums, London: Lindsay Drummond Ltd. 1943.

Baker 1978
Baker, J. R.: Julian Huxley. Homme de science et citoyen du monde 1887–1975, Paris: Unesco 1978.

Bankes 2022
Bankes, Ariane: Lucy Wertheim. A Pioneering Woman and her Contemporaries, in: Lucy Wertheim Carrington: Adventure in Art (1947), Lewes: Unicorn 2022, S. 165–172.

Bannasch/Bischoff/Dogramaci 2022
Bannasch, Bettina, Doerte Bischoff und Burcu Dogramaci: Exil, Flucht, Migration: Konfligierende Begriffe – Vernetzte Diskurse?, in: dies. (Hg.): Exil, Flucht, Migration. Konfligierende Begriffe, vernetzte Diskurse? (Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch, 40), Berlin/Boston: De Gruyter 2022, S. 1–13.

Baratay/Hardouin-Fugier 2000
Baratay, Eric und Elisabeth Hardouin-Fugier: Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark, Berlin: Wagenbach 2000.
Baratay/Hardouin-Fugier 2002
Baratay, Eric und Elisabeth Hardouin-Fugier: Zoo. A History of Zoological Gardens in the West, London: Reaktion Books 2002.
Barr 1936
Barr, Alfred H.: Cubism and Abstract Art, Kat. Museum of Modern Art, New York 1936, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf [Abruf: 15. 12. 2023].
Barrington-Johnson 2005
Barrington-Johnson, J.: The Zoo. The Story of the London Zoo, London: Robert Hale 2005.
Baumann 2009
Baumann, Gerd: Stadt und Migration: Herz und Kreislauf. Statt eines Vorworts, in: Erol Yildiz und Birgit Mattausch (Hg.): Urban Recycling. Migration als Großstadt-Ressource (Bauwelt-Fundamente, 140: Stadtforschung, Stadtpolitik), Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 2009, S. 8–10.
Baumhoff 1999
Baumhoff, Anja: Frauen am Bauhaus – ein Mythos der Emanzipation, in: Jeannine Fiedler und Peter Feierabend (Hg.): Bauhaus, Köln: Könemann 1999, S. 96–107.
Beamish 1986
Beamish, Silvia: Introduction, in: Hans Casparius: In My View. A Pictorial Memoir, Leamington Spa/Hamburg/New York: Oswald Wolff Books – Berg Publishers 1986, S. 1–3.
Becker, E. 2004
Becker, Eva: Erna Pinners halbes Leben im Exil, in: Exil, 2004, H. 2, S. 61–74.
Becker, L. 1997
Becker, Lutz: Von der Kunst zur Wissenschaft. Der erstaunliche Lebensweg der Erna Pinner, in: Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner (Schriftenreihe des Vereins August-Macke-Haus e. V., 23), Kat. August Macke Haus, Bonn 1997, S. 11–19.
Becker, P. 2005
Becker, Peter: Dem Täter auf der Spur. Eine Geschichte der Kriminalistik, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2005.
Beckett 1982
Beckett, Jane: Circle. The Theory and Patronage of Constructive Art in the Thirties, in: Circle. Constructive Art in Britain, 1934–40, hg. v. Jeremy Lewison, Kat. Kettle's Yard Gallery, Cambridge 1982, S. 11–19.
Behr 1998
Behr, Shulamith: Dr. Rosa Schapire – Art Historian and Critic in Exile, in: Charmian Brinson et al. (Hg.): Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933–1945 (Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London, 72), München: Iudicium 1998, S. 215–223.
Behr 2016
Behr, Shulamith: Ludwig Meidner: Exil, Kreativität und Holocaustbewusstsein/Ludwig Meidner: Exile, Creativity and Holocaust Awareness, in: Horcher in die Zeit. Ludwig Meidner im Exil / Eavesdropper on an Age. Ludwig Meidner in Exile, hg. v. Birgit Sander, Kat. Museum Giersch der Goethe-Universität, Frankfurt a. M. 2016, S. 148–161.

Behr 2018
Behr, Shulamith: Ludwig Meidners Zyklus »Leiden der Juden in Polen« (1942–1945) und die Kenntnis vom Holocaust / Ludwig Meidner's Cycle »Leiden der Juden in Polen« (1942–1945) and Holocaust Knowledge, in: Erik Riedel und Mirjam Wenzel (Hg.): Ludwig Meidner. Expressionismus, Ekstase, Exil / Exile, Ecstasy, Expressionism, Berlin: Gebr. Mann 2018, S. 279–297.

Behr 2022
Behr, Shulamith: Women Artists in Expressionism. From Empire to Emancipation, Princeton/Oxford: Princeton University Press 2022.

Behr/Malet 2005
Behr, Shulamith und Marian Malet (Hg.): Arts in Exile in Britain 1933–1945. Politics and Cultural Identity (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 6), Amsterdam/New York: Rodopi 2005.

Beiersdorf 2009
Beiersdorf, Leonie: »Wieder Boden unter den Füssen«. Rosa Schapire in England (1939–1954), in: Rosa. Eigenartig Grün. Rosa Schapire und die Expressionisten, hg. v. Sabine Schulze, Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2009, S. 250–281.

Beiersdorf 2017a
Beiersdorf, Leonie: Mit Überzeugung und spitzer Feder. Zu Rosa Schapires Publikationen, in: Burcu Dogramaci und Günther Sandner (Hg.): Rosa und Anna Schapire – Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900, Berlin: AvivA 2017, S. 175–196.

Beiersdorf 2017b
Beiersdorf, Leonie: Zur Bedeutung der Kunstsammlung von Rosa Schapire, in: Burcu Dogramaci und Günther Sandner (Hg.): Rosa und Anna Schapire – Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900, Berlin: AvivA 2017, S. 211–228.

Benedetta/Moholy-Nagy 1936
Benedetta, Mary und László Moholy-Nagy: The Street Markets of London. Photography by László Moholy-Nagy, London: John Miles Ltd. 1936.

Benedetta/Moholy-Nagy 1972
Benedetta, Mary und László Moholy-Nagy: The Street Markets of London (1936). Photographs by László Moholy-Nagy. Reprint, New York: Benjamin Blom 1972.

Benjamin 1963
Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie (Edition Suhrkamp, 28), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 45–64.

Benjamin 2019
Benjamin, Walter: Berliner Kindheit um 1900, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2019.

Benn 1968
Benn, Gottfried: Rede auf Else Lasker-Schüler (1952), in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 4: Reden und Vorträge, Wiesbaden: Limes-Verlag 1968, S. 1101–1104.

Benton, C. 1995
Benton, Charlotte: A Different World. Emigre Architects in Britain 1928–1958, Kat. RIBA Heinz Gallery, London 1995.

Benton, C. 2003
Benton, Charlotte: Continuity and Change. The Work of Exiled Architects in Britain, 1933–1939, in: Bernd Nicolai (Hg.): Architektur und Exil. Kulturtransfer und architektonische Emigration von 1930 bis 1950, Trier: Porta Alba 2003, S. 75–86.

Benton, T. 2006
Benton, Tim: The Modernist Home, London: Victoria & Albert Museum 2006.
Berger 1989
Berger, John: Warum sehen wir Tiere an?, in: ders.: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens (1980) (SALTO, 13), Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1989, S. 13–38.
Berking 2010
Berking, Helmuth: StadtWelten – Migration, Urbanität, neue zivilisatorische Arrangements / City Worlds – Migration, Urbanity, New Civil Arrangements, in: Henning Brüning und Elke Mittmann (Hg.): The Other Cities. Die anderen Städte. IBA Stadtumbau 2010, Bd. 8: Stadt und Migration / Vol. 8: City and Migration (Edition Bauhaus, 29), Dessau: Stiftung Bauhaus Dessau 2010, S. 18–33.
Berkowitz 2015
Berkowitz, Michael: Jews and Photography in Britain, Austin: University of Texas Press 2015.
Berkowitz 2016
Berkowitz, Michael: Photographic Initiatives of Walter and Helmut Gernsheim in Britain, in: Jay Howard Geller und Leslie Morris (Hg.): Three-Way Street: Jews, Germans, and the Transnational (Social history, popular culture, and politics in Germany), Ann Arbor: The University of Michigan Press 2016, S. 144–168.
Bernhard-Walcher 1998
Bernhard-Walcher, Alfred: Ein Stück aus Freuds Sammlung im Kunsthistorischen Museum Wien, in: »Meine … alten und dreckigen Götter«. Aus Sigmund Freuds Sammlung, hg. v. Lydia Marinelli, Kat. Sigmund Freud-Museum, Wien 1998, S. 154–155.
Betjeman/Moholy-Nagy 1938
Betjeman, John und László Moholy-Nagy: An Oxford University Chest. Comprising a Description of the Present State of the Town and University of Oxford with an Itinerary Arranged Alphabetically. Illustrated in line and half-tone by L. Moholy-Nagy, London: John Miles Ltd. 1938.
Bihler 2018
Bihler, Lori Gemeiner: Cities of Refuge: German Jews in London and New York, 1935–1945, Albany: SUNY Press 2018.
Bijsterveld 2013
Bijsterveld, Karin (Hg.): Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage (Sound Studies Series, 5), Bielefeld: transcript 2013, DOI: 10.14361/transcript.9783839421796.fm [Abruf: 15. 12. 2023].
Bilbo 1942
Bilbo, Jack: Reflections in an Art Gallery. In Celebration of the First Anniversary of the Modern Art Gallery, Kat. Modern Art Gallery, London 1942.
Bilbo 1945a
Bilbo, Jack: The Moderns. Past – Present – Future, London: The Modern Art Gallery Ltd. 1945.
Bilbo 1945b
Bilbo, Jack: Pablo Picasso. Thirty Important Paintings from 1904 to 1943, Kat. Modern Art Gallery, London 1945.
Bilbo 1948
Bilbo, Jack: An autobiography. The first forty years of the complete and intimate life story of an artist, author, sculptor, art dealer, philosopher, psychologist, traveller, and a modernist fighter for humanity, London: The Modern Art Gallery Ltd. 1948.

Bilbo 1968
Bilbo, Jack: Pfui Teufel. Aphorismen (étalonreihe, 1), Hamburg: Matari Verlag 1968.
Binyon 1944
Binyon, Laurence: English Water-Colours (1933), London: A. & C. Black ²1944.
Blood-Ryan 1940
Blood-Ryan, H. W.: Franz von Papen. His Life and Times, London: Rich & Cowan 1940.
Bohm-Duchen 2019a
Bohm-Duchen, Monica (Hg.): Insiders Outsiders. Refugees from Nazi Europe and their Contribution to British Visual Culture, London: Lund Humphries 2019.
Bohm-Duchen 2019b
Bohm-Duchen, Monica: Modernist Sanctuary: Hampstead in the 1930s and 1940s, in: dies. (Hg.): Insiders Outsiders. Refugees from Nazi Europe and their Contribution to British Visual Culture, London: Lund Humphries 2019, S. 157–163.
Bolbecher 2005
Bolbecher, Siglinde: Frauen im Exil – Die weibliche Perspektive, in: IWK-Mitteilungen, Bd. 60, 2005, H. 1/2, S. 2–4.
Bollauf 2011
Bollauf, Traude: Dienstmädchen-Emigration. Die Flucht jüdischer Frauen aus Österreich und Deutschland nach England 1938/39 (Wiener Studien zur Zeitgeschichte, 3), Wien/Berlin: Lit Verlag ²2011.
Bossert/Guttmann 1930
Bossert, Helmut Theodor und Heinrich Guttmann: Aus der Frühzeit der Photographie 1840–70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen, Frankfurt a. M.: Societäts-Verlag 1930.
Bownes/Green 2008
Bownes, David und Oliver Green (Hg.): London Transport Posters. A Century of Art and Design, London: Lund Humphries 2008.
Brennan 2011
Brennan, Toni Lee: Charlotte Wolff's Contribution to Psychology and to the History of Sexuality, Ph. D., University of Surrey, Guildford 2011.
Breton 1966
Breton, Harriette Von: Margaret Mallory and Ala Story Collections, in: Artforum International, Bd. 4, März 1966, H. 7, S. 18, https://www.artforum.com/print/reviews/196603/margaret-mallory-and-ala-story-collections-75317 [Abruf: 21. 12. 2023].
Breuer 1937
Breuer, Marcel: Architecture and Material, in: J. Leslie Martin, Ben Nicholson und Naum Gabo (Hg.): Circle. International Survey of Constructive Art, London: Faber & Faber 1937, S. 193–202.
Brinson/Dove 2008
Brinson, Charmian und Richard Dove: The Continuation of Politics By Other Means: The Freie Deutsche Kulturbund in London 1939–1946, in: Anthony Grenville und Andrea Hammel (Hg.): »I didn't want to float; I wanted to belong to something.« Refugee Organizations in Britain 1933–1945 (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 10), Amsterdam/New York: Rodopi 2008, S. 1–25.
Brinson/Dove 2010
Brinson, Charmian und Richard Dove: Politics By Other Means. The Free German League of Culture in London 1939–1946, London/Portland, Oreg.: Vallentine Mitchell 2010.

Brinson/Malet 1995
Brinson, Charmian and Marian Malet: Die Zeitung, in: dies. et al. (Hg.): Between Two Languages. German-speaking Exiles in Great-Britain 1933–45 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 308), Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart 1995, S. 215–243.
Browse 1941
Browse, Lillian (Hg.): Augustus John: Drawings, London: Faber & Faber 1941.
Browse 1943
Browse, Lillian (Hg.): Sickert, London: Faber & Faber 1943.
Browse 1946a
Browse, Lillian (Hg.): Constantin Guys. Flushing 1805. Paris 1892 (Ariel Books on the Arts), London: Faber & Faber 1946.
Browse 1946b
Browse, Lillian (Hg.): Barbara Hepworth. Sculptress (Ariel Books on the Arts), London: Faber & Faber 1946.
Browse 1949
Browse, Lillian (Hg.): Degas Dancers, London: Faber & Faber 1949.
Browse 1956
Browse, Lillian (Hg.): William Nicholson, with Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, London: Rupert Hart-Davis 1956.
Browse 1960
Browse, Lillian (Hg.): Sickert, London: Rupert Hart-Davis 1960.
Browse 1999
Browse, Lillian: The Duchess of Cork Street. The Autobiography of an Art Dealer, London: Giles de la Mare 1999.
Bruhns 1992
Bruhns, Maike: Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, in: Henrike Junge (Hg.): Avantgarde und Publikum: Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933, Köln: Böhlau 1992, S. 269–282.
Bruhns 2009
Bruhns, Maike: Kunsthistorikerin mit einer Passion für den Expressionismus. Die Sammlerin Rosa Schapire, in: Dorothee Wimmer (Hg.): Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz, Berlin: Reimer 2009, S. 117–127.
Brüning 2008
Brüning, Jens: Karawanserei des alten Europas. Die Geschichte des *Club 1943*, in: Anthony Grenville und Andrea Hammel (Hg.): »I didn't want to float; I wanted to belong to something.« Refugee Organizations in Britain 1933–1945 (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 10), Amsterdam/New York: Rodopi 2008, S. 67–88.
Brunner 2017
Brunner, Andreas: Erica Anderson (1914–1976). Lesbische Netzwerke im Exil, in: Lambda Nachrichten, Bd. 39, 2017, H. 172, S. 46–48, https://lambdanachrichten.at/wp-content/uploads/2021/08/LN_2017-05.pdf [Abruf: 23. 12. 2023].
Brunner 2019
Brunner, Andreas: Die queeren Netzwerke der Erica Anderson, in: Irene Messinger und Katharina Prager (Hg.): Doing Gender in Exile. Geschlechterverhältnisse, Konstruktionen und Netzwerke in Bewegung, Münster: Westfälisches Dampfboot 2019, S. 142–155.

Burke 2014
Burke, David: The Lawn Road Flats. Spies, Writers and Artists, Woodbridge: Boydell & Brewer 2014.
Burlingham 1989
Burlingham, Michael John: The Last Tiffany. A Biography of Dorothy Tiffany Burlingham, New York: Antheneum/MacMillan 1989.
Burton 1995
Burton, Peter: Biographical Note, in: Rodney Garland [Adam de Hegedus]: The Heart in Exile (1953), Brighton: Millivres Books 1995, S. 299–300.
Bußmann 2019
Bußmann, Annette: »Das Leben ist eine Metamorphose«: Erna Pinner als Mittlerin zwischen den Kulturen im britischen Exil, in: Zeitschrift für Museum und Bildung, 2019, Bd. 86–87: Vermittler*innen zwischen den Kulturen, hg. v. Inge Hansen-Schaberg et al., S. 76–90.
Buchmann/Lafer 2022
Buchmann, Sabeth und Ilse Lafer: Production, Transport, and Logistics Infrastructure in Modern and Contemporary Art: Sabeth Buchmann & Ilse Lafer in Conversation with Burcu Dogramaci & Ursula Ströbele, in: Beatrice von Bismarck et al. (Hg.): Broken Relations: Infrastructure, Aesthetic, and Critique, Leipzig: Spector Books 2022, S. 123–135.

Campkin/Duijzings 2016
Campkin, Ben und Ger Duijzings: Engaged urbanism: situated and experimental methodologies for fairer cities, in: dies. (Hg.): Engaged Urbanism. Cities and Methodologies, London/New York: I. B. Tauris 2016, S. 1–20.
Caputo 2020
Caputo, Caterina: E. L. T. Mesens. Art Collector and Dealer, in: The Getty Research Journal, 2020, H. 12, S. 127–150.
Carr Howe 1966
Carr Howe, Thomas: Introduction, in: Two Collections. Margaret Mallory. Ala Story, Kat. Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara 1966, n. p.
Carrington Wertheim 2022
Carrington Wertheim, Lucy: Adventure in Art (1947). Lewes: Unicorn 2022.
Carritt 1961
Carritt, David: The dizzy success story of the other House of Marlborough, in: Evening Standard, 6. September 1961, n. p., https://www.marlboroughgallerylondon.com/history [Abruf: 23. 12. 2023].
Carullo 2019
Carullo, Valeria: Moholy-Nagy in Britain 1935–1937, London: Lund Humphries 2019.
Casparius 1986
Casparius, Hans: In My View. A Pictorial Memoir (Oswald Wolff Books), Leamington Spa/Hamburg/New York: Berg Publishers 1986.
Chadour-Sampson 2016
Chadour-Sampson, Beatriz: Barbara Cartlidge. Life and Work, in: dies. und Janice Hosegood: Barbara Cartlidge and Electrum Gallery. A Passion for Jewellery, Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers 2016, S. 12–85.
Chambers 2013
Chambers, Emma: Schwitters und England, in: Schwitters in England, hg. v. dies. und Karin Orchard, Kat. Sprengel Museum Hannover, Hannover 2013, S. 6–19.

Chauncey 1995
Chauncey, George: Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890–1940, New York: Basic Books 1995.
Cherry/Helland 2006
Cherry, Deborah und Janice Helland (Hg.): Local/Global: Women Artists in the Nineteenth Century, Aldershot: Ashgate 2006.
Clifford 1988
Clifford, James: The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography. Literature, and Art, Cambridge: Harvard University Press 1988.
Coe/Reading 1981
Coe, Peter und Malcolm Reading: Lubetkin and Tecton. Architecture and Social Commitment, London: The Arts Council of Great Britain 1981.
Cohen-Portheim 1933
Cohen-Portheim, Paul: London (Cicerone-Bücher, 1), Berlin: Klinkhardt & Biermann 1933.
Coleman 2003
Coleman, Allan D.: Bringing Up Baby. Helmut Gernsheim, Beaumont Newhall und die Kinderzeit der Fotogeschichte, in: Helmut Gernsheim. Pionier der Fotogeschichte (Publikation der Reiss-Engelhorn Museen, 9), hg. v. Alfried Wieczorek und Claude W. Sui, Kat. Forum Internationale Photographie, Mannheim 2003, S. 63–74.
Coles 2014
Coles, Anthony: John Heartfield. Ein politisches Leben, Köln/Wien: Böhlau 2014.
Collis 1946a
Collis, Maurice: Art, in: The Observer, 1. September 1946, S. 2.
Collis 1946b
Collis, Maurice: Paintings. A Gallery Reopens, in: The Observer, 22. Dezember 1946, S. 2.
Conlan 2009
Conlan, Frank: Margaret Leischner (1907–1970) – A Bauhaus Designer in Newbridge, Co. Kildare, in: Joachim Fischer und Gisela Holfter (Hg.): Creative Influences. Selected Irish-German Biographies (Irish-German Studies, 4), Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2009, S. 99–108.
Cook 2003
Cook, Matt: London and the Culture of Homosexuality 1885–1914 (Cambridge Studies in Nineteenth Century Literature and Culture, 39), Cambridge: Cambridge University Press 2003.
Copeland Buenger 1997
Copeland Buenger, Barbara: John Heartfield in London, in: Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945, hg. v. Stephanie Barron und Sabine Eckmann, Kat. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1997, S. 74–79.
Cosgrove 2004
Cosgrove, Denis: Karto-City. Kartografie und Stadtraum, in: Mapping a City, hg. v. Nina Möntmann, Yilmaz Dziewior und Galerie für Landschaftskunst, Kat. Kunstverein in Hamburg, Hamburg 2004, S. 32–47.
Crenshaw 1991
Crenshaw, Kimberlé: Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color, in: Stanford Law Review, Bd. 43, 1991, H. 6, S. 1241–1299.

Darby 2005
Darby, William: Obituary: Lillian Browse, in: The Independent, 17. Dezember 2005, https://www.independent.co.uk/news/obituaries/lillian-browse-519836.html [Abruf: 23. 12. 2023].
Darling 2012
Darling, Elizabeth: Wells Coates (Twentieth Century Architects), London: RIBA Publishing 2012.
Dascher 2011
Dascher, Ottfried: »Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst«. Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger (Quellenstudien zur Kunst, 6), Wädenswil: Nimbus 2011.
Davies 1998
Davies, Erica: »Eine Welt wie im Traum«. Freuds Antikensammlung, in: »Meine … alten und dreckigen Götter«. Aus Sigmund Freuds Sammlung, hg. v. Lydia Marinelli, Kat. Sigmund Freud-Museum, Wien 1998, S. 95–101.
Daybelge 2019
Daybelge, Leyla: The Lawn Road Flats, in: Monica Bohm-Duchen (Hg.): Insiders Outsiders. Refugees from Nazi Europa and their Contribution to British Visual Culture, London: Lund Humphries 2019, S. 165–171.
Deinhard 1972
Deinhard, Hanna: Martin Warnke, ed., *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh, Bertelsmann Kunstverlag, 1970 (Rezension), in: The Art Bulletin, Bd. 54, 1972, H. 1, S. 113–115.
Delbanco 1993
Delbanco, Gustav: Obituary: Henry Roland, in: The Independent, 9. Januar 1993, https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-henry-roland-1477516.html [Abruf: 23. 12. 2023].
Denker 1995
Denker, Rolf: Anna Freud zur Einführung. Unter Mitarbeit von Friederike Denker, Hamburg: Junius 1995.
Derenthal 1996
Derenthal, Ludger: Paris 1933–1941: Portraits und Experimente, in: Josef Breitenbach. Photographien. Zum 100. Geburtstag, hg. v. T. O. Immisch, Ulrich Pohlmann und Klaus E. Göltz, Kat. Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (Saale) 1996, S. 76–83.
Desideri 2018
Desideri, Valentina: Hand Reading Studies, Amsterdam: Kunstverein Publishing 2018.
Dickson 2009
Dickson, Rachel: Emigré Artists and the Ben Uri, in: Forced Journeys. Artists in Exile in Britain c. 1933–45, hg. v. dies. und Sarah MacDougall, Kat. Ben Uri Gallery. The London Jewish Museum of Art, London 2009, S. 86–90.
Dickson/MacDougall 2009
Dickson, Rachel und Sarah MacDougall: Artists in Exile in Britain, c. 1933–45, in: Forced Journeys. Artists in Exile in Britain c. 1933–45, hg. v. dies., Kat. Ben Uri Gallery. The London Jewish Museum of Art, London 2009, S. 18–49.
Dickson/MacDougall 2015
Dickson, Rachel und Sarah MacDougall (Hg.): Out of Chaos. Ben Uri: 100 Years in London, Kat. Ben Uri Gallery, London 2015, https://issuu.com/benurigallery/docs/out_of_chaos_catalogue [Abruf: 30. 12. 2023].

Dickson/MacDougall 2020
Dickson, Rachel und Sarah MacDougall: Mapping »Finchleystrasse«: »Mitteleuropa« in North West London, in: Burcu Dogramaci et al. (Hg.): Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century, Leuven: Leuven University Press 2020, S. 229–248.

Die Zeitung
Die Zeitung, London 1941–1945.

Dietz 2006
Dietz, Bernhard: Gab es eine »Konservative Revolution« in Großbritannien?, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Bd. 54, 2006, H. 4, S. 607–638.

Dietze 2017
Dietze, Gabriele: Sexualpolitik. Verflechtungen von Race and Gender, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 2017.

Dines/Beloch/Michahelles 2016
Dines, Alberto, Israel Beloch und Kristina Michahelles (Hg.): Stefan Zweig und sein Freundeskreis. Sein letztes Adressbuch 1940–1942, Berlin: Hentrich & Hentrich 2016.

Dobrzynski 1997
Dobrzynski, Judith H.: The Zealous Collector. A Singular Passion For Amassing Art, One Way or Another, in: The New York Times, 24. Dezember 1997, https://www.nytimes.com/1997/12/24/arts/zealous-collector-special-report-singular-passion-for-amassing-art-one-way.html [Abruf: 23. 12. 2023].

Doering 2000
Doering, Hilke: Dingkarrieren: Sammelstück, Lagerstück, Werkstück, Ausstellungsobjekt. Zur Konstruktion musealer Wirklichkeit, in: Rosmarie Beier (Hg.): Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 2000, S. 263–278.

Dörschel 2020
Dörschel, Stephan: Longing for »Bold Constructions«. John Heartfield and the Theatre, in: John Heartfield. Photography Plus Dynamite, hg. v. Angela Lammert, Rosa von der Schulenburg und Anna Schultz, Kat. Akademie der Künste, Berlin 2020, S. 149–157.

Dogramaci 2011a
Dogramaci, Burcu: Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand – zur Einführung, in: dies. und Karin Wimmer (Hg.): Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933, Berlin: Gebr. Mann 2011, S. 13–28.

Dogramaci 2011b
Dogramaci, Burcu: Der Kreis um Stefan Lorant – Von der *Münchner Illustrierten Presse* zur *Picture Post*, in: dies. und Karin Wimmer (Hg.): Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933, Berlin: Gebr. Mann 2011, S. 163–183.

Dogramaci 2012
Dogramaci, Burcu: Bauhaus-Transfer. Die Textildesignerin Margaret Leischner (1907–1970) in Dessau und im britischen Exil, in: Inge Hansen-Schaberg, Wolfgang Thöner und Adriane Feustel (Hg.): Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit – Verfolgung und Exil (Frauen und Exil, 5), München: edition text + kritik 2012, S. 95–116.

Dogramaci 2015a
Dogramaci, Burcu: Deutschland, fremde Heimat. Zur Rückkehr emigrierter Bild-

hauer nach 1945 / Germany, a Foreign Homeland. The Return of Émigré Sculptors after 1945 (Schriftenreihe des Kunsthauses Dahlem), Berlin: Kunsthaus Dahlem 2015.

Dogramaci 2015b
Dogramaci, Burcu: Jussufs Gedicht für Jussuf Abbo, in: Hajo Jahn (Hg.): Der Blaue Reiter ist gefallen. Else Lasker-Schüler Jubiläumsalmanach (Else-Lasker-Schüler-Almanach, 11), Wuppertal: Peter Hammer 2015, S. 275–277.

Dogramaci 2015c
Dogramaci, Burcu: Im Spiegel der Kamera. Fotografische (Selbst-)Inszenierungen der Dichterin Else Lasker-Schüler, in: Hajo Jahn (Hg.): Der Blaue Reiter ist gefallen. Else Lasker-Schüler Jubiläumsalmanach (Else-Lasker-Schüler-Almanach, 11), Wuppertal: Peter Hammer 2015, S. 278–293.

Dogramaci 2015d
Dogramaci, Burcu: Scheitern und Bestehen in der Fremde. Deutschsprachige Künstler im britischen Exil nach 1933, in: Uwe Fleckner, Maike Steinkamp und Hendrik Ziegler (Hg.): Der Künstler in der Fremde: Migration – Reise – Exil (Mnemosyne, 3), Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 265–281.

Dogramaci 2016a
Dogramaci, Burcu: Heimat. Eine künstlerische Spurensuche, Köln: Böhlau 2016.

Dogramaci 2016b
Dogramaci, Burcu: Der Stift als Seziermesser im englischen Exil. Politische Zeichnungen von Richard Ziegler und Walter Trier für *Die Zeitung*, in: Hiltrud Häntzschel et al. (Hg.): Exil im Krieg 1939–1945 (Krieg und Literatur, 22), Göttingen: V&R unipress 2016, S. 99–110.

Dogramaci 2016c
Dogramaci, Burcu: Aufs richtige Pferd gesetzt! Zur frühen Geschichtsschreibung des Expressionismus, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Fritz Burger (1877–1916) – ›eine neue Kunstgeschichte‹ (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 43), Passau: Dietmar Klinger Verlag 2016, S. 189–208.

Dogramaci 2016d
Dogramaci, Burcu: New Photo Vision. Architektur- und Skulpturfotografien von Helmut Gernsheim, in: Hubert Locher und Rolf Sachsse (Hg.): Architekturfotografie. Darstellung – Verwendung – Gestaltung (Transformationen des Visuellen, 3), München: Deutscher Kunstverlag 2016, S. 40–55.

Dogramaci 2017
Dogramaci, Burcu: Still Fighting for Modern Art. Rosa Schapire in England, in: dies. und Günther Sandner (Hg.): Rosa und Anna Schapire – Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900, Berlin: AvivA 2017, S. 229–256.

Dogramaci 2018a
Dogramaci, Burcu: Meidners Londoner Jahre: Produktion und Rezeption im Zeichen des Exils / Meidner's London Years: Production and Reception in Exile, in: Erik Riedel und Mirjam Wenzel (Hg.): Ludwig Meidner. Expressionismus, Ekstase, Exil / Ludwig Meidner. Expressionism, Ecstasy, Exile, Berlin: Gebr. Mann 2018, S. 257–278.

Dogramaci 2018b
Dogramaci, Burcu: New Berliners. The metropolis of Berlin as an artistic contact zone between the wars, in: New Berlin 1912–1932, hg. v. Inga Rossi-Schrimpf, Kat. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüssel 2018, S. 43–51.

Dogramaci 2019a
Dogramaci, Burcu: Abbo in Exile, oder: Von der Schwierigkeit kulturellen Über-

Setzens / Abbo in Exile, or: On the Difficulty of Cultural Translation, in: Jussuf Abbo, hg. v. Dorothea Schöne, Kat. Kunsthaus Dahlem, Berlin 2019, S. 99–125.

Dogramaci 2019b

Dogramaci, Burcu: Forms of Migration, Migration of Forms: Sigmund Freud in Exile and the Dispersion of Things, in: dies. und Kerstin Pinther (Hg.): Design Dispersed. Forms of Migration and Flight (Design, 44), Bielefeld: transcript 2019, S. 36–57.

Dogramaci 2019c

Dogramaci, Burcu: New Homes in a Foreign Country. Bauen und Wohnen im britischen Exil der 1930er Jahre, in: Marian Malet et al. (Hg.): Applied Arts in British Exile from 1933. Changing Visual and Material Culture (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 19), London/Boston: Brill/Rodopi 2019, S. 6–26.

Dogramaci 2021a

Dogramaci, Burcu: Sibyl Moholy-Nagy (1903–1971). Die Stadt als Schicksal, in: K. Lee Chichester und Brigitte Sölch (Hg.): Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken, Berlin: Reimer 2021, S. 366–376.

Dogramaci 2021b

Dogramaci, Burcu: Animal Camera: Medien und Politiken der Tierfotografie im Londoner Exil (1933–1945), in: Ursula Seeber et al. (Hg.): Mensch und Tier in Reflexionen des Exils (Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch, 39), Berlin/Boston: De Gruyter 2021, S. 253–275.

Dogramaci 2021c

Dogramaci, Burcu: Für eine Fotogeschichte des *Hyperbook*. Der Verlag *focal press* in London, in: Fotogeschichte, Jg. 41, 2021, H. 159: Weiterblättern! Neue Perspektiven der Fotobuchforschung, hg. v. Anja Schürmann und Steffen Siegel, S. 35–42.

Dogramaci 2022a

Dogramaci, Burcu: Metropolitan Exile: London, Refugee Artists and Places of Contact in the 1930s and 1940s, in: Lucy Wasensteiner (Hg.): Sites of Interchange. Modernism, Politics and Culture between Britain and Germany, 1919–1955 (German Visual Culture, 8), Oxford et al.: Peter Lang 2022, S. 177–194.

Dogramaci 2022b

Dogramaci, Burcu: Place-Making und Exil, in: dies., Bettina Bannasch und Doerte Bischoff (Hg.): Exil, Flucht, Migration. Konfligierende Begriffe, vernetzte Diskurse? (Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch, 40), Berlin/Boston: De Gruyter 2022, S. 151–161.

Dogramaci 2022c

Dogramaci, Burcu: Nomadic camera: photography, exile and dis:connectivity, in: static. thoughts and research from global dis:connect, H. 1, 2022, S. 33–40, https://static.ub.uni-muenchen.de/index.php/static/article/view/18/22 [Abruf: 4. 1. 2024].

Dogramaci 2023

Dogramaci, Burcu: Queering Exile London: Dislocations, Hidden Histories and Gendered Spaces, in: dies. et al. (Hg.): Urban Exile. Theories, Methods, Research Practices, Bristol/Chicago: Intellect 2023, S. 146–168.

Dogramaci/Roth 2019

Dogramaci, Burcu und Helene Roth: 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: Zeitschrift für Museum und Bildung, 2019, Bd. 86–87: Vermittler*innen zwischen den Kulturen, hg. v. Inge Hansen-Schaberg et al., S. 13–44.

Dogramaci/Roth 2023
Dogramaci, Burcu und Helene Roth: Whose Eye Am I: Yllas Tierfotobücher für Kinder und das fotografische Exil, in: Bettina Bannasch, Theresia Dingelmaier und Burcu Dogramaci (Hg.): Exil in Kinder- und Jugendmedien (Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch, 41), Berlin/Boston: De Gruyter 2023, S. 201–223.
Dogramaci/Sandner 2017
Dogramaci, Burcu und Günther Sandner: Rosa und Anna Schapire: eine intellektuelle Doppelbiografie, in: dies. (Hg.): Rosa und Anna Schapire – Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900, Berlin: AvivA 2017, S. 7–37.
Dogramaci/Schätzke 2019
Dogramaci, Burcu und Andreas Schätzke (Hg.): A Home of One's Own. Emigrierte Architekten und ihre Häuser. 1920–1960 / Émigré Architects and their Houses. 1920–1960, Stuttgart/London: Edition Axel Menges 2019.
Donald 2007
Donald, Diana: Picturing Animals in Britain 1750–1850, New Haven/London: Yale University Press 2007.
Dorner 2004
Dorner, Jane: The Immigrants. Andor Kraszna-Krausz: Pioneering Publisher in Photography, in: Logos, Bd. 15, 2004, H. 3, S. 118–125.
Dorner 2009
Dorner, Jane: Andor Kraszna-Krausz: Pioneering Publisher in Photography, in: Richard Abel und Gordon Graham (Hg.): Immigrant Publishers. The Impact of Expatriate Publishers in Britain and America in the 20th Century, New Brunswick/London: Transaction Publishers 2009, S. 99–110.
Dove 2004
Dove, Richard: »Fremd ist die Stadt und leer …«. Fünf deutsche und österreichische Schriftsteller im Londoner Exil 1933–1945. Max Herrmann-Neiße, Alfred Kerr, Robert Neumann, Karl Otten, Stefan Zweig, Berlin: Parthas 2004.
Driller 1998
Driller, Joachim: Marcel Breuer. Die Wohnhäuser 1923–1973, Stuttgart: DVA 1998.
Duda 1999
Duda, Sibylle: Anna Freud, 1999, https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/anna-freud/ [Abruf: 4.1.2024].
Dudley 2012
Dudley, Sandra H.: Encountering a Chinese horse. Engaging with the thingness of things, in: dies. (Hg.): Museum Objects. Experiencing the Properties of Things (Leicester Readers in Museum Studies), London/New York: Routledge 2012, S. 1–15.
Duner 1942
Duner, Paul: A Year and a Day, London: Lindsay Drummond Ltd. 1942.
Dunker 2018
Dunker, Bettina: Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

Ebeling/Günzel 2009
Ebeling, Knut und Stephan Günzel: Einleitung, in: dies. (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten (Kaleidogramme, 30), Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 7–26.
Ebner 2011
Ebner, Florian: Vertraute Begegnungen. Zu Seidenstückers fotografischen Zootier-

parabeln, in: Friedrich Seidenstücker. Von Nilpferden und anderen Menschen. Fotografien 1925–1958, Kat. Berlinische Galerie, Berlin 2011, S. 114–159.

Eckardt 2004
Eckardt, Frank: Soziologie der Stadt (Einsichten. Themen der Soziologie), Bielefeld: transcript 2004.

Eder 1932
Eder, Josef Maria: Geschichte der Photographie, Halle (Saale): Knapp ^{4}1932.

Eichenberg 2019
Eichenberg, Julia: London Calling. Adressbücher des britischen Exils im Zweiten Weltkrieg, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, Bd. 16, 2019, H. 2, https://zeithistorische-forschungen.de/2-2019/5734 [Abruf: 4. 1. 2024].

Eisen 2012
Eisen, Markus: Vom Ledigenheim zum Boardinghouse. Bautypologie und Gesellschaftstheorie bis zum Ende der Weimarer Republik (Studien zur Architektur der Modere und industriellen Gestaltung, 1), Berlin: Gebr. Mann 2012.

Eissler 1989
Eissler, K. R.: Eine biographische Skizze, in: Ernst Freud, Lucie Freud und Ilse Grubrich-Simitis (Hg.): Sigmund Freud. Sein Leben in Bildern und Texten (1976) (Insel-Taschenbuch, 1133), Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1989, S. 10–39.

Elliott 2018
Elliott, David: *Modern German Art* 1938: The Book / Das Buch *Modern German Art*, 1938, in: London 1938. Defending ›degenerate‹ Art / London 1938. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler, hg. v. Lucy Wasensteiner und Martin Faass, Kat. The Wiener Library for the Study of the Holocaust & Genocide, London 2018, S. 152–167.

Engelman 1977a
Engelman, Edmund: Berggasse 19. Das Wiener Domizil Sigmund Freuds, Stuttgart/Zürich: Belser 1977.

Engelman 1977b
Engelman, Edmund: Rückblick, in: ders.: Berggasse 19. Das Wiener Domizil Sigmund Freuds, Stuttgart/Zürich: Belser 1977, S. 51–64.

Engelman 2016
Engelman, Edmund: Rückblick, in: ders.: Sigmund Freud. Wien IX. Berggasse 19, Wien: Brandstätter ^{3}2016, S. 85–101.

Erlhoff/Stadtmüller 1989
Erlhoff, Michael und Klaus Stadtmüller (Hg.): Kurt Schwitters Almanach, Bd. 8, Hannover: Postskriptum-Verlag 1989.

Eskildsen 1984
Eskildsen, Ute: Der Beginn einer Karriere am Ende der Weimarer Republik, in: Tim Gidal – Bilder der 30er Jahre, hg. v. dies., Kat. Fotografisches Kabinett, Museum Folkwang, Essen 1984, S. 3–6.

Eskildsen 1993
Eskildsen, Ute: Fotografie und Berlin. Ausgangspunkte einer Frauenfreundschaft, in: ringl + pit. Grete Stern, Ellen Auerbach, hg. v. dies., Kat. Fotografisches Kabinett, Museum Folkwang, Essen 1993, S. 8–15.

Evans 1992
Evans, David (Hg.): John Heartfield. AIZ/VI 1930–38, New York: Kent 1992.

Faber 2019
Faber, Toby: Faber & Faber. The Untold Story, London: Faber & Faber 2019.
Farr 1993
Farr, Dennis: Obituary: Henry Roland, in: The Independent, 9. Januar 1993, https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-henry-roland-1477517.html [Abruf: 4. 1. 2024].
Farr 2006
Farr, Dennis: Empathy for Art and Artists; Lilian Browse, 1906–2005, in: Newsletter of the Courtauld Institute of Art, Frühling 2006, H. 21, https://web.archive.org/web/20131007045136/http://www.courtauld.ac.uk/newsletter/spring_2006/p04browse.shtml [Abruf: 4. 1. 2024].
Fast 2011
Fast, Vera K.: Children's Exodus. A History of the Kindertransport, London/New York: I. B. Tauris 2011.
Feather 2004
Feather, Jessica: Art behind Barbed Wire, Kat. Walker Art Gallery, National Museums Liverpool, Liverpool 2004.
Feilchenfeldt 2023
Feilchenfeldt, Rahel: Grete Ring. Exil in England, in: Grete Ring. Kunsthändlerin der Moderne, hg. v. Lucy Wasensteiner und Viktoria Krieger, Kat. Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin 2023, S. 94–105.
Felus 1996
Felus, Kathryn: The furniture of Ernő Goldfinger at 2 Willow Road, in: Apollo, Bd. 143, 1996, H. 410, S. 47–51.
Fenstermaker/West 1995
Fenstermaker, Sarah und Candace West: Doing Difference, in: Gender and Society, Bd. 9, 1995, H. 1, S. 8–37.
Fergusson/Moholy-Nagy 1937
Fergusson, Bernard und László Moholy-Nagy: Eton Portrait. Photographs by L. Moholy-Nagy, London: John Miles Ltd. 1937.
Fisher/Rox 1940
Fisher, Margaret und Henry Rox: Banana Circus. Modelling and Pictures by Henry Rox, New York: G. P. Putman's Sons 1940.
Fischer/Willkomm 2018
Fischer, Andreas und Judith Willkomm: Der Wald erschallt nicht wie der Schrei der Steppe. Tierlaute im NS-ideologischen Kontext in Lutz Hecks tönenden Büchern, in: Marianne Sommer und Denise Reimann (Hg.): Zwitschern, Bellen, Röhren. Tierlaute in der Wissens-, Medientechnik- und Musikgeschichte, Berlin: Neofelis Verlag 2018, S. 73–111.
Fischer 2020
Fischer, Ernst: Exilbuchhandel – Supplement. Verleger, Buchhändler und Antiquare aus Deutschland und Österreich in der Emigration nach 1933. Ein biographisches Handbuch (Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert, 3/3), Berlin/Boston: De Gruyter ²2020.
Fischer-Defoy 2006a
Fischer-Defoy, Christine (Hg.): Walter Benjamin. Das Adressbuch des Exils 1933–1940, Leipzig: Koehler & Amelang 2006.

Fischer-Defoy 2006b
Fischer-Defoy, Christine (Hg.): Heinrich Mann. Das private Adressbuch 1926–1940, Leipzig: Koehler & Amelang 2006.
Fischer-Defoy 2007
Fischer-Defoy, Christine (Hg.): Hannah Arendt. Das private Adressbuch 1951–1975, Leipzig: Koehler & Amelang 2007.
Fischer-Defoy 2011
Fischer-Defoy, Christine: Adreßbücher – das »Facebook« des zwanzigsten Jahrhunderts, in: Marcel Atze und Kyra Waldner (Hg.): Andere Seiten. Private Adreßbücher prominenter Zeitgenossen aus zwei Jahrhunderten Kunst, Literatur und Musik, Wien: Metroverlag 2011, S. 153–161.
Flammann 1991
Flammann, Winfried: Zur Druckgraphik von Ludwig Meidner, in: Ludwig Meidner 1884–1966. Das druckgraphische Werk. Ein Überblick, hg. v. ders., Kat. Stadthalle Hofheim am Taunus, Hofheim am Taunus 1991, S. 14–19.
Flechtheim 1937
Flechtheim, Alfred: Postscript, in: James Laver: French Painting And The Nineteenth Century, London: B. T. Batsford Ltd. 1937, S. 101–114.
Flesch 1941
Flesch, Hans: Freunde in der Not, in: Freie Deutsche Kultur, Juni 1941, H. 6, S. 2.
Flukinger 2010
Flukinger, Roy: A History, in: ders.: The Gernsheim Collection. Harry Ransom Center (Harry Ransom Center Photography Series), Austin: University of Texas Press 2010, S. 11–64.
Föllmer 2005
Föllmer, Moritz: Das Appartement, in: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch (Hg.): Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 2005, S. 325–334.
Forbes 2005
Forbes, Duncan: Politics, Photography and Exile in the Life of Edith Tudor-Hart (1908–1973), in: Shulamith Behr und Marian Malet (Hg.): Arts in Exile in Britain 1933–1945. Politics and Cultural Identity (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 6), Amsterdam/New York: Rodopi 2005, S. 45–87.
Forbes 2006
Forbes, Duncan: Wolf Suschitzky in Vienna and London. Photographic Exchange and Continuity / Wolf Suschitzky in Wien und London. Kontinuität und Transfer in der Fotografie, in: Michael Omasta, Brigitte Mayr und Ursula Seeber (Hg.): Wolf Suschitzky. Photos, Wien: SYNEMA 2006, S. 16–29.
Forbes 2013
Forbes, Duncan: Edith Tudor-Hart in London, in: Edith Tudor-Hart. Im Schatten der Diktaturen, Kat. National Galleries of Scotland, Edinburgh 2013, S. 65–74.
Forrester 1997
Forrester, John: Dispatches from the Freud Wars. Psychoanalysis and Its Passions, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1997.
Forrester 1998
Forrester, John: Freudsches Sammeln, in: »Meine … alten und dreckigen Götter«. Aus Sigmund Freuds Sammlung, hg. v. Lydia Marinelli, Kat. Sigmund Freud-Museum, Wien 1998, S. 21–35.

Foster 1996
Foster, Hal: The Artist as Ethnographer, in: ders.: The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century, Cambridge, Mass./London: MIT Press 1996, S. 170–203.
Foucault 2009
Foucault, Michel: Das historische Apriori und das Archiv, in: Knut Ebeling und Stephan Günzel (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten (Kaleidogramme, 30), Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 107–112.
Freidenreich 2002
Freidenreich, Harriet Pass: Female, Jewish, and Educated. The Lives of Central European University Women (Modern Jewish Experience), Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2002.
Freie Deutsche Kultur
Freie Deutsche Kultur, London: Freier Deutscher Kulturbund 1939–1944.
Freise 2009
Freise, Florentina-Aventura: Asketischer Komfort. Das Londoner Servicehaus Isokon (Artificium. Schriften zur Kunst und Kunstvermittlung, 29), Oberhausen: ATHENA-Verlag 2009.
Freud 1996
Freud, Sigmund: Tagebuch 1929–1939. Kürzeste Chronik, hg. v. Michael Molnar und Freud Museum London, Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1996.
Freud/Freud/Grubrich-Simitis 1989
Freud, Ernst, Lucie Freud und Ilse Grubrich-Simitis (Hg.): Sigmund Freud. Sein Leben in Bildern und Texten (1976) (Insel-Taschenbuch, 1133), Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1989.
Freud-Marlé 2006
Freud-Marlé, Lilly: Mein Onkel Sigmund Freud. Erinnerungen an eine große Familie, hg. v. Christfried Tögel, Berlin: Aufbau Verlag 2006.
Freund 1936
Freund, Gisèle: La photographie en France au dix-neuvième siècle, Paris: La Maison des amis du livre, A. Monnier 1936.
Friedenthal 1956
Friedenthal, Richard: Die Welt in der Nußschale, München: Piper 1956.
Friedländer 2008
Friedländer, Saul: Das Dritte Reich und die Juden. Die Jahre der Verfolgung 1933–1939. Die Jahre der Vernichtung 1939–1945, München: dtv 2008.
Frowein 1986
Frowein, Cordula: Ausstellungsaktivitäten der Exilkünstler, in: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945, Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986, S. 35–48.
Frowein 1987
Frowein, Cordula: Alfred Flechtheim im Exil in England, in: Alfred Flechtheim. Sammler. Kunsthändler. Verleger, Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 59–64.
Frowein 1989
Frowein, Cordula: Samson Schames 1898–1967. Bilder und Mosaiken. Frankfurt, London, New York, Kat. Jüdisches Museum Frankfurt, Frankfurt a. M. 1989.
Fuss 2004
Fuss, Diana: The Sense of an Interior. Four Writers and the Rooms that Shaped Them, New York/London: Routledge 2004.

Gabo 1937
Gabo, Naum: The Constructive Idea in Art, in: ders., J. Leslie Martin und Ben Nicholson (Hg.): Circle. International Survey of Constructive Art, London: Faber & Faber 1937, S. 1–10.
Gamwell 1989
Gamwell, Lynn: The Origins of Freud's Antiquities Collection, in: Sigmund Freud and Art. His Personal Collection of Antiquities, hg. v. dies. und Richard Wells, Kat. Freud Museum, London 1989, S. 21–32.
Gardiner 2003
Gardiner, Jill: From the Closet to the Screen: Women at the Gateways Club 1945–85, Kitchener, Ont.: Pandora Press 2003.
Garland 1995
Garland, Rodney [Adam de Hegedus]: The Heart in Exile (1953), Brighton: Millivres Books 1995.
Gay 1977
Gay, Peter: Zum Gedenken an Sigmund Freud, in: Edmund Engelman: Berggasse 19. Das Wiener Domizil Sigmund Freuds, Stuttgart/Zürich: Belser 1977, S. 5–49.
Gay 1988
Gay, Peter: Freud. A Life for Our Time, New York: W. W. Norton & Co. 1988.
Georgi 1971
Georgi, Lothar: Der Bühnenbildner Ernst Stern, Diss. Freie Universität, Berlin 1971.
German Jewish Aid Committee [1938]
German Jewish Aid Committee (Hg.): While you are in England. Helpful Information and Guidance for Every Refugee, London: German Jewish Aid Committee n. d. [1938].
Gernsheim 1942
Gernsheim, Helmut: New Photo Vision, London: The Fountain Press 1942.
Gernsheim 1948a
Gernsheim, Helmut (Hg.): The Man Behind the Camera, London: The Fountain Press 1948.
Gernsheim 1948b
Gernsheim, Helmut: Julia Margaret Cameron. Her Life and Photographic Work, London: The Fountain Press 1948.
Gernsheim 1949a
Gernsheim, Helmut: Lewis Carroll: Photographer, London: Max Parrish & Co. Limited 1949.
Gernsheim 1949b
Gernsheim, Helmut: Focus on Architecture and Sculpture. An Original Approach to the Photography of Architecture and Sculpture, London: The Fountain Press 1949.
Gernsheim 1951
Gernsheim, Helmut: Masterpieces of Victorian Photography, London: Phaidon Press 1951.
Gernsheim 1959
Gernsheim, Helmut: Vorwort, in: Hundert Jahre Photographie 1839–1939. Aus der Sammlung Gernsheim, London, Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1959, S. 5–8.
Gernsheim 1962
Gernsheim, Helmut: Creative Photography. Aesthetic Trends 1839–1960, London: Faber & Faber 1962.

Gernsheim 1975
Gernsheim, Helmut: Cuthbert Bede (The Rev. Edward Bradley, 1827–1889), Robert Hunt F.R.S. (1807–1887), and Thomas Sutton (1819–1875), in: Van Deren Coke (Hg.): One Hundred Years of Photographic History: Essays in Honor of Beaumont Newhall, Albuquerque: University of New Mexico Press 1975, S. 59–67.
Gernsheim 1979
Gernsheim, Helmut: Gespräch mit Paul Hill und Thomas Cooper, in: Paul Hill und Thomas Cooper: Dialogue with Photography, New York: Farrar Straus Giroux 1979, S. 160–210.
Gernsheim/Gernsheim 1955
Gernsheim, Helmut, in collaboration with Alison Gernsheim: The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914, London/New York/Toronto: Oxford University Press 1955.
Gidal 1982a
Gidal, Tim N.: Modern Photojournalism – The First Years, in: creative camera, Juli/August 1982, H. 211, S. 572–579.
Gidal 1982b
Gidal, Tim N.: Working for Picture Post, in: creative camera, Juli/August 1982, H. 211, S. 602–609.
Gidal 1993
Gidal, Tim N.: Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage, Berlin: Ed. q 1993.
Giedion-Welcker 1937
Giedion-Welcker, Carola: Modern Plastic Art. Elements of Reality, Volume and Disintegration. Übers. v. P. Morton Shand, Zürich: H. Girsberger 1937.
Giedion-Welcker 1973
Giedion-Welcker, Carola: Schriften 1926–1971. Stationen zu einem Zeitbild. Mit Briefen von Arp, Chillida, Ernst, Giacometti, Joyce, Le Corbusier, Mondrian, Schwitters, hg. v. Reinhold Hohl, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg 1973.
Gildemeister 2010
Gildemeister, Regine: Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung, in: Ruth Becker und Beate Kortendiek (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie (Geschlecht und Gesellschaft, 35), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft ^{3}2010, S. 137–145.
Gogos 2007
Gogos, Manuel: Geschichtsbilder und Geschichtsbildner. Das »Projekt Migration« als »Marsch durch die Institutionen«, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.): Beheimatung durch Kultur. Kulturorte als Lernorte interkultureller Kompetenz (Dokumentation/Kulturpolitische Gesellschaft, 66), Essen: Klartext Verlag 2007, S. 213–217.
Gombrich 1936
Gombrich, Ernst: Weltgeschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart (Wissenschaft für Kinder), Wien: Steyrermühl-Verlag 1936.
Gombrich 1950
Gombrich, E.H. [Ernst H.]: The Story of Art, London: Phaidon Press 1950.
Gombrich 1970
Gombrich, Ernst H.: Aby Warburg. An Intellectual Biography, London: Warburg Institute 1970.

Gombrich 2005
Gombrich, E. H. [Ernst H.]: A Little History of the World, New Haven: Yale University Press 2005.
Gombrich/Eribon 1993
Gombrich, Ernst und Didier Eribon: Looking for Answers. Conversations on Art and Science, New York: Harry N. Abrams 1993.
Gordon 1939
Gordon, Jan: Art and Artists. Artists' Assistance, in: The Observer, 19. November 1939, S. 8.
Gordon 1942
Gordon, Jan: Art and Artists, in: The Observer, 7. Juni 1942, S. 2.
Graeve Ingelmann 2006
Graeve Ingelmann, Inka: Ellen Auerbach. Das dritte Auge. Leben und Werk, München: Schirmer/Mosel 2006.
Granovetter 1974
Granovetter, Mark: Getting a Job. A Study of Contacts and Careers, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1974.
Green 1990
Green, Oliver: Underground Art. London Transport Posters 1908 to the Present, London: Studio Vista 1990.
Greiser 1979
Greiser, Gerd: Exilpublizistik in Großbritannien, in: Hanno Hardt, Elke Hilscher und Winfried B. Lerg (Hg.): Presse im Exil. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte des deutschen Exils 1933–1945 (Dortmunder Beiträge zur Zeitungsforschung, 30), München et al.: Saur 1979, S. 223–253.
Grochowiak 1966
Grochowiak, Thomas: Ludwig Meidner, Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers 1966.
Grenville 2007
Grenville, Anthony: Remembering internment, in: AJR journal. The Association of Jewish Refugees, Bd. 7, 2007, H. 7, S. 1–2, https://ajr.org.uk/wp-content/uploads/2018/02/2007_july.pdf [Abruf: 29. 12. 2023].
Grenville 2008
Grenville, Anthony: The Association of Jewish Refugees, in: ders. und Andrea Hammel (Hg.): »I didn't want to float; I wanted to belong to something.« Refugee Organizations in Britain 1933–1945 (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 10), Amsterdam/New York: Rodopi 2008, S. 89–111.
Grenville 2015
Grenville, Anthony: The joys of advertisements, in: AJR journal. The Association of Jewish Refugees, Bd. 15, 2015, H. 3, S. 1–2, https://ajr.org.uk/wp-content/uploads/2018/02/2015_March.pdf [Abruf: 29. 12. 2023].
Grenville/Hammel 2008
Grenville, Anthony und Andrea Hammel (Hg.): »I didn't want to float; I wanted to belong to something.« Refugee Organizations in Britain 1933–1945 (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 10), Amsterdam/New York: Rodopi 2008.
Grieve 2004
Grieve, Alastair: Isokon. For Ease. For Ever, London: Isokon Plus 2004.

Griffiths 1998
Griffiths, Richard: Patriotism Perverted. Captain Ramsay, the Right Club, and British Anti-Semitism 1939–1940, London: Faber & Faber 1998.
Grosfoguel/Oso/Christou 2017
Grosfoguel, Ramon, Laura Oso und Anastasia Christou: ›Racism‹, intersectionality and migration studies: framing some theoretical reflections, in: dies. (Hg.): Interrogating Intersectionalities, Gendering Mobilities, Racializing Transnationalism, London/New York: Routledge 2017, S. 1–18.
Grosz 1946
Grosz, George: A Little Yes and a Big No. Übers. v. Lola Sachs Dorin, New York: Dial Press 1946.
Grosz 1955
Grosz, George: Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt, Hamburg: Rowohlt 1955.
Günther 2016
Günther, Frank: Nachwort. Kurioser Text mit kurioser Geschichte, in: William Shakespeare: Die Fremden. Für mehr Mitgefühl, München: dtv 2016, S. 35–59.

Haftmann 2000
Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert (1954), München: Prestel 2000.
Häntzschel 2000
Häntzschel, Hiltrud: »Ich war mehr für die Emotion zuständig – und ich lieferte die Fakten«. Fragen nach geschlechtsspezifischen Modi des Erinnerns und Gedenkens, in: Inge Hansen-Schaberg und Beate Schmeichel-Falkenberg (Hg.): Frauen erinnern. Widerstand – Verfolgung – Exil. 1933–1945, Berlin: Weidler 2000, S. 28–36.
Haffner 2006
Haffner, Sebastian: Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914–1933. Als Engländer maskiert. Ein Gespräch mit Jutta Krug über das Exil, München: DVA 2006.
Hahn 1994
Hahn, Alois: Die soziale Konstruktion des Fremden, in: Walter M. Sprondel (Hg.): Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Für Thomas Luckmann (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1140), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 140–166.
Haile 1937
Haile, Richard N.: Some Continental Studios, in: The Photographic Journal, August 1937, S. 486–487.
Hall/Burton 1955
Hall, Norman und Basil Burton (Hg.): Suschitzky (Great Photographs, 1), London: Photography 1955.
Hallett 2006
Hallett, Michael: Stefan Lorant. Godfather of Photojournalism, Lanham/Toronto/Oxford: Scarecrow Press 2006.
Halwani 2008
Halwani, Miriam [Miriam Szwast]: Fotografie lesen. Zur Geschichte des Wilhelm Knapp Verlags, in: Fotogeschichte, Bd. 28, 2008, H. 110, S. 23–34.
Halwani 2012
Halwani, Miriam [Miriam Szwast]: Geschichte der Fotogeschichte 1839–1939, Berlin: Reimer 2012.

Hamann/Uhlman 1939
Hamann, Paul und Fred Uhlman: An die Mitglieder der Sektion Bildende Künste, in: Freie Deutsche Kultur, Dezember 1939, H. 1, S. 5.
Hammel 2006
Hammel, Andrea: Jack Pritchard, Refugees from Nazism and Isokon Design, in: Andrew Chandler, Katarzyna Stoklosa und Jutta Vinzent (Hg.): Exile and Patronage: Cross-Cultural Negotiations Beyond the Third Reich (Mittel- und Ostmitteleuropastudien, 3), Berlin: Lit Verlag 2006, S. 23–32.
Hanisch 1995
Hanisch, Ruth: Die unsichtbare Raumkunst des Felix Augenfeld, in: Visionäre & Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur, hg. v. Matthias Boeckl, Kat. Kunsthalle Wien, Wien 1995, S. 227–247.
Hanisch 2017
Hanisch, Ruth: Felix Augenfeld: Modern Architecture, Psychoanalysis, and Antifascism, in: Alison J. Clarke und Elana Shapira (Hg.): Émigré Cultures in Design and Architecture, London et al.: Bloomsbury 2017, S. 159–171.
Hannington 1937
Hannington, Wal: The Problem of the Distressed Areas, London: Left Book Club Edition 1937.
Hartig 2019
Hartig, Christine: Einwanderungsrecht und die Konstruktion von Geschlechterrollen. Die Situation von jüdischen Flüchtlingen in Großbritannien und den USA im Vergleich, in: Irene Messinger und Katharina Prager (Hg.): Doing Gender in Exile. Geschlechterverhältnisse, Konstruktionen und Netzwerke in Bewegung, Münster: Westfälisches Dampfboot 2019, S. 95–109.
Hartley 2002
Hartley, Sarah: Mrs P's Journey: The Remarkable Story of the Woman Who Created the A–Z Map, London: Simon & Schuster 2002.
Hartog 2011
Hartog, Arie: The Centre of Modern Sculpture: Some Thoughts on Hepworth and Moore, in: Modern British Sculpture, hg. v. Penelope Curtis und Keith Wilson, Kat. Royal Academy of Arts, London 2011, S. 152–159.
Hartog 2019
Hartog, Arie: Ein Outsider? Beobachtungen und Hypothesen zum Bildhauer Jussuf Abbo in Deutschland / An Outsider? Observations and Hypotheses Regarding the Sculptor Jussuf Abbo in Germany, in: Jussuf Abbo, hg. v. Dorothea Schöne, Kat. Kunsthaus Dahlem, Berlin 2019, S. 127–141.
Hasse 1986
Hasse, Max: James Gillray 1757–1815, in: James Gillray. 1757–1815. Meisterwerke der Karikatur, hg. v. Herwig Guratzsch, Kat. Wilhelm-Busch-Museum, Hannover 1986, S. 12–39.
Heard 2013
Heard, Kate: High Spirits. The Comic Art of Thomas Rowlandson, Kat. Royal Collection Trust, London 2013.
Heartfield, J. 1941
Heartfield, John: Camp-Art in Canada, in: Freie Deutsche Kultur, Mai 1941, H. 5, S. 1–2.
Heartfield, J. 1942
Heartfield, John: Daumier im ›Reich‹, in: Freie Deutsche Kultur, Februar 1942, H. 2, S. 7–8.

Heartfield, G. 1981
Heartfield, Gertrud: Im englischen Exil. 1977/78, in: John Heartfield: Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen (Fundus-Bücher, 70–72), hg. v. Roland März, Dresden: Verlag der Kunst 1981, S. 419–433.
Hecht 2015
Hecht, Dieter J.: Der große Raubzug. »Arisierungen« entlang der Ringstraße, in: ders., Eleonore Lappin-Eppel und Michaela Raggam-Blesch (Hg.): Topographie der Shoah. Gedächtnisorte des zerstörten jüdischen Wien, Wien: Mandelbaum 2015, S. 42–81.
Hecht/Lappin-Eppel/Raggam-Blesch 2015
Hecht, Dieter J., Eleonore Lappin-Eppel und Michaela Raggam-Blesch (Hg.): Topographie der Shoah. Gedächtnisorte des zerstörten jüdischen Wien, Wien: Mandelbaum 2015.
Heck/Koch 1933
Heck, Lutz und Ludwig Koch: Schrei der Steppe. Tönende Bilder aus dem ostafrikanischen Busch, München: Knorr & Hirth 1933.
Heck/Koch 1934
Heck, Lutz und Ludwig Koch: Der Wald erschallt! Das tönende Buch von Frühling und Herbst des deutschen Waldes, München: Knorr & Hirth 1934.
Hedley 2016
Hedley, Gill: Three female gallerists who changed the course of British art, 29. September 2016, https://www.royalacademy.org.uk/article/movers-and-shakers-female-gallerists-british-art [Abruf: 29. 12. 2023].
Hedley 2020
Hedley, Gill: Arthur Jeffress. A Life in Art, London: Bloomsbury 2020.
Heesen 2019
Heesen, Anke Te: Exposition Imaginaire. On Aby Warburg's use of display panels, in: Image Journeys. The Warburg Institute and a British Art History (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 49), hg. v. Joanne Anderson, Mick Finch und Johannes von Müller, Kat. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2019, S. 13–28.
Hege/Barthel 1938
Hege, Walter und Gustav Barthel: Barockkirchen in Altbayern und Schwaben, Berlin: Deutscher Kunstverlag 1938.
Hege/Burmeister 1936
Hege, Walter und Werner Burmeister: Die westfälischen Dome. Paderborn, Soest, Osnabrück, Minden, Münster, Berlin: Deutscher Kunstverlag 1936.
Heine 2004
Heine, Thomas Theodor: Karikaturistische Wirkungen. Zur Ausstellung bei Mánes, 1934, in: Die Wahrheit ist oft unwahrscheinlich. Thomas Theodor Heines Briefe an Franz Schoenberner aus dem Exil (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, 82), hg. v. Thomas Raff, Göttingen: Wallstein Verlag 2004, S. 224–226.
Herrmann-Neisse 1946
Herrmann-Neisse, Max: Erinnerung und Exil. Gedichte, Zürich: Verlag Oprecht 1946.
Herrmann-Neiße 1986
Herrmann-Neiße, Max: Gesammelte Werke, Gedichte, Bd. 2: Um uns die Fremde, hg. v. Klaus Völker, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1986.

Herrmann-Neiße/Herrmann 2012
Herrmann-Neiße, Max und Leni Herrmann: Liebesgemeinschaft in der Fremde. Gedichte und Aufzeichnungen, hg. v. Christoph Haacker, Wuppertal: Arco 2012.
Hessel 2019
Hessel, Franz: Spazieren in Berlin. Ein Lehrbuch der Kunst in Berlin spazieren zu gehen ganz nah dem Zauber der Stadt von dem sie selbst kaum weiß. Ein Bilderbuch in Worten, Berlin: Berlin Verlag ^{6}2019.
Hiepe 1979
Hiepe, Richard: Deutschland ist erwacht. Die antifaschistischen Zeichnungen von Richard Ziegler, in: Uwe Naumann (Hg.): Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Röderberg-Verlag 1979, S. 80–87.
Hilberg 1982
Hilberg, Raul: Die Vernichtung der europäischen Juden. Die Gesamtgeschichte des Holocaust, Berlin: Olle & Wolter 1982.
Hiller 1973
Hiller, Kurt: Leben gegen die Zeit, Bd. 2: Eros, hg. v. Horst H. W. Müller, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1973.
Hinze 1943/44
Hinze, Gerhard: Wir »bauen« ein Haus!, in: Freie Deutsche Kultur, Dezember/Januar 1943/1944, H. 12, S. 6.
Hirschfeld 1989
Hirschfeld, Gerhard: Great Britain and the Emigration from Nazi Germany: An Historical Overview, in: Günter Berghaus (Hg.): Theatre and Film in Exile: German Artists in Britain, 1933–1945 (Oswald Wolff Books), Oxford: Berg 1989, S. 1–14.
Hitchcock 1937
Hitchcock, Henry-Russell: Modern architecture in England, Kat. The Museum of Modern Art, New York 1937.
Hock 2006
Hock, Sabine: Ein früher Multimedia-Macher. Der Erfinder der »Tönenden Bücher« wurde vor 125 Jahren geboren, in: Wochendienst, hg. v. Presse- und Informationsamt der Stadt Frankfurt a. M., 31. Oktober 2006, H. 43, https://www.sabinehock.de/publikationen/tagespresse/archiv/tagespresse_123.html [Abruf: 29. 12. 2023].
Hodin 1973
Hodin, Josef Paul: Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit (Darmstädter Schriften, 33), Darmstadt: Justus-von-Liebig-Verlag 1973.
Hodin 1979
Hodin, Josef Paul: Aus den Erinnerungen von Else Meidner. Eine Würdigung ihres Werkes (Darmstädter Schriften, 42), Darmstadt: Justus-von-Liebig-Verlag 1979.
Hodin 1991
Hodin, Joseph Paul: Else und Ludwig Meidner in England, in: Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966, Bd. 1, hg. v. Gerda Breuer und Ines Wagemann, Kat. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 1991, S. 182–188.
Hofer 2011
Hofer, Christiane: »Die Schallplatte als Wegweiser zum Wissen« – Ludwig Koch und die Kulturabteilung der Lindström AG, in: The Lindström Project. Contributions to the History of the Record Industry, Bd. 3, Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger 2011, S. 7–13.
Hofmann 1986
Hofmann, Karl-Ludwig: Zur Geschichte der deutschen antifaschistischen Presse-

satire, in: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945, Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986, S. 65–72.

Hohl 1993

Hohl, Hanna: Candida Höfer. Zoologische Gärten, in: Candida Höfer. Zoologische Gärten, Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1993, S. 5–11.

Hoiman 2016

Hoiman, Sibylle: Einleitung, in: Lucia Moholy: A Hundred Years of Photography 1839–1939 / Hundert Jahre Fotografie 1839–1939 (Bauhäusler. Dokumente aus dem Bauhaus-Archiv Berlin, 4), Berlin: Bauhaus-Archiv Berlin 2016, S. 8–13.

Holman 1999

Holman, Valerie: Art Books Against the Odds: Phaidon in England 1938–1950, in: Visual Resources: an international journal on images and their uses, Bd. 15, 1999, H. 3: The Early History of the Phaidon Press, 1923–1967, hg. v. dies., S. 311–329.

Holz 2004

Holz, Keith: Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London. Resistance and Acquiescence in a Democratic Public Sphere (Social History, Popular Culture, and Politics in Germany), Ann Arbor: The University of Michigan Press 2004.

Holz 2018

Holz, Keith: The United States tour of *20th Century (Banned) German Art* / Ausstellungstournee *20th Century (Banned) German Art* durch die USA, in: London 1938. Defending ›degenerate‹ German Art / London 1938. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler, hg. v. Lucy Wasensteiner und Martin Faass, Kat. The Wiener Library for the Study of the Holocaust & Genocide, London 2018, S. 215–233.

Holz/Schopf 2001

Holz, Keith und Wolfgang Schopf: Im Auge des Exils. Josef Breitenbach und die Freie Deutsche Kultur in Paris 1933–1941, Berlin: Aufbau Verlag 2001.

Holzer 2009

Holzer, Anton: Elly Niebuhr. Fotografin aus Wien. Alltag und Haute Couture, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2009.

Holzer 2013

Holzer, Anton: Aktivistin mit der Kamera. Edith Suschitzky im Kontext der Wiener Fotoszene um 1930, in: Edith Tudor-Hart. Im Schatten der Diktaturen, Kat. National Galleries of Scotland, Edinburgh 2013, S. 41–47.

Hopkinson 1970

Hopkinson, Tom (Hg.): Picture Post 1938–50, London: Penguin Books 1970.

Hopkinson 1982a

Hopkinson, Tom: Weekly Illustrated. Photojournalism's Forgotten Pioneer, in: creative camera, Juli/August 1982, H. 211, S. 580–581.

Hopkinson 1982b

Hopkinson, Tom: Of This Our Time. A Journalist's Story, 1905–50, London: Hutchinson 1982.

Horsley 2010

Horsley, Joey: »Anders lieben … andere Lust«. Nicht nur Männer haben Frauengeschichten. Vorwort, in: dies. und Luise F. Pusch (Hg.): Frauengeschichten. Berühmte Frauen und ihre Freundinnen, Göttingen: Wallstein 2010, S. 7–18.

Houlbrook 2005

Houlbrook, Matt: Queer London. Perils and Pleasures in the Sexual Metropolis, 1918–1957 (Chicago Series on Sexuality, History, and Society), Chicago/London: The University of Chicago Press 2005.

Houlbrook/Waters 2006
Houlbrook, Matt und Chris Waters: *The Heart in Exile*: Detachment and Desire in 1950s London, in: History Workshop Journal, Herbst 2006, H. 62, S. 142–165.
Howard 1971
Howard, Michael Spencer: Jonathan Cape, Publisher: Herbert Jonathan Cape, G. Wren Howard, London: Jonathan Cape 1971.
Hubschmann 1944
Hubschmann, K. [Kurt Hübschmann; d. i. Kurt Hutton]: Pictorial Journalism, in: Andor Kraszna-Krausz (Hg.): Photography as a Career. Survey of the Present and Guide to the Future, London: Focal Press 1944, S. 115–122.
Hunt 1973
Hunt, Robert: A Popular Treatise on the Art of Photography (1841). A facsimile edition, Athens: Ohio University Press 1973.
Hurdalek 1980
Hurdalek, Marta H.: Humorist Walter Trier. Selections from the Trier-Fodor Foundation Gift, Kat. Art Gallery of Ontario, Toronto 1980.
Hurle 1971
Hurle, Ruth: Miss Leischner and the Bauhaus, in: Quarterly Journal of the Guilds of Weavers, Spinners and Dyers, Bd. 19, 1971, H. 79, S. 1476–1478.
Huxley, A. 1936
Huxley, Aldous: Preface, in: Charlotte Wolff: Studies in Hand-Reading. Übers. v. O. M. Cook, London: Chatto & Windus 1936, S. vii–xiv.
Huxley, J. 1936
Huxley, Julian S.: Zoo. Official Guide to the Gardens and Aquarium of the Zoological Society of London, London: Colman, Prentis and Varley Ltd. 1936.
Huxley, J. 1937
Huxley, Julian S.: Zoo. Official Guide to the Gardens and Aquarium of the Zoological Society of London, London: Colman, Prentis and Varley Ltd. ²1937.
Huxley, J. 1940
Huxley, Julian: What Animals Talk About, in: Travel, Bd. 74, Januar 1940, H. 3, S. 4–10, 42.
Huxley, J. 1946
Huxley, Julian: UNESCO. Its purpose and its philosophy, Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation 1946, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068197 [Abruf: 29. 12. 2023].
Huxley, J. 1964a
Huxley, Julian: Preface, in: ders.: Essays of a Humanist, London: Chatto & Windus 1964, S. 5–6.
Huxley, J. 1964b
Huxley, Julian: Education and Humanism, in: ders.: Essays of a Humanist, London: Chatto & Windus 1964, S. 116–146.
Huxley, J. 1964c
Huxley, Julian: Der evolutionäre Humanismus. Zehn Essays über die Leitgedanken und Probleme (Beck'sche Reihe, 31), München: Beck 1964.
Huxley, J. 1974
Huxley, Julian: Ein Leben für die Zukunft. Erinnerungen, München: Paul List Verlag 1974.

Huxley, J./Koch/Ylla 1938
Huxley, Julian, Ludwig Koch und Ylla: Animal Language. Described by Julian Huxley. Recorded by Ludwig Koch. Photographed by Ylla, London: Country Life 1938.
Huxley, J./Suschitzky, W. 1956
Huxley, Julian und Wolf Suschitzky: Kingdom of the Beasts. Text by Julian Huxley. Photographs by W. Suschitzky, London: Thames & Hudson 1956.
Huxley, T. 2009
Huxley, Thomas Henry: Evidence as to Man's Place in Nature (Cambridge Library Collection – Darwin, Evolution and Genetics), Cambridge: Cambridge University Press 2009, https://doi.org/10.1017/CBO9780511703539 [Abruf: 29. 12. 2023].

Iskin 2017
Iskin, Ruth E.: Introduction: Re-envisioning the canon: Are pluriversal canons possible?, in: dies. (Hg.): Re-envisioning the Contemporary Art Canon. Perspectives in a Global World, New York: Routledge 2017, S. 1–41.

J. B. 1936
J. B.: London's Street Markets, in: The Guardian, 23. Oktober 1936, S. 6.
Jacobs/Ohlsen 1977
Jacobs, Nicholas und Prudence Ohlsen: Bertolt Brecht in Britain, Kat. National Theatre, London 1977.
Jacobsen 2014
Jacobsen, Wolfgang (Hg.): Hans Casparius. Von der Kamera berührt. Menschen, Gesichter, Gefühle, München: edition text + kritik 2014.
Jacobson 1945
Jacobson, C. I.: Developing. The Negative-Technique (1940), London: Focal Press ^{5}1945.
Jaeger 2012
Jaeger, Roland: Die Fülle der neuen Bilderbücher. Eine begriffsgeschichtliche Skizze zum ›Fotobuch‹, in: ders. und Manfred Heiting (Hg.): Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Bd. 1, Göttingen: Steidl 2012, S. 24–29.
Johler 2015
Johler, Birgit: Freud's Dining Room. Möbel bewegen Erinnerung / Furniture moves memory (Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde, 101), Kat. Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2015.
Johnson/Hitchcock 1969
Johnson, Philip und Henry-Russell Hitchcock: Extent of Modern Architecture, in: Modern Architecture. International Exhibition, Kat. Museum of Modern Art, New York 1932. Reprint, New York: Arno Press 1969, S. 21–24.
Juneja 2012
Juneja, Monica: Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einführung, in: kritische berichte, Bd. 40, 2012, H. 2, S. 6–12.
Jungk 2015
Jungk, Peter Stephan: Die Dunkelkammern der Edith Tudor-Hart. Geschichten eines Lebens, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2015.

Käpt'n Bilbo 1963
Käpt'n Bilbo [Jack Bilbo]: Rebell aus Leidenschaft. Abenteurer, Maler, Philosoph. Vorwort v. Henry Miller, Bad Herrenalb: Horst Erdmann 1963.

Kamnitzer 1983
Kamnitzer, Heinz: Heimsuchung und Testament (Reclams Universal-Bibliothek, 875), Leipzig: Philipp Reclam ²1983.
Karsten/Thiessen 2006
Karsten, Arne und Hillard von Thiessen (Hg.): Nützliche Netzwerke und korrupte Seilschaften, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
Kat. Berlin 1965
Abbo, Kat. Galerie S Ben Wargin, Berlin 1965.
Kat. Berlin 1975
Begegnungen mit Menschen. Das fotografische Werk von Grete Stern, Kat. Bauhaus-Archiv, Berlin 1975.
Kat. Berlin 1986
Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945, Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986.
Kat. Berlin 1987
Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt, hg. v. Magdalena Droste und Marion Ellwanger, Kat. Bauhaus-Archiv, Berlin 1987.
Kat. Berlin 1998a
Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus. Ein Projekt der Bauhaus-Sammlungen in Weimar, Dessau, Berlin (Jahresausstellung des Arbeitskreises selbstständiger Kultur-Institute AsKI, 1998), hg. v. Magdalena Droste und Manfred Ludewig, Kat. Bauhaus-Archiv, Berlin 1998.
Kat. Berlin 1998b
Marriage a-la-mode. Hogarth und seine deutschen Bewunderer, hg. v. Martina Dillmann und Claude Keisch, Kat. Altes Museum, Berlin 1998.
Kat. Berlin 2007
»Wenn ich sonntags in mein Kino geh«. Ton – Film – Musik 1929–1933, hg. v. Rainer Rother und Peter Mänz, Kat. Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin 2007.
Kat. Berlin 2013
Geraubte Mitte. Die »Arisierung« des jüdischen Grundeigentums im Berliner Stadtkern 1933–1945 (Kleiner Katalog, 1), hg. v. Franziska Nentwig, Kat. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Ephraim Palais, Berlin 2013.
Kat. Berlin 2017a
Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim (Quellenstudien zur Kunst, 11), hg. v. Ottfried Dascher, Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin 2017.
Kat. Berlin 2017b
Im Atelier Liebermann: Daniel Richter/Jack Bilbo, Kat. Stiftung Brandenburger Tor, Max Liebermann Haus, Berlin 2017.
Kat. Berlin 2019
Jussuf Abbo, hg. v. Dorothea Schöne, Kat. Kunsthaus Dahlem, Berlin 2019.
Kat. Berlin 2020
John Heartfield. Photography Plus Dynamite, hg. v. Angela Lammert, Rosa von der Schulenburg und Anna Schultz, Kat. Akademie der Künste, Berlin 2020.
Kat. Bielefeld 1978
Felix H. Man. 60 Jahre Fotografie, Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1978.
Kat. Bonn 1997
Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner (Schriftenreihe Verein August Macke Haus, Bonn, 23), Kat. August Macke Haus, Bonn 1997.

Kat. Calw 1981
Richard Ziegler. Bücher und Bilderbogen. Zum 90. Geburtstag, Kat. Heimatmuseum Calw, Calw 1981.
Kat. Chalon-sur-Saône 1983
Ylla, Kat. Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône 1983.
Kat. Darmstadt 1991
Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966, Bd. 2, hg. v. Gerda Breuer und Ines Wagemann, Kat. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 1991.
Kat. Dessau 1997
Gunta Stölzl. Meisterin am Bauhaus Dessau. Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915–1983, Kat. Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau 1997.
Kat. Edinburgh 2013
Edith Tudor-Hart. Im Schatten der Diktaturen, Kat. National Galleries of Scotland, Edinburgh 2013.
Kat. Essen 1993
ringl + pit. Grete Stern, Ellen Auerbach, hg. v. Ute Eskildsen, Kat. Fotografisches Kabinett, Museum Folkwang, Essen 1993.
Kat. Esterwegen 2021
Paul Gangolf (1879–1936). Vergessener Künstler der Moderne | Ermordeter Häftling des KL Esterwegen (Schriftenreihe der Gedenkstätte Esterwegen, 2), hg. v. Jan Giebel und Sebastian Weitkamp, Kat. Gedenkstätte Esterwegen, Esterwegen 2021.
Kat. Göteborg 1956
Century of Photography. Nièpce to Moholy-Nagy from the Gernsheim Collection, Kat. The Gothenburg Art Gallery, Göteborg 1956.
Kat. Hamburg 1923
Jussuf Abbo: Plastik – Aquarelle – Farbige Zeichnungen – Zeichnungen, Kat. Graphisches Kabinett Georg Maulhardt, Hamburg 1923.
Kat. Hamburg 1993
Candida Höfer. Zoologische Gärten, Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1993.
Kat. Hannover 1922
Zwei Jahre Galerie von Garvens, Kat. Galerie von Garvens, Hannover 1922.
Kat. Hannover 1986
James Gillray. 1757–1815. Meisterwerke der Karikatur, hg. v. Herwig Guratzsch, Kat. Wilhelm-Busch-Museum, Hannover 1986.
Kat. Köln 2005
Projekt Migration, Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 2005.
Kat. Krefeld 2002
Robert Longo. The Freud Drawings, hg. v. Martin Hentschel und Klaus Albrecht Schröder, Kat. Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld 2002.
Kat. London 1934
Exhibition of German-Jewish Artists' Work: Painting – Sculpture – Architecture, Kat. Parsons Galleries, London 1934.
Kat. London 1938
Exhibition of Twentieth Century German Art, July 1938, Kat. New Burlington Galleries, London 1938.
Kat. London 1946
Subjects of Jewish Interest. Paintings, Sculpture and Drawings, Kat. Ben Uri Art Gallery, London 1946, https://d303gnxmdhyq59.cloudfront.net/archive/Bu_exhib_JewishInterest_1946.pdf [Abruf: 29. 12. 2023].

Kat. London 1947
The Cubist Spirit in Its Time. The catalogue has been compiled by Robert Melville and E. L. T. Mesens, Kat. London Gallery, London 1947.
Kat. London 1949
Ludwig Meidner, Drawings 1920–1922 and 1935–49. Else Meidner, Paintings and Drawings 1935–1949, Kat. Ben Uri Art Gallery, London 1949, https://d3o3gnxmdhyq59.cloudfront.net/archive/BU_Exhib_Meidner_1949.pdf [Abruf: 29. 12. 2023].
Kat. London 1961
Max Ernst, Kat. Tate Gallery, London 1961.
Kat. London 1972
Else Meidner, Kat. Ben Uri Art Gallery, London 1972, https://www.buru.org.uk/archive_record.php?id=441&st=Else+Meidner [Abruf: 29. 12. 2023].
Kat. London 1984
Unit One: Spirit of the 30's, Kat. The Mayor Gallery, London 1984.
Kat. London 2009
Forced Journeys. Artists in Exile in Britain c. 1933–45, hg. v. Rachel Dickson und Sarah MacDougall, Kat. Ben Uri Gallery. The London Jewish Museum of Art, London 2009.
Kat. London 2018a
Finchleystraße. German artists in exile in Great Britain and beyond 1933–45, hg. v. Sarah MacDougall, Kat. Ben Uri Gallery and Museum, London 2018.
Kat. London 2018b
London 1938. Defending ›degenerate‹ German Art/London 1938. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler, hg. v. Lucy Wasensteiner und Martin Faass, Kat. The Wiener Library for the Study of the Holocaust & Genocide, London 2018.
Kat. München 1961
Hundertzwanzig Jahre Photographie 1839–1959 aus der Sammlung Gernsheim, London, Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1961.
Kat. München 1994
Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München 1994.
Kat. München 2000
Lehrjahre, Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900–2000, hg. v. Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle, Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München 2000.
Kat. München 2009
Crossing Munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus, hg. v. Natalie Bayer et al., Kat. Galerie im Rathaus, München 2009.
Kat. München 2013
Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk Europa und Amerika 1800–1948, hg. v. Margot Th. Brandlhuber und Michael Buhrs, Kat. Museum Villa Stuck, München 2013.
Kat. München 2019
Image Journeys. The Warburg Institute and a British Art History (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 49), hg. v. Joanne Anderson, Mick Finch und Johannes von Müller, Kat. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2019.
Kat. New York 2015
From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola, hg. v. Roxana

Marcoci und Sarah Hermanson Meister, Kat. The Museum of Modern Art, New York 2015.

Kat. Nimwegen 1992
Deutsche Bildhauer 1900–1945. Entartet, hg. v. Christian Tümpel, Nijmeegs Museum Commanderie van Sint-Jan, Nimwegen 1992.

Kat. Paris 1959
Max Ernst, Kat. Musée National d'Art Moderne, Paris 1959.

Kat. Phoenix 1962
Paintings, Sculpture and Drawings from the Collection of Margaret Mallory and Ala Story, Kat. Phoenix Art Museum, Phoenix 1962.

Kat. Santa Barbara 1954a
Impressionism and its influence in American Art, Kat. Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara 1954.

Kat. Santa Barbara 1954b
Paintings by Oskar Kokoschka, Kat. Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara 1954.

Kat. Santa Barbara 1971
The Ala Story Collection of Art in the Santa Barbara Museum of Art, Kat. Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara 1971.

Kat. Santa Barbara 1984
The Ala Story Collection of International Modern Art, Kat. Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara 1984.

Kat. Stuttgart 1968
50 Jahre Bauhaus, hg. v. Wulf Herzogenrath, Kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1968.

Kat. Valencia 1995
Grete Stern, Kat. IVAM Centre Julio González, Valencia 1995.

Kat. Venedig 2016
Making Heimat. Germany, Arrival Country, hg. v. Peter Cachola Schmal, Oliver Elser und Anna Scheuermann, Kat. Deutscher Pavillon auf der 15. Internationalen Architekturausstellung 2016 – La Biennale di Venezia, Venedig 2016.

Kat. Wien 1989
Wiener Diwan – Sigmund Freud – heute, hg. v. Thomas Zaunschirm, Kat. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1989.

Kat. Wien 1998
»Meine … alten und dreckigen Götter«. Aus Sigmund Freuds Sammlung, hg. v. Lydia Marinelli, Kat. Sigmund Freud-Museum, Wien 1998.

Kat. Wien 2003
Freuds verschwundene Nachbarn (Newsletter des Sigmund Freud-Museums 2002,2/2003,1), hg. v. Lydia Marinelli, Kat. Sigmund Freud-Museum, Wien 2003.

Kat. Wien 2009
Wohnen zwischen den Kriegen. Wiener Möbel 1914–1941 (Eine Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots, 28), hg. v. Eva B. Ottillinger, Kat. Kaiserliches Hofmobiliendepot, Wien 2009.

Kat. Wien 2012
Vienna's Shooting Girls – Jüdische Fotografinnen aus Wien, hg. v. Iris Meder und Andrea Winklbauer, Kat. Jüdisches Museum Wien, Wien 2012.

Kat. Wolfsburg 1985
Ludwig Meidner 1884–1966, Kat. Kunstverein Wolfsburg e. V., Wolfsburg 1985.

Kauders 2011
Kauders, Lilian: Vorbemerkung, in: Rudolf Kauders: Donauwalzer am Irawadi. Exil in England, Kampf in Burma, Rückkehr nach Wien (Exil-Leben, 1), hg. v. Lilian Kauders und Tanja Gausterer, Wien: Mandelbaum 2011, S. 14–19.
Kaufmann/Dossin/Joyeux-Prunel 2015
Kaufmann, Thomas DaCosta, Catherine Dossin und Béatrice Joyeux-Prunel (Hg.): Circulations in the Global History of Art (Studies in Art Historiography, 10), Farnham: Ashgate 2015.
Kellaway 2010
Kellaway, Kate: How the Observer brought the WWF into being, in: The Observer, 7. November 2010, https://www.theguardian.com/environment/2010/nov/07/wwf-world-wildlife-fund-huxley [Abruf: 29. 12. 2023].
Kennedy 2009
Kennedy, Hansi: Children in Conflict. Anna Freud and the War Nurseries, in: The Psychoanalytic Study of the Child, Bd. 64, 2009, H. 1, S. 306–319, https://doi.org/10.1080/00797308.2009.11800826 [Abruf: 29. 12. 2023].
Kern 2020
Kern, Leslie: Feminist City. Claiming Space in a Man-made World, Brooklyn: Verso 2020.
Kestel 1988
Kestel, Friedrich: Walter Hege (1893–1955). »Rassekunstphotograph« und/oder »Meister der Lichtbildkunst«, in: Fotogeschichte, Bd. 8, 1988, H. 29, S. 65–75.
Kettler 2008
Kettler, David: »Erste Briefe« nach Deutschland: Zwischen Exil und Rückkehr, in: Zeitschrift für Ideengeschichte, Bd. 2, 2008, H. 2: Letzte Worte, S. 80–108.
Kevles 1992
Kevles, Daniel J.: Huxley and the Popularization of Science, in: C. Kenneth Waters und Albert Van Helden (Hg.): Julian Huxley. Biologist and Statesman of Science, Houston, Tex.: Rice University Press 1992, S. 238–251.
Klothmann 2015
Klothmann, Nastasja: Gefühlswelten im Zoo. Eine Emotionsgeschichte 1900–1945 (Human-Animal Studies, 8), Bielefeld: transcript 2015.
Koch 1933
Koch, Ludwig: Bild, Text und Ton. Einführende Worte, in: ders. und Lutz Heck: Schrei der Steppe. Tönende Bilder aus dem ostafrikanischen Busch, München: Knorr & Hirth 1933, S. 5–6.
Koch 1955
Koch, Ludwig: Memoirs of a Birdman, London: Phoenix House 1955.
Koepke 2005
Koepke, Wulf: Die Selbstdarstellung des Exils und die Exilforschung. Ein Rückblick, in: Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund und Lutz Winckler (Hg.): Autobiografie und wissenschaftliche Biografik (Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch, 23), München: edition text + kritik 2005, S. 13–29.
Koshofer 1993
Koshofer, Gert: Walter Hege und die Farbphotographie, in: Dom, Tempel, Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege, hg. v. Angelika Beckmann und Bodo von Dewitz, Kat. Agfa Foto-Historama im Römisch-Germanischen Museum, Köln 1993, S. 73–77.

Kraszna-Krausz 1942
Kraszna-Krausz, Andor: [Introduction], in: Alex Strasser: Victorian Photography. Being an Album of Yesterday's Camera Work by William Henry Fox Talbot, David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron, Roger Fenton, Frank M. Sutcliffe and Others (Classics of Photography, 2), London/New York: Focal Press 1942, S. 5–14.
Kraszna-Krausz 1944a
Kraszna-Krausz, Andor (Hg.): Photography as a Career. Survey of the Present and Guide to the Future, London/New York: Focal Press 1944.
Kraszna-Krausz 1944b
Kraszna-Krausz, Andor: The Cavalcade of Camera Careers, in: ders. (Hg.): Photography as a Career. Survey of the Present and Guide to the Future, London/New York: Focal Press 1944, S. 5–10.
Krejsa 1991
Krejsa, Michael: NS-Reaktionen auf Heartfields Arbeit 1933–1939, in: John Heartfield, Kat. Akademie der Künste, Berlin 1991, S. 368–377.
Kris 1934
Kris, Ernst: Zur Psychologie der Karikatur, in: Imago, Bd. 20, 1934, H. 4, S. 450–466.
Kris 1936
Kris, Ernst: The Psychology of Caricature, in: International Journal for Psychoanalysis, Bd. 17, 1936, S. 285–303.
Kris/Gombrich 1938
Kris, Ernst und Ernst H. Gombrich: The Principles of Caricature, in: British Journal of Medical Psychology, Bd. 17, 1938, S. 319–342.
Kris/Gombrich 1940
Kris, Ernst und Ernst H. Gombrich: Caricature, Hardmondsworth, Middlesex: The King Penguin Books 1940.
Krohn et al. 2008
Krohn, Claus-Dieter et al. (Hg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945 (1998), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.
Krüger 2011
Krüger, Steffen: Das Unbehagen in der Karikatur. Kunst, Propaganda und persuasive Kommunikation im Theoriewerk Ernst Kris', München: Fink 2011.
Küppers 2014
Küppers, Carolin: Intersektionalität, in: Gender Glossar, 8. Januar 2014, https://www.gender-glossar.de/post/intersektionalitaet [Abruf: 29. 12. 2023].
Kulback 1921
Kulback, M. [Moyshe Kulbak; Moshe Kulbak]: Jussuf Abbo, in: Jussuf Abbo: Plastik, Zeichnungen, Radierungen, Kat. Galerie von Garvens, Hannover 1921, S. 3–4.
Kunisch 2018
Kunisch, Hans-Peter: Jack Bilbo. Unstillbarer Durst nach Freiheit, in: Zeit Online, 19. Januar 2018, www.zeit.de/kultur/literatur/2018-01/jack-bilbo-ludwig-lugmeier-das-leben-des-kaeptn-bilbo-faktenroman [Abruf: 29. 12. 2023].
Kushner 1989
Kushner, Tony: The Persistence of Prejudice. Antisemitism in British Society During the Second World War, Manchester: Manchester University Press 1989.
Kuzmany 2017
Kuzmany, Börries: Das intellektuelle und wirtschaftliche Umfeld der Familie Schapire in Brody, in: Burcu Dogramaci und Günther Sandner (Hg.): Rosa und Anna

Schapire – Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900, Berlin: AvivA 2017, S. 38–53.

Lackner/Adkins 1988
Lackner, Stephan und Helen Adkins: Exhibition of 20th Century German Art, in: Eberhard Roters (Hg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Kat. Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1988, S. 315–337.

Laqueur 2001
Laqueur, Walter: Generation Exodus: The Fate of Young Refugees from Nazi Germany, Hanover, N. H.: University Press of New England 2001.

Larsen 1947
Larsen, Egon: Inventors' Scrapbook, London: Lindsay Drummond Ltd. 1947.

Lasker-Schüler 1996
Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe, Bd. 1.1: Gedichte, bearb. v. Karl Jürgen Skrodzki, Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 1996.

Lasker-Schüler 2004
Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe, Bd. 7: Briefe 1914–1924, bearb. v. Karl Jürgen Skodzki, Berlin: Jüdischer Verlag 2004.

Laver 1937
Laver, James: French Painting And The Nineteenth Century, London: B. T. Batsford Ltd. 1937.

Laver/Hutchison/Griffith 1949
Laver, James, Harold F. Hutchison und Thomas E. Griffith: Art for All. London Transport Posters 1908–1949, London: Art and Technics Ltd. 1949.

Laver/Rox 1935
Laver, John und Henry Rox: Tommy Apple and his Adventures in Banana-Land. Told by James Laver, pictured by Henry Rox, London: Jonathan Cape 1935.

Laver/Rox 1936
Laver, John und Henry Rox: Tommy Apple and Peggy Pear. Told by James Laver, pictured by Henry Rox, London: Jonathan Cape 1936.

Lehmann 1977
Lehman, John: Edward Lear and His World, London: Thames & Hudson 1977.

Leibovitz 2011
Leibovitz, Annie: Pilgrimage. Pilgerreisen zu Kultorten, München: Schirmer/Mosel 2011.

Leischner 1963
Leischner, Margaret: Das Bauhaus. By Hans M. Wingler (Rezension), in: Journal of the Royal Society of Arts, Bd. 111, September 1963, H. 5086, S. 847–848.

Leischner 1965
Leischner, Margaret: Furniture in Britain to-day. By Dennis and Barbara Young (Rezension), in: Journal of the Royal Society of Arts, Bd. 113, Juni 1965, H. 5107, S. 545.

Leischner 1966
Leischner, Margaret: On Design, in: Textiles of Ireland, Bd. 1, 1966, Sonderdruck, n. p., Bauhaus-Archiv Berlin, Nachlass Margaret Leischner.

Leischner 1967
Leischner, Margaret: Design Management. By Michael Farr (Rezension), in: Journal of the Royal Society of Arts, Bd. 115, Juni 1967, Nr. 5131, S. 569–570.

Leischner 1968
Leischner, Margaret: The Bauhaus a legend?, in: Journal of the Royal Society of Arts, Bd. 116, November 1968, Nr. 5148, S. 1048–1049.
Leischner 1969
Leischner, Margaret: Principles of Neo-Plastic Art by Theo van Doesburg, Painting, Photography, Film by Laszlo Moholy-Nagy, Graphic Works from the Bauhaus by H. M. Wingler (Rezension), in: Journal of the Royal Society of Arts, Bd. 118, Dezember 1969, Nr. 5161, S. 48–49.
Lepsky 1991
Lepsky, Klaus: Ernst H. Gombrich: Theorie und Methode (Stichwort Kunstgeschichte), Köln/Wien: Böhlau 1991.
Liaut 2013
Liaut, Jean-Noël: The Many Lives of Miss K. Toto Koopman. Model, Muse, Spy, New York: Rizzoli 2013.
Lilliput
Lilliput, London 1937–1960.
Lloyd 2007
Lloyd, Jill: The Undiscovered Expressionist. A Life of Marie-Louise von Motesiczky, New Haven/London: Yale University Press 2007.
Lorant 1938
Lorant, Stefan: The Reader Must Decide, in: Lilliput, Bd. 3, 1938, H. 2, S. 217.
Lorant 1940
Lorant, Stefan: Introduction, in: ders.: Chamberlain and the Beautiful Llama and 101 more Juxtapositions, London: Hulton Press 1940, S. 7–13.
Lorant 1946
Lorant, Stefan: The New World. The First Pictures of America, New York: Duell, Sloane and Pearce 1946.
Lorant 1951
Lorant, Stefan: The Presidency, New York: Macmillan 1951.
Lorant 1959
Lorant, Stefan: The Life and Times of Theodore Roosevelt, Garden City, N. Y.: Doubleday 1959.
Lorant 1964
Lorant, Stefan: Pittsburgh. The Story of an American City, Garden City, N. Y.: Doubleday 1964.
Lorant 1968
Lorant, Stefan: Glorious Burden. The American Presidency, New York: Harper & Row 1968.
Lorant 1974
Lorant, Stefan: Sieg Heil! An Illustrated History of Germany from Bismarck to Hitler, New York: Norton 1974.
Low 1944
Low, David: Preface, in: Jesters in Earnest. Cartoons by the Czechoslovak Artists Z. K. – A. Hoffmeister – A. Pelc-Stephen – W. Trier, London: John Murray 1944, n. p.
Lubetkin 1937
Lubetkin, Berthold: Modern Architecture in England, in: American Architect and Architecture, 1937, H. 2, S. 29–42.

Lützenkirchen 2006
Lützenkirchen, Harald: Auf Kurt Hillers Spuren in London, in: Nachrichtenbrief der Kurt Hiller Gesellschaft e. V., Juli 2006, H. 14, S. 10–16.
Lugmeier 2017a
Lugmeier, Ludwig: Hugo Cyrill Kulp Baruch/Jack Bilbo, in: Im Atelier Liebermann: Daniel Richter/Jack Bilbo, Kat. Stiftung Brandenburger Tor, Max Liebermann Haus, Berlin 2017, S. 3–9.
Lugmeier 2017b
Lugmeier, Ludwig: Das Leben des Käpt'n Bilbo. Faktenroman, Berlin: Verbrecher Verlag 2017.
Lynx 1946
Lynx, J. J. [Joachim Joe Lynx; eigentlich Joachim Johannes Rügheimer] (Hg.): The Pen is mightier. The Story of War in cartoons, London: Lindsay Drummond Ltd. 1946.

Maclean 2021
Maclean, Caroline: Circles & Squares. The Lives & Art of the Hampstead Modernists, London et al.: Bloomsbury 2021.
Maguire/Woodham 1997
Maguire, Patrick J. und Jonathan M. Woodham (Hg.): Design and Cultural Politics in Postwar Britain: The Britain Can Make It Exhibition of 1946, London: Leicester University Press 1997.
Malamud 1998
Malamud, Randy: Reading Zoos. Representations of Animals and Captivity, New York: New York University Press 1998.
Man 1983
Man, Felix H.: Photographien aus 70 Jahren, München: Schirmer/Mosel 1983.
Mandowsky 1950
Mandowsky, Erna: Focus on Architecture and Sculpture. By Helmut Gernsheim (Rezension), in: The Burlington Magazine, Bd. 92, Dezember 1950, Nr. 573, S. 362.
Mann 1993
Mann, Nicholas: The Warburg Institute – Past, Present and Future, in: Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute. Hamburg – 1933 – London (Kleine Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, 1), hg. v. Michael Diers, Kat. Staats- und Universalbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg 1993, S. 133–143.
March 2019
March, John: Gerty Simon's Berlin Years c. 1919–1933, in: Berlin–London. The Lost Photographs of Gerty Simon, hg. v. ders. und Barbara Warnock, Kat. The Wiener Holocaust Library, London 2019, S. 11–18.
Marcoci 2015
Marcoci, Roxana: Photographer Against the Grain. Through the Lens of Grete Stern, in: From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola, hg. v. dies. und Sarah Hermanson Meister, Kat. The Museum of Modern Art, New York 2015, S. 21–36.
Marinelli 1998
Marinelli, Lydia: »Meine … alten und dreckigen Götter«. Aus Sigmund Freuds Sammlung, in: »Meine … alten und dreckigen Götter«. Aus Sigmund Freuds Sammlung, hg. v. dies., Kat. Sigmund Freud-Museum, Wien 1998, S. 9–19.

Marinelli 2003
Marinelli, Lydia: Mehrfach bewohnt. Gedächtniszonen im Wohnhaus Berggasse 19, in: Freuds verschwundene Nachbarn (Newsletter des Sigmund Freud-Museums 2002,2/2003,1), hg. v. dies., Kat. Sigmund Freud-Museum, Wien 2003, S. 29–37.

Marinelli/Traska 2002
Marinelli, Lydia und Georg Traska: Besuch einer Wohnung. Zur Architektur des Sigmund Freud-Museums, in: Architektur des Sigmund Freud-Museums, hg. v. Sigmund Freud-Museum, Wien: Sigmund Freud-Museum 2002, n. p.

Mazzucco 2011
Mazzucco, Katia: 1941 *English Art and the Mediterranean*. A photographic exhibition by the Warburg Institute in London, in: Journal of Art Historiography, Dezember 2011, H. 5, S. 1–28, https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/mazzucco-wi-k.pdf [Abruf: 25. 12. 2023].

McEwan 1987
McEwan, Dorothea: The Fischer Family Archive in London: A Description of the Holdings, in: German History, Bd. 5, 1987, H. 1, S. 74–81.

McEwan 2005
McEwan, Dorothea: Exhibitions as Morale Boosters. The Exhibition Programme of the Warburg Institute 1938–1945, in: Shulamith Behr und Marian Malet (Hg.): Arts in Exile in Britain 1933–1945. Politics and Cultural Identity (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 6), Amsterdam/New York: Rodopi 2005, S. 267–300.

McEwan 2015
McEwan, Dorothea: Why Historiography? Fritz Saxl's Thoughts on History and Writing History, in: Uwe Fleckner und Peter Mack (Hg.): The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London (Vorträge aus dem Warburg-Haus, 12), Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 97–107.

McGrath 2013
McGrath, Roberta: Pass Nummer 656336, in: Edith Tudor-Hart. Im Schatten der Diktaturen, Kat. National Galleries of Scotland, Edinburgh 2013, S. 119–125.

Meidner 1914
Meidner, Ludwig: Anleitung zum Malen von Großstadtbildern, in: Kunst und Künstler, Bd. 12, 1914, S. 312–314.

Mercer 2008
Mercer, Kobena (Hg.): Exiles, Diasporas & Strangers, Cambridge, Mass: The MIT Press 2008.

Messinger/Prager 2019
Messinger, Irene und Katharina Prager: Doing Gender, Doing Difference – Die interdependente Kategorie Geschlecht in der Exil- und Migrationsforschung, in: dies. (Hg.): Doing Gender in Exile. Geschlechterverhältnisse, Konstruktionen und Netzwerke in Bewegung, Münster: Westfälisches Dampfboot 2019, S. 7–28.

Meyer's Conversations-Lexikon 1850
Meyer's Conversations-Lexikon, Bd. 17: Johann-Klapka, Hildburghausen et al.: Bibliographisches Institut 1850, https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10797957?page=,1 [Abruf: 29. 12. 2023].

Metzger 2002
Metzger, Rainer: The Presence of Absence, in: Robert Longo. The Freud Drawings, hg. v. Martin Hentschel und Klaus Albrecht Schröder, Kat. Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld 2002, S. 74–79.
Mitchell/March 2020
Mitchell, Carla und John March: Another Eye. Women Refugee Photographers after 1933, Kat. Four Corners, London 2020.
Mock 1996
Mock, Jean-Yves: Erica Brausen. Premier Marchand de Francis Bacon (Envois), Paris: L'Échoppe 1996.
Möntmann 2004
Möntmann, Nina: Mapping. A Response to a Discourse, in: Mapping a City, hg. v. dies., Yilmaz Dziewior und Galerie für Landschaftskunst, Kat. Kunstverein in Hamburg, Hamburg 2004, S. 14–22.
Moholy 1939
Moholy, Lucia: A Hundred Years of Photography 1839–1939, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books 1939.
Moholy-Nagy 1923
Moholy-Nagy, László: Die neue Typographie, in: Staatliches Bauhaus Weimar und Karl Nierendorf (Hg.): Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923, Weimar/München: Bauhausverlag 1923.
Moholy-Nagy 1925
Moholy-Nagy, László: Malerei Photographie Film (Bauhausbücher, 8), München: Albert Langen Verlag 1925.
Moholy-Nagy 1936
Moholy-Nagy, László: Foreword, in: Mary Benedetta und László Moholy-Nagy: The Street Markets of London. Photography by László Moholy-Nagy, London: John Miles Ltd. 1936, S. vii–viii.
Moholy-Nagy 1939
Moholy-Nagy, László: The New Vision. Fundamentals of Design, Painting, Sculpture, Architecture. Übers. v. Daphne M. Hoffmann, London: Faber & Faber 1939.
Molnar 1994
Molnar, Michael: The Bizarre Chair: A Slant on Freud's Light Reading in the 1930s, in: Sander L. Gilman et al. (Hg.): Reading Freud's Reading (Literature and Psychoanalysis, 5), New York: New York University Press 1994, S. 252–265.
Morra 2018
Morra, Joanne: Inside the Freud Museums. History, Memory and Site-Responsive Art (International Library of Modern and Contemporary Art, 6), London/New York: I. B. Tauris 2018.
Mortimer 1938
Mortimer, Raymond: German Artists, in: The New Statesman and Nation, Bd. 16, 16. Juli 1938, H. 286, S. 112–113.
Muche 1961
Muche, Georg: Blickpunkt. Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart, München: Albert Langen/Georg Müller 1961, https://doi.org/10.11588/diglit.48466#0001 [Abruf: 29. 12. 2023].
Mühlen 2008
Mühlen, Patrick von zur: Ostasien, in: Claus-Dieter Krohn et al. (Hg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945 (1998), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008, S. 336–349.

Müller, J. 2019
Müller, Johannes von: »under the most difficult circumstances«. Exhibitions at the Warburg Institute, 1933–45, in: Image Journeys. The Warburg Institute and a British Art History (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 49), hg. v. Joanne Anderson, Mick Finch und Johannes von Müller, Kat. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2019, S. 29–42.
Müller, M./Tatzkow 2014
Müller, Melissa und Monika Tatzkow: Verlorene Bilder, verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde, München: Sandmann ²2014.
Müller, T. 1955
Müller, Theodor: 25 Jahre Weltkunst, in: Die Weltkunst, Bd. 25, 1955, H. 24, S. 7.
Müller-Härlin 2005
Müller-Härlin, Anna: ›It all happened in this street, Downshire Hill‹: Fred Uhlman and the Free German League of Culture, in: Shulamith Behr und Marian Malet (Hg.): Arts in Exile in Britain 1933–1945. Politics and Cultural Identity (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 6), Amsterdam/New York: Rodopi 2005, S. 241–265.
Müller-Härlin 2006
Müller-Härlin, Anna: Rebellious and supportive: the collector Michael Croft and artists in exile in Great Britain, in: Andrew Chandler, Katarzyna Stoklosa und Jutta Vinzent (Hg.): Exile and Patronage: Cross-cultural negotiations beyond the Third Reich (Mittel- und Ostmitteleuropastudien, 3), Berlin: Lit Verlag 2006, S. 45–54.
Müller-Härlin 2008
Müller-Härlin, Anna: Die *Artists' International Association* und ›refugee artists‹, in: Anthony Grenville und Andrea Hammel (Hg.): »I didn't want to float; I wanted to belong to something.« Refugee Organizations in Britain 1933–1945 (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 10), Amsterdam/New York: Rodopi 2008, S. 27–45.
Müller-Härlin 2010
Müller-Härlin, Anna: The Artists' Section, in: Charmian Brinson und Richard Dove: Politics By Other Means. The Free German League of Culture in London 1939–1946, London/Portland, Oreg.: Vallentine Mitchell 2010, S. 54–73.
Münchner Illustrierte Presse
Münchner Illustrierte Presse, München 1924–1944.
Münzner 2015
Münzner, Daniel: Kurt Hiller. Der Intellektuelle als Außenseiter, Göttingen: Wallstein Verlag 2015.

N. 1938
N.: Twentieth-century German art, in: The Guardian, 7. Juli 1938, S. 7.
Necker 1947
Necker, Wilhelm: Es war doch so schön!, Hannover: Werner-Degener-Verlag 1947.
Necker 1981
Necker, Wilhelm: Acht Stufen in die Emigration, in: Walter Zadek (Hg.): Sie flohen vor dem Hakenkreuz. Selbstzeugnisse der Emigranten. Ein Lesebuch für Deutsche (Rororo, 4836), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 33–35.
Neuhauß 1896
Neuhauß, Rudolf: Das Photographieren in zoologischen Gärten, in: Die Natur, Bd. 45, 1896, H. 28, S. 334–336.

Neuner-Warthorst 2006
Neuner-Warthorst, Antje: Walter Trier. Politik, Kunst, Reklame, Kat. Wilhelm-Busch-Museum, Hannover 2006.
Neuner-Warthorst 2014
Neuner-Warthorst, Antje: Walter Trier. Eine Bilderbuch-Karriere, Berlin: Nicolai 2014.
Neurath 2017
Neurath, Eva: Was ich meinen Enkeln noch erzählen wollte. Kindheit und Jugend in Berlin, Emigrantin in London, Das Lebenswerk: Thames & Hudson, München: Schirmer/Mosel 2017.
Newhall 1938a
Newhall, Beaumont: Photography. A Short Critical History, New York: MoMA ²1938.
Newhall 1938b
Newhall, Beaumont: Preface, in: ders.: Photography. A Short Critical History, New York: MoMA ²1938, S. 9–10.
Newhall 1941
Newhall, Beaumont: Lucia Moholy, *A Hundred Years of Photography* (Rezension), in: The Art Bulletin, Bd. 23, 1941, H. 3, S. 246–247.
Newlands 1988
Newlands, David: The Significance of the Freud Museum, in: Edward Timms und Naomi Segal (Hg.): Freud in Exile. Psychoanalysis and its Vicissitudes, New Haven/London: Yale University Press 1988, S. 65–79.
Newton, E. 1956
Newton, Eric: Paul Klee, in: The Guardian, 12. Juni 1956, S. 7.
Newton, E. 1959
Newton, Eric: Fantasy in Art: Bacon, Wols, and Felix Kelly, in: The Guardian, 12. Juni 1959, S. 3.
Newton, M. 1992
Newton, Miranda H.: Architect's London Houses. The Homes of Thirty Architects Since the 1930s, London/Oxford: Butterworth 1992.
Nguyen 2016
Nguyen, Thien Vinh: Learning to walk: on curating a walking-methodologies programme, in: Ben Campkin und Ger Duijzings (Hg.): Engaged Urbanism. Cities and Methodologies, London/New York: I. B. Tauris 2016, S. 187–198.
Niederacher 2012
Niederacher, Sonja: Riß der Zeit – Hertha Pauli in der Emigration, in: Susanne Blumesberger und Ernst Seibert (Hg.): »Eine Brücke über den Riss der Zeit …«. Das Leben und Wirken der Journalistin und Schriftstellerin Hertha Pauli (1906–1973) (biografiA. Neue Ergebnisse der Frauenbiografieforschung, 10), Wien: Praesens Verlag 2012, S. 128–149.
Niederacher 2014
Niederacher, Sonja: Dossier zu Egon Schiele *Deuring-Schlösschen*, 1912, Leopold Museum Privatstiftung LM Inv. Nr. 2373, 31. Dezember 2014, http://docplayer.org/66704325-Dossier-egon-schiele-deuring-schloesschen-1912.html [Abruf: 30. 12. 2023].
Nielsen 1993
Nielsen, Birgit S.: Herbert von Garvens (1883–1963). Galerist, Kunstsammler, in: dies. und Willy Dähnhardt (Hg.): Exil in Dänemark. Deutschsprachige Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller im dänischen Exil nach 1933, Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co. 1993, S. 363–366.

Nungesser 1986
Nungesser, Michael: Die bildenden Künstler im Exil, in: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945, Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986, S. 27–34.
Nurnberg 1942
Nurnberg, Walter: Lighting for Photography. Means and Methods, London: Focal Press ^{2}1942.
Nyburg 2014
Nyburg, Anna: Émigrés. The Transformation of Art Publishing in Britain, London: Phaidon Press 2014.
Nyburg 2019a
Nyburg, Anna: Émigré Art Publishers, in: Monica Bohm-Duchen (Hg.): Insiders Outsiders. Refugees from Nazi Europe and their Contribution to British Visual Culture, London: Lund Humphries 2019, S. 115–119.
Nyburg 2019b
Nyburg, Anna: Thames & Hudson, in: Brave New Visions. The Émigrés who transformed the British Art World, Kat. Sotheby's, St. George Street Gallery, London 2019, S. 30, https://issuu.com/bravenewvisions/docs/brave_new_visions [Abruf: 30. 12. 2023].
Nyburg 2019c
Nyburg, Anna: Textile in Exile: Refugee Textile Surface Designers in Britain, in: Marian Malet et al. (Hg.): Applied Arts in British Exile from 1933. Changing Visual and Material Culture (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 19), Leiden/Boston: Brill/Rodopi 2019, S. 212–228.

Oberstebrink 2005
Oberstebrink, Christina: Karikatur und Poetik. James Gillray 1756–1815, Berlin: Reimer 2005.
O'Doherty 1963
O'Doherty, Brian: Art: Marlborough Opens Branch Here, in: The New York Times, 2. Oktober 1963, https://www.marlboroughgallerylondon.com/history [Abruf: 30. 12. 2023].
Oeri 1948
Oeri, Georgine: Walter Trier. Some of his »Lilliput« Covers/Einige seiner »Lilliput«-Umschläge/Ses Couvertures de »Lilliput«, in: Graphis, Bd. 4, 1948, H. 22, S. 128–131 und 196–197.
Olbrich 1979
Olbrich, Harald (Hg.): Sozialistische deutsche Karikatur 1848–1978. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin: Eulenspiegel-Verlag 1979.
Omasta/Mayr 2014
Omasta, Michael und Brigitte Mayr (Hg.): Wolf Suschitzky: Seven Decades of Photography, Wien: SYNEMA 2014.
Omasta/Mayr/Seeber 2006
Omasta, Michael, Brigitte Mayr und Ursula Seeber (Hg.): Wolf Suschitzky. Photos, Wien: SYNEMA 2006.
Omasta/Mayr/Seeber 2010
Omasta, Michael, Brigitte Mayr und Ursula Seeber (Hg.): Wolf Suschitzky. Films, Wien: SYNEMA 2010.
Orchard 2013
Orchard, Karin: »British made«. Die späten Collagen von Kurt Schwitters, in:

Schwitters in England, hg. v. dies. und Emma Chambers, Kat. Sprengel Museum Hannover, Hannover 2013, S. 56–65.

Osman 1982a
Osman, Colin: The Origins of Picture Post, in: creative camera, Juli/August 1982, H. 211, S. 570.

Osman 1982b
Osman, Colin: Weekly Illustrated Photographers, in: creative camera, Juli/August 1982, H. 211, S. 584.

Osman 1986
Osman, Colin: Der Einfluß deutscher Fotografen im Exil auf die britische Pressefotografie, in: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945, Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986, S. 83–87.

Padberg 2016
Padberg, Martina: »Die Bilder sind mit eigenem Blut und eigenen Nerven genährt«. Ludwig Meidner zwischen Expressionismus und Exil/»The Paintings Are Fuelled by My Own Blood and My Own Nerves«. Ludwig Meidner between Expressionism and Exile, in: Horcher in die Zeit. Ludwig Meidner im Exil/Eavesdropper on an Age. Ludwig Meidner in Exile, hg. v. Birgit Sander, Kat. Museum Giersch der Goethe-Universität, Frankfurt a. M. 2016, S. 14–29.

Parkin 1995
Parkin, Michela: The Goldfinger Collection. Hampstead's Modernist heritage, in: Apollo, Bd. 141, April 1995, H. 398, S. 45–49.

Pauli 1970
Pauli, Hertha: Der Riss der Zeit geht durch mein Herz, Wien/Hamburg: Zsolnay 1970.

Pearlman 2013
Pearlman, Jill: The Spies Who Came into the Modernist Fold: The Covert Life in Hampstead's Lawn Road Flats, in: Journal of the Society of Architectural Historians, Bd. 72, 2013, H. 3, S. 358–381.

Pearsall 1936
Pearsall, Phyllis: Geographers' A to Z Clear and Up-To-Date Atlas to London and Suburbs, London: Geographers' Map Co. Ltd. 1936.

Pearsall 1990
Pearsall, Phyllis: A to Z Maps: The Personal Story – From Bedsitter to Household Name, London: Geographers' A–Z Map Co. Ltd. 1990.

Pelz 2011
Pelz, Annegret: Aufstellungen. Freuds Schreibtisch, in: Claudia Benthien, Hartmut Böhme und Inge Stephan (Hg.): Freud und die Antike, Göttingen: Wallstein 2011, S. 51–68.

Pendennis 1949
Pendennis: Table Talk, in: The Observer, 13. November 1949, S. 5.

Penrose/Macweeney 2002
Penrose, Antony und Alen Macweeney: Das Haus der Surrealisten. Der Freundeskreis um Lee Miller und Roland Penrose. Text: Antony Penrose, Fotos: Alen MacWeeney, Berlin: Nicolai'sche Verlagsbuchhandlung 2002.

Pevsner 1936
Pevsner, Nikolaus: Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius, London: Faber & Faber 1936.

Pevsner 1945
Pevsner, Nikolaus: An Outline of European Architecture, Harmondsworth: Penguin Books ²1945.
Pevsner 1954
Pevsner, Nicolaus [Nikolaus]: Rosa Schapire †, in: Kunstchronik, Bd. 7, 1954, H. 4, S. 111.
Pevsner 1956
Pevsner, Nikolaus: The Englishness of English Art. An expanded and annotated version of the Reith Lectures broadcast in October and November 1955, London: Architectural Press 1956.
Pevsner 1974
Pevsner, Nikolaus: Das Englische in der englischen Kunst (1956), München: Prestel 1974.
Pevsner 2007
Pevsner, Nikolaus: The Modern Movement in Britain (1939), in: Susannah Charlton, Elain Harwood und Alan Powers (Hg.): British Modern. Architecture and Design in the 1930s (Twentieth Century Architecture, 8), London: The Twentieth Century Society 2007, S. 17–38.
Pevsner et al. 2012
Pevsner, Nikolaus et al.: Geheimreport Deutsches Design. Deutsche Konsumgüter im Visier des britischen Council of Industrial Design (1946) (Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte – Neue Folge, 28), hg. v. Anne Sudrow, Göttingen: Wallstein 2012.
Pezzini 2001
Pezzini, Barbara: »For an appreciation of art and architecture«. The Goldfinger Collection at 2 Willow Road, in: Apollo, Bd. 153, 2001, H. 470, S. 55–59.
Phagan 2011
Phagan, Patricia: Thomas Rowlandson. Pleasures and Pursuits in Georgian England, Kat. Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University, Evanston, Ill. 2011.
Picture Post
Picture Post, London 1938–1957.
Pilch Ortega 2015
Pilch Ortega, Angela: Lernende Aneignung von (urbaner) Diversität. Eine Studie im Grazer Bezirk Lend, in: Erol Yildiz und Marc Hill (Hg.): Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft (Kultur & Konflikt, 6), Bielefeld: transcript 2015, S. 147–169.
Piltz 1976
Piltz, Georg: Geschichte der europäischen Karikatur, Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften 1976.
Pinder/Hege 1935
Pinder, Wilhelm und Walter Hege: Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, München: Deutscher Kunstverlag ⁵1935.
Pinner 1951
Pinner, Erna: Curious Creatures, London: Jonathan Cape 1951.
Pinner 1959
Pinner, Erna: Born Alive, London: Jonathan Cape 1959.
Pinner 1961
Pinner, Erna: Panorama des Lebens, Hamburg/Wien: Paul Zsolnay 1961.

Pinner/Shorten 1945
Pinner, Erna und Monica Shorten: Wonders of Animal-Life (Puffin Picture Books, 44). Text by Monica Shorten, West Drayton, Middlesex/New York: Penguin Books 1945.
Piotrowski 2008
Piotrowski, Piotr: On the Spatial Turn, or Horizontal Art History, in: Umění, Bd. 56, 2008, H. 5, S. 378–383.
Pollock 2013
Pollock, Griselda: Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories, London/New York: Routledge 2013.
Powell 2013
Powell, Jennifer: Unter Freunden. Schwitters im Internierungslager, in: Schwitters in England, hg. v. Emma Chambers und Karin Orchard, Kat. Sprengel Museum Hannover, Hannover 2013, S. 32–35.
Powers 2005
Powers, Alan: Modern. The Modern Movement in Britain, London: Merrell 2005.
Powers 2019
Powers, Alan: Bauhaus goes West. Modern Art and Design in Britain and Amerika, London: Thames & Hudson 2019.
Private Wire 1934
Private Wire: Our London Correspondence, in: The Guardian, 6. Juni 1934, S. 10.
Private Wire 1939
Private Wire: Our London Correspondence, in: The Guardian, 30. September 1939, S. 8.
Private Wire 1948
Private Wire: Our London Correspondence, in: The Guardian, 9. Juni 1948, S. 4.
Pressler 2016
Pressler, Monika: Wien, Berggasse 19. Eine Annäherung zur Mitte, in: Edmund Engelman: Sigmund Freud. Wien IX. Berggasse 19, Wien: Brandstätter ^{3}2016, S. 7–18.
Pross 2000
Pross, Steffen: »In London treffen wir uns wieder«. Vier Spaziergänge durch ein vergessenes Kapitel deutscher Kulturgeschichte nach 1933, Frankfurt a. M.: Eichhorn 2000.

R. F. 1941
R. F.: Max Hermann (Neisse), † 8. April 1941, in: Freie Deutsche Kultur, Mai 1941, H. 5, S. 7.
Raddatz 1988
Raddatz, Fritz J.: Ein glückliches Leben in der Hölle. Ein Gespräch mit Oto Bihalji-Merin, in: Die Zeit, 27. Mai 1988, Nr. 22, S. 37–39.
Raggam-Blesch 2015
Raggam-Blesch, Michaela: Alsergrund und Leopoldstadt: »Sammelwohnungen« als Zwischenstation, in: dies., Dieter J. Hecht und Eleonore Lappin-Eppel (Hg.): Topographie der Shoah. Gedächtnisorte des zerstörten jüdischen Wien, Wien: Mandelbaum 2015, S. 395–409.
Rappold 2005
Rappold, Claudia: Charlotte Wolff (1897–1986). Ärztin, Psychotherapeutin, Wissenschaftlerin und Schriftstellerin, Teetz/Berlin: Hentrich und Hentrich 2005.
Read 1933
Read, Herbert: Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture, London: Faber & Faber 1933.

Read 1934
Read, Herbert: Art and Industry. The Principles of Industrial Design, London: Faber & Faber 1934.
Read 1935
Read, Herbert: A New Humanism, in: Architectural Review, Oktober 1935, S. 151.
Read 1941a
Read, Herbert: Paul Klee, in: Paintings and Watercolours by Paul Klee, Kat. The Leicester Galleries, London 1941, S. 2–6.
Read 1941b
Read, Herbert: Zum 50. Geburtstag von John Heartfield, in: Freie Deutsche Kultur, Juni 1941, H. 6, S. 6.
Read 1965a
Read, Herbert: British Art 1930–1940, in: Art in Britain 1930–40 centred around Axis, Circle, Unit One, Kat. Marlborough Fine Art, London 1965, S. 5–6.
Read 1965b
Read, Herbert: A Nest of Gentle Artists (1962), in: Art in Britain 1930–40 centred around Axis, Circle, Unit One, Kat. Marlborough Fine Art, London 1965, S. 7–8.
Read 1964
Read, Herbert: A Concise History of Modern Sculpture, London: Thames & Hudson 1964.
Rehfisch 1943
Rehfisch, Hans J. (Hg.): In Tyrannos. Four Centuries of Struggle against Tyranny in Germany, London: Lindsay Drummond Ltd. 1943.
Reininghaus 2019
Reininghaus, Moritz: Einleitung, in: Franz Hessel: Spazieren in Berlin. Ein Lehrbuch der Kunst in Berlin spazieren zu gehen ganz nah dem Zauber der Stadt von dem sie selbst kaum weiß. Ein Bilderbuch in Worten, Berlin: Berlin Verlag ^{6}2019, S. 9–18.
Rice 2007
Rice, Charles: The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity, London/New York: Routledge ^{2}2007.
Riedel 2002
Riedel, Erik: Ludwig und Else Meidner – zu Leben und Werk, in: Ludwig und Else Meidner, hg. v. Georg Heuberger, Kat. Jüdisches Museum, Frankfurt a. M. 2002, S. 12–24.
Riedel 2016
Riedel, Erik: »Die inwendigen Bilder«. Ludwig Meidners Allegorien, Visionen und Humoresken aus dem englischen Exil / »The Internal Images«. Ludwig Meinder's Allegories, Visions and Humoresques from His Exile in England, in: Horcher in die Zeit. Ludwig Meidner im Exil / Eavesdropper on an Age. Ludwig Meidner in Exile, hg. v. Birgit Sander, Kat. Museum Giersch der Goethe-Universität, Frankfurt a. M. 2016, S. 80–91.
Ritchie 1999
Ritchie, James M.: Exiltheater in Großbritannien, in: Frithjof Trapp et al. (Hg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters, 1933–1945, Bd. 1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler, München: K. G. Saur 1999, S. 341–364.
Robinson 2016
Robinson, Jennifer: Cities methodologies matter: comparative urbanism and global urban theory, in: Ben Campkin und Ger Duijzings (Hg.): Engaged Urbanism. Cities and Methodologies, London/New York: I. B. Tauris 2016, S. 23–28.

Rogge 1983
Rogge, Heiko: Die Richard-Ziegler-Stiftung in Calw, in: Richard-Ziegler-Stiftung Calw, Kat. Richard-Ziegler-Stiftung, Calw 1983, S. 5–28.
Rohringer 2009
Rohringer, Susanne: Recollecting. Raub und Restitution: Entzogenes Leben, in: artmagazine, 31. Januar 2009, https://www.artmagazine.cc/content38095.html [Abruf: 30. 12. 2023].
Roland 1991
Roland, Henry: Behind the Facade: Recollections of an Art Dealer, London: Weidenfeld & Nicholson 1991.
Roscher 2009
Roscher, Mieke: Ein Königreich für Tiere. Die Geschichte der britischen Tierrechtsbewegung, Marburg: Tectum 2009.
Rose 2016
Rose, Louis: Psychology, Art, and Antifascism: Ernst Kris, E. H. Gombrich, and the Politics of Caricature, New Haven: Yale University Press 2016.
Rosen 2008
Rosen, Valeska von: Ernst H. Gombrich (1909–2001), in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte, Bd. 2: Von Panofsky bis Greenberg (Beck'sche Reihe, 1783), München: Beck 2008, S. 175–185.
Rosenthal 2009
Rosenthal, Tom: Walter and Eva Neurath. Their Books Married Words with Pictures, in: Richard Abel und Gordon Graham (Hg.): Immigrant Publishers. The Impact of Expatriate Publishers in Britain and America in the 20th Century, New Brunswick/London: Transaction Publishers 2009, S. 111–122.
Roth 2021
Roth, Helene: »First Pictures«: New York through the Lens of Emigrated European Photographers in the 1930s and 1940s, in: Justin Carville und Sigrid Lien (Hg.): Contact Zones. Photography, Migration, and Cultural Encounters in the United States, Leuven: Leuven University Press 2021, S. 111–132, https://doi.org/10.2307/j.ctv1qdqzmr.8 [Abruf: 30. 12. 2023].
Ryan 2017
Ryan, James R.: Placing Early Photography: The Work of Robert Hunt in Mid-Nineteenth-Century Britain, in: History of Photography, Bd. 41, November 2017, H. 4: Photography and Networks, hg. v. Owen Clayton und Jim Cheshire, S. 343–361.

Sachsse 1985
Sachsse, Rolf: Lucia Moholy, Düsseldorf: Edition Marzona 1985.
Sachsse 1995
Sachsse, Rolf: Lucia Moholy. Bauhaus–Fotografin, Berlin: Museumspädagogischer Dienst Berlin 1995.
Saletta 2016
Saletta, Ester: »Man wird, was man war erst ganz in der Emigration«: Veza und Elias Canetti in der Emigration in England – Geschlechtererfahrung in Leben und Literatur, in: Charmian Brinson und Andrea Hammel (Hg.): Exile and Gender I: Literature and the Press (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 17), Leiden/Boston: Brill Rodopi 2016, S. 88–104.
Sander 2016
Sander, Birgit: »Wettlauf«, in: Horcher in die Zeit. Ludwig Meidner im Exil / Eaves-

dropper on an Age. Ludwig Meidner in Exile, hg. v. dies., Kat. Museum Giersch der Goethe-Universität, Frankfurt a. M. 2016, S. 206–209.

Santini 2019
Santini, Daria: The Exiles. Actors, Artists and Writers Who Fled the Nazis for London, London et al.: Bloomsbury Academic 2019.

Saunders 2011
Saunders, Doug: Arrival City. How the Largest Migration in History Is Reshaping Our World, London: Pantheon 2011.

Saunders 2016
Saunders, Doug: An der Schwelle: Migrantenquartiere und die Architektur der Inklusion, in: Making Heimat. Germany, Arrival Country, hg. v. Peter Cachola Schmal, Oliver Elser und Anna Scheuermann, Kat. Deutscher Pavillon auf der 15. Internationalen Architekturausstellung 2016 – La Biennale di Venezia, Venedig 2016, S. 22–39.

Scarisbrick 2016
Scarisbrick, Diana: Obituary: Agatha Sadler: Refugee from the Nazis who became a much admired bookseller and art collector, in: The Independent, 2. Februar 2016, https://www.independent.co.uk/news/obituaries/agatha-sadler-refugee-nazis-who-became-much-admired-bookseller-and-art-collector-a6849596.html [Abruf: 30. 12. 2023].

Schaber 2002
Schaber, Irme: »Die Kamera ist ein Instrument der Entdeckung …«. Die Großstadtfotografie der fotografischen Emigration der NS-Zeit in Paris, London und New York, in: Claus-Dieter Krohn et al. (Hg.): Metropolen des Exils (Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch, 20), München: edition text + kritik 2002, S. 53–73.

Schätzke 2013
Schätzke, Andreas: Deutsche Architekten in Großbritannien. Planen und Bauen im Exil 1933–1945 / German Architects in Great Britain. Planning and Building in Exile 1933–1945, Stuttgart/London: Edition Axel Menges 2013.

Schapire 1914/15
Schapire, Rosa: Paul Fechter, Der Expressionismus (Rezension), in: Zeitschrift für Bücherfreunde N. F., Bd. 6, 1914/15, H. 1, S. 243–244.

Schapire 1938
Schapire, Rosa: Aus dem Prager Ghetto, in: Monatsblätter des Jüdischen Kulturbundes Hamburg, Bd. 3, 1938, H. 2, S. 6.

Schapire 1950a
Schapire, Rosa: Otto Mueller. Eberhard Troeger. Verlag Crone & Co., Freiburg im Breisgau, 1949 (Rezension), in: Eidos. A Journal of Painting, Sculpture and Design, hg. v. E. H. Ramsden und Margot Eates, Bd. 1, 1950, H. 1, S. 48.

Schapire 1950b
Schapire, Rosa: Paul Klee. Handzeichnungen II, 1921–1930. Mit vollständigem Katalog herausgegeben von Will Grohmann. Muller & Kiepenheuer, Verlag Bergen II (Obb.) (Rezension), in: Eidos. A Journal of Painting, Sculpture and Design, hg. v. E. H. Ramsden und Margot Eates, Bd. 1, 1950, H. 1, S. 48.

Schapire 1950c
Schapire, Rosa: Kunstdiktatur im Dritten Reich. Paul Ortwin Rave. Verlag Gebr. Mann, Hamburg, 1949 (Rezension), in: Eidos. A Journal of Painting, Sculpture and Design, hg. v. E. H. Ramsden und Margot Eates, Bd. 1, 1950, H. 2, S. 47–48.

Schapire 1953a
Schapire, Rosa: Mexikanische Kunst in der Tate Gallery, in: Die Weltkunst, Bd. 23, 1953, H. 9, S. 3.
Schapire 1953b
Schapire, Rosa: Ein Italiener würdigt die Dresdner Brücke, in: Die Weltkunst, Bd. 23, 1953, H. 11, S. 11.
Schapire 1953c
Schapire, Rosa: Eskimo Plastik bei Gimpel Fils, in: Die Weltkunst, Bd. 23, 1953, H. 13, S. 4.
Schapire 1953d
Schapire, Rosa: Bilder deutscher Künstler in der Tate Gallery, in: Die Weltkunst, Bd. 23, 1953, H. 17, S. 6.
Schapire 1953e
Schapire, Rosa: Henry Moore, in: Die Weltkunst, Bd. 23, 1953, H. 18, S. 2, 4.
Schapire 1953f
Schapire, Rosa: Deutsche Expressionisten in Leicester, in: Die Weltkunst, Bd. 23, 1953, H. 21, S. 3.
Scheffler 1931
Scheffler, Karl [K. Sch.]: Kunstausstellungen, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Bd. 30, 1931, S. 148–152.
Scheffler 1933
Scheffler, Karl [K. Sch.]: Lebendige deutsche Kunst, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Bd. 32, 1933, S. 102–103.
Scheutle 2000
Scheutle, Rudolf: »Gehen wir daran, diese traurigen Zustände zu bessern«. Zur Geschichte der Münchner Fotoschule, in: Lehrjahre, Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900–2000, hg. v. ders. und Ulrich Pohlmann, Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München 2000, S. 17–58.
Schleger, H. 2001
Schleger, Hans: The Function and Limitation of the Trade Mark (1962), in: Pat Schleger: Zero. Hans Schleger – a Life of Design, New York: Princeton Architectural Press 2001, S. 76–78.
Schleger, P. 2001
Schleger, Pat: Zero. Hans Schleger – a Life of Design, New York: Princeton Architectural Press 2001.
Schlichtenmaier 1989
Schlichtenmaier, Bert: Zu Richard Zieglers Werk der zwanziger Jahre, in: Richard Ziegler, geb. 1891 in Pforzheim (Galerie Schlichtenmaier, 74), Kat. Galerie Schlichtenmaier, Grafenau 1989, S. 9–13.
Schlögel 2011
Schlögel, Karl: Moskau lesen, München: Carl Hanser Verlag 2011.
Schmölzer 2009
Schmölzer, Hilde: Frauenliebe: Berühmte weibliche Liebespaare der Geschichte, Wien: Promedia 2009.
Schnabel/Tatzkow 2007
Schnabel, Gunnar und Monika Tatzkow: Nazi Looted Art. Handbuch Restitution weltweit, Berlin: proprietas-verlag 2007.

Schneede 2001
Schneede, Uwe: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München: C. H. Beck 2001.
Schneider 1988
Schneider, Franz: Die politische Karikatur, München: C. H. Beck 1988.
Schoppmann 1999
Schoppmann, Claudia: »Das Exil war eine Wiedergeburt für mich«. Zur Situation lesbischer Frauen im Exil, in: Claus-Dieter Krohn et al. (Hg.): Sprache – Identität – Kultur: Frauen im Exil (Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch, 17), München: edition text + kritik 1999, S. 140–151.
Schouela 2019
Schouela, Jessica: Biology, technology and vision in Moholy-Nagy's »Lobsters«, 1936, in: Studies in Documentary Film, Bd. 13, 2019, H. 2, S. 156–168, https://doi.org/10.1080/17503280.2019.1595917 [Abruf: 29. 12. 2023].
Schultz 2015
Schultz, Anna: John Heartfield. A Political Artist's Exile in London, in: Diana Dethloff et al. (Hg.): Burning Bright. Essays in the Honour of David Bindman, London: UCL Press 2015, S. 253–263.
Schultz 2020
Schultz, Anna: Uncompromising Mimicry. Heartfield's Exile in London, in: John Heartfield. Photography Plus Dynamite, hg. v. dies., Angela Lammert und Rosa von der Schulenburg, Kat. Akademie der Künste, Berlin 2020, S. 195–202.
Schuster 1998
Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«. Die »Kunststadt« München 1937, München: Prestel ^{5}1998.
Schwarz, F. 1943
F. Sch. [d. i. Freimut Schwarz]: Bücher: The German Army of To-day, in: Freie Deutsche Kultur, Dezember/Januar 1943, H. 12, S. 10.
Schwarz, H. 1931
Schwarz, Heinrich: David Octavius Hill. Der Meister der Photographie, Leipzig: Insel Verlag 1931
Schwarz, M. 1980
Schwarz, Michael: Antifaschistische Kunst und Kulturarbeit im Exilzentrum London, in: Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933–1945 (Elefanten-Press, 28), Kat. Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1980, S. 157–172.
Schwitters 1974
Schwitters, Kurt: Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten. Gesammelt, ausgewählt und kommentiert von Ernst Nündel, Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein 1974.
Seldis 1966
Seldis, Henry J.: Introduction, in: Two Collections. Margaret Mallory. Ala Story, Kat. Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara 1966, n. p.
Shakespeare 2016
Shakespeare, William: Die Fremden. Für mehr Mitgefühl, hg. v. Frank Günther, München: dtv 2016.
Sharp 1986
Sharp, Dennis: Gropius und Korn. Zwei erfolgreiche Architekten im Exil, in: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945, Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986, S. 203–208.

Sheehan/Zervigón 2015
Sheehan, Tanya und Andrés Mario Zervigón: Introduction, in: dies. (Hg.): Photography and Its Origins, New York/London: Routledge 2015, S. 1–12.
Shepperley 1929
Shepperley, William: History of Photography, London: Arthurs Press 1929.
Shirey 1973
Shirey, David L.: Frank Lloyd and the Marlborough: Art and Success, in: The New York Times, 21. Mai 1973, S. 40, https://www.nytimes.com/1973/05/21/archives/frank-lloyd-and-the-marlborough-art-and-success-sales-of-30million.html [Abruf: 30. 12. 2023].
Simmons 1995
Simmons, Jeffrey: Afterword, in: Rodney Garland [Adam de Hegedus]: The Heart in Exile (1953), Brighton: Millivres Books 1995, S. 297–298.
Smith 1998
Smith, Roberta: Frank Lloyd, Prominent Art Dealer Convicted in the 70's Rothko Scandal, Dies at 86, in: The New York Times, 8. April 1998, Section B, S. 10, https://www.nytimes.com/1998/04/08/arts/frank-lloyd-prominent-art-dealer-convicted-in-the-70-s-rothko-scandal-dies-at-86.html [Abruf: 30. 12. 2023].
Sommer 2017
Sommer, Marianne: Animal Sounds against the Noise of Modernity and War: Julian Huxley (1887-1975) and the Preservation of the Sonic World Heritage, in: Journal of Sonic Studies, 2017, H. 13: Acoustic Ephemeralities, https://www.researchcatalogue.net/view/325229/325230 [Abruf: 30. 12. 2023].
Sommer 2018
Sommer, Marianne: Tierstimmen gegen den Lärm von Krieg und Moderne. Julian Huxley und das akustische Erbe in *Soundbook*, Film und Comic, in: dies. und Denise Reimann (Hg.): Zwitschern, Bellen, Röhren. Tierlaute in der Wissens-, Medientechnik- und Musikgeschichte, Berlin: Neofelis Verlag 2018, S. 113–143.
Spielmann 2008
Spielmann, Heinz: 1938–1953. England, in: Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat 1934–1980 (Ausstellung der Albertina, 459), hg. v. Antonia Hoerschelmann, Kat. Albertina, Wien 2008, S. 85–90.
Spies 2002
Spies, Werner: The Freud Cycle, in: Robert Longo. The Freud Drawings, hg. v. Martin Hentschel und Klaus Albrecht Schröder, Kat. Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld 2002, S. 36–39.
Spies/Metken/Metken 1979
Spies, Werner, Sigrid Metken und Günter Metken: Max Ernst – Œuvre-Katalog, Bd. 4: Werke 1929–1938, Köln: DuMont 1979.
Spivak 1993
Spivak, Gayatri C.: Can the Subaltern Speak?, in: Patrick Williams und Laura Chrisman (Hg.): Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader, Hemel Hampstead: Harvester Wheatsheaf 1993, S. 66–111.
Spreitzer 2014
Spreitzer, Brigitte: Anna Freuds literarische Texte. Einführung, in: Anna Freud: Gedichte – Prosa – Übersetzungen, hg. v. dies., Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2014, S. 11–88.
Spring Rice 1939
Spring Rice, Margery: Working-Class Wives. Their Health and Conditions, Paulton, Somerset/London: Penguin Press 1939.

Staff Correspondents 1938
Staff Correspondents: Whitworth Acquisitions, in: The Guardian, 29. Juli 1938, S. 13.
Steinorth 1992
Steinorth, Karl: Der Weg zum Fotoessay, in: Photo-Sequenzen. Reportagen. Bildergeschichten. Serien aus dem Ullstein Bilderdienst von 1925 bis 1944, Kat. Haus am Waldsee, Berlin 1992, S. 13–18.
Steinthaler 2008
Steinthaler, Evelyn: Jüdisches London (Mandelbaum City Guide), Wien: Mandelbaum 2008.
Stenger 1929
Stenger, Erich: Geschichte der Photographie (Abhandlungen und Berichte des Deutschen Museums, München, Bd. 1, H. 6), Berlin: VDI-Verlag 1929.
Stenger 1938
Stenger, Erich: Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während 100 Jahren, Leipzig: E. A. Seemann 1938.
Stenger 1939
Stenger, Erich: The History of Photography. Its Relation to Civilization and Practice. Übers. v. Edward Epstean, Easton, Pa.: Mack Printing Co. 1939.
Stern 1951
Stern, Ernest [Ernst Stern]: My Life, My Stage. Übers. v. Edward Fitzgerald, London: Victor Gollancz Ltd 1951.
Stern 1955
Stern, Ernst: Ernst Stern. Bühnenbildner bei Max Reinhardt, Berlin: Henschel 1955.
Stern/Herald 1919
Stern, Ernst und Heinz Herald (Hg.): Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters, Berlin: Eysler 1919.
Steven 1997
Steven, Stewart: Obituary: Gustav Delbanco, in: The Independent, 13. Februar 1997, https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-gustav-delbanco-1278361.html [Abruf: 4.1.2024].
Stevenson 2016
Stevenson, Andrew: Abdication and arrival: using an open-ended, collaborator-led ethnography to explore constructions of newly encountered cities, in: Ben Campkin und Ger Duijzings (Hg.): Engaged Urbanism. Cities and Methodologies, London/New York: I. B. Tauris 2016, S. 181–186.
Story 1964a
Story, Ala: The First West Coast Retrospective Exhibition of Paintings by William Merritt Chase (1849–1916), Kat. Art Gallery, University of California, Santa Barbara 1964.
Story 1964b
Story, Ala: A personal recollection, in: dies: The First West Coast Retrospective Exhibition of Paintings by William Merritt Chase (1849–1916), Kat. Art Gallery, University of California, Santa Barbara 1964, n. p.
Story 1967
Story, Ala: Paul Klee. Oils, Watercolors, Gouaches, Drawings, Prints from the James Gilvarry Collection, Kat. Art Gallery, University of California, Santa Barbara 1967.
Story 1968
Story, Ala: First Comprehensive Retrospective Exhibition in the West of Oils, Gouaches, Pastels, Drawings and Graphic Works by Max Weber (1881–1961), Kat. Art Gallery, University of California, Santa Barbara 1968.

Story 1970a
Story, Ala: Trends in Twentieth Century Art, Kat. Art Gallery, University of California, Santa Barbara 1970.
Story 1970b
Story, Ala: Constructive Tendencies, Kat. Art Gallery, University of California, Santa Barbara 1970.
Strasser 1941
Strasser, Alex: Immortal Portraits, Being a Gallery of Famous Photographs by David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron, Gaspard Felix Tournachon Nadar, Roger Fenton, Adolphe Disderi and Others (Classics of Photography, 1), London/New York: Focal Press 1941.
Strasser 1942
Strasser, Alex: Victorian Photography. Being an Album of Yesterday's Camera Work by William Henry Fox Talbot, David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron, Roger Fenton, Frank M. Sutcliffe and Others (Classics of Photography, 2), London/New York: Focal Press 1942.
Street 2009
Street, Sean: Ludwig Koch and the Music of Nature, 15. April 2009, https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b00jn4m2 [Abruf: 30. 12. 2023].
Strickhausen 2008
Strickhausen, Waltraud: Großbritannien, in: Claus-Dieter Krohn et al. (Hg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945 (1998), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008, S. 251–270.
Sudrow 2012
Sudrow, Anne: Der »Moderne« auf der Spur. Das deutsche Design als Zielobjekt des britischen Geheimdienstes BIOS in der frühen Nachkriegszeit, in: Nikolaus Pevsner et al.: Geheimreport Deutsches Design. Deutsche Konsumgüter im Visier des britischen Council of Industrial Design (1946) (Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte – Neue Folge, 28), hg. v. Anne Sudrow, Göttingen: Wallstein 2012, S. 11–105.
Sui 2003
Sui, Claude W.: Helmut Gernsheims Pionierarbeit als Sammler und Fotohistoriker, in: Helmut Gernsheim. Pionier der Fotogeschichte (Publikation des Reiss-Engelhorn-Museen, 9), hg. v. ders. und Alfried Wieczorek, Kat. Forum Internationale Photographie, Mannheim 2003, S. 19–44.
Summers 2019a
Summers, Cherith: Exhibition of German-Jewish Artists' Work: Painting – Sculpture – Architecture, in: Brave New Visions. The Émigrés who transformed the British Art World, Kat. Sotheby's, St. George Street Gallery, London 2019, S. 14, https://issuu.com/bravenewvisions/docs/brave_new_visions [Abruf: 30. 12. 2023].
Summers 2019b
Summers, Cherith: Hanover Gallery, in: Brave New Visions. The Émigrés who transformed the British Art World, Kat. Sotheby's, St. George Street Gallery, London 2019, S. 18, https://issuu.com/bravenewvisions/docs/brave_new_visions [Abruf: 30. 12. 2023].
Summers 2019c
Summers, Cherith: Marlborough Fine Art, in: Brave New Visions. The Émigrés who transformed the British Art World, Kat. Sotheby's, St. George Street Gallery, London 2019, S. 22, https://issuu.com/bravenewvisions/docs/brave_new_visions [Abruf: 30. 12. 2023].

Summers 2019d
Summers, Cherith: Roland, Browse & Delbanco, in: Brave New Visions. The Émigrés who transformed the British Art World, Kat. Sotheby's, St. George Street Gallery, London 2019, S. 26, https://issuu.com/bravenewvisions/docs/brave_new_visions [Abruf: 30. 12. 2023].
Summers 2019e
Summers, Cherith: St. George's Gallery, in: Brave New Visions. The Émigrés who transformed the British Art World, Kat. Sotheby's, St. George Street Gallery, London 2019, S. 28, https://issuu.com/bravenewvisions/docs/brave_new_visions [Abruf: 30. 12. 2023].
Summerson 1991
Summerson, Sir John: Einleitung, in: 50 Years of the National Buildings Record 1941–1991, Kent: Royal Commission on the Historical Monuments in England 1991, S. 2–10.
Suschitzky, E. 1931
Suschitzky, Edith [Edith Tudor-Hart]: Der Markt des nackten Elends, in: Der Kuckuck, 4. Oktober 1931, S. 15.
Suschitzky, W. 1940
Suschitzky, Wolf: Photographing Children, London/New York: The Studio 1940.
Suschitzky, W. 1941
Suschitzky, Wolf: Photographing Animals. How to do it, London/New York: The Studio 1941.
Suschitzky, W. 1952
Suschitzky, Wolf: All about Taking Baby and Your Camera (Focal Photo Guide, 28), London/New York: Focal Press 1952.
Suschitzky, W. 1957
Suschitzky, Wolf: Animal Babies, London: Thames & Hudson 1957.
Suschitzky, W. 1986
Suschitzky, Wolf: Edith Tudor Hart, in: Edith Tudor Hart: Das Auge des Gewissens (Das Foto-Taschenbuch, 6), Berlin: Dirk Nishen 1986, S. 8–26.
Suschitzky, W. 2006
Suschitzky, Wolf: A Short Autobiography of a Long-lived Photographer / Kurze Autobiografie eines langlebigen Fotografen, in: Michael Omasta, Brigitte Mayr und Ursula Seeber (Hg.): Wolf Suschitzky. Photos, Wien: SYNEMA 2006, S. 194–205.
Suschitzky, W./Samuel 1989
Suschitzky, Wolf und Raphael Samuel: Charing Cross Road in the Thirties (The Photo Library, 9), Berlin: Dirk Nishen 1989.
Suschitzky, W./Smythe 1950
Suschitzky, Wolf und Cécile Smythe: Faithfully ours. Cats and Dogs. Text by Cécile Smythe, Norwich: Jarrold & Sons 1950.
Sylph 2010
Sylph, Ann: Edward Lear's parrots, 1. Oktober 2010, https://www.zsl.org/blogs/artefact-of-the-month/edward-lears-parrots [Abruf: 30. 12. 2023].

Taft 1938
Taft, Robert: Photography and the American Scene: A Social History, 1839–1889, New York: Macmillan 1938.
Tamagne 2004
Tamagne, Florence: History of Homosexuality in Europe, Berlin, London, Paris 1919–1939, Bde. 1 & 2, New York: Algora Publishing 2004.

Tanfield 1960
Tanfield, Paul: The Fine Art of Making Money, in: Daily Mail, 4. Oktober 1960, S. 16, https://www.marlboroughgallerylondon.com/history [Abruf: 30. 12. 2023].
Taylor, B. 1999
Taylor, Brandon: Art for the Nation: Exhibitions and the London Public 1747–2001 (The Barber Institute's Critical Perspectives in Art History Series), Manchester: Manchester University Press 1999.
Taylor, J. 1983
Taylor, John Russell: Introduction, in: Richard Ziegler. The Berlin Twenties, Kat. Camden Arts Centre, London 1983, S. 3–5.
Tergit 1973
Tergit, Gabriele: Die Exilsituation in England, in: Manfred Durzak (Hg.): Die deutsche Exilliteratur 1933–1945, Stuttgart: Reclam 1973, S. 135–144.
Terkessidis 2000
Terkessidis, Mark: Migranten, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag 2000.
Teschner 1998
Teschner, Ursula: Else Meidner – Leben und Werk, in: Else Meidner 1901–1987. Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen, Radierungen, Kat. Jüdische Gemeinde Darmstadt, Darmstadt 1998, S. 17–37.
Thoene 1938
Thoene, Peter [Oto Bihalji-Merin]: Modern German art, London: Penguin Books 1938.
Thürlemann 2013
Thürlemann, Felix: Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des *hyperimage* (Bild und Text), München: Fink 2013.
Timms 1988
Timms, Edward: Freud's Library and His Private Reading, in: Edward Timms und Naomi Segal (Hg.): Freud in Exile. Psychoanalysis and its Vicissitudes, New Haven/London: Yale University Press 1988, S. 65–79.
Tomlinson 1970
Tomlinson, Donald: Obituary. Margaret Leischner, in: Design Journal, Bd. 5, 1970, H. 259, S. 83.
Tomory 1953
Tomory, Peter: Schmidt-Rottluff Exhibition. Graphic Works & Stone Carvings, Kat. Leicester Museums & Art Gallery, September 1953, n. p., Leicester Museum & Art Gallery, Archive.
Treml/Weigel 2010
Treml, Martin und Sigrid Weigel: Einleitung, in: Aby Warburg: Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare, hg. v. dies. und Perdita Ladwig, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 9–30.
Trier 2022
Trier, Walter: Nazi-Deutsch in 22 Lektionen. Mit hilfreichen Informationen für Führer, Saboteure, Gauleiter und Quislinge / Nazi-German in 22 lessons. Including useful information for Führers, Fifth Columnists, Gauleiters and Quislings. Nachdruck einer Flugschrift aus dem Jahr 1942. Mit einem Vorwort von Max Czollek und Anmerkungen von Antje M. Warthorst. Englische Übers. v. Jon-Cho Polizzi, Berlin: Favoritenpresse 2022.

Trier 2023
Trier, Walter: V for Victory. Walter Triers Karikaturen gegen die Nazis/Walter Trier's visual battle against the Nazis. Mit Essays von Antje M. Warthorst und Philip Oltermann, Übers. v. Eric Aichinger, Berlin: Favoritenpresse 2023.
Trumbach 1999
Trumbach, Randolph: London, in: David Higgs (Hg.): Queer Sites. Gay urban histories since 1600, London/New York: Routledge 1999, S. 89–111.
Tsai 2009
Tsai, Joyce: Technikersatz: Zu den späten Bildern von László Moholy-Nagy, in: László Moholy-Nagy. Retrospektive, hg. v. Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt a. M. 2009, S. 136–138.
Tudor Hart 1986
Tudor Hart, Edith: Das Auge des Gewissens (Das Foto-Taschenbuch, 6), Berlin: Dirk Nishen 1986.
Turner 2003
Turner, Mark W.: Backward Glances. Cruising the Queer Streets of New York and London, London: Reaktion Books 2003.

Uhl 2003
Uhl, Heidemarie: Berggasse 19. Lesarten eines vielschichtigen Gedächtnisortes, in: Freuds verschwundene Nachbarn (Newsletter des Sigmund Freud-Museums, 2002,2/ 2003,1), hg. v. Lydia Marinelli, Kat. Sigmund Freud-Museum, Wien 2003, S. 89–103.
Uhlman 1998
Uhlman, Fred: The Making of an Englishman. Erinnerungen eines deutschen Juden (1960/1992), hg. und übers. v. Manfred Schmid, Zürich: Diogenes 1998.

Vahlbruch 1988
Vahlbruch, Heinz: Der Bildhauer aus dem Beduinenzelt, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 7. Januar 1988, S. 10.
Vester 1992
Vester, Katrin: Herbert von Garvens-Garvensburg: Sammler, Galerist und Förderer der modernen Kunst in Hannover, in: Henrike Junge (Hg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1992, S. 93–102.
Vinzent 2005
Vinzent, Jutta: Muteness as Utterance of a Forced Reality – Jack Bilbo's Modern Art Gallery (1941–1948), in: Shulamith Behr und Marian Malet (Hg.): Arts in Exile in Britain 1933–1945. Politics and Cultural Identity (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 6), Amsterdam/New York: Rodopi 2005, S. 301–338.
Vinzent 2006
Vinzent, Jutta: Identity and Image. Refugee Artists from Nazi Germany in Britain (1933–1945) (Schriften der Guernica-Gesellschaft, 16), Weimar: VDG 2006.
Vinzent 2015
Vinzent, Jutta: Austria in *Die Zeitung*: The Instrumentalisation of Emigré Newspapers during World War Two and the Subversive Power of Cartoons, in: Mark Stocker und Phillip Lindley (Hg.): Tributes to Jean Michel Massing. Towards a Global Art History, London/Turnhout: Harvey Miller 2015, S. 323–344.

Vinzent 2020
Vinzent, Jutta: The Making of Modern Art through Commercial Art Galleries in 1930s London: The London Gallery (1936 to 1950), in: Visual Culture in Britain, Bd. 21, 2020, H. 2, S. 145–176, https://doi.org/10.1080/14714787.2020.1738265 [Abruf: 29. 12. 2023].
Völker 1976
Völker, Klaus: Bertolt Brecht. Eine Biographie, München/Wien: Hanser 1976.
Völker 1991
Völker, Klaus: Max Herrmann-Neisse: Künstler, Kneipen, Kabaretts – Schlesien, Berlin, im Exil (Reihe deutsche Vergangenheit, 56: Stätten der Geschichte Berlins), Berlin: Edition Hentrich 1991.
Vollmer 2020
Vollmer, Wolfgang: Henry Rox Revue. Annäherungen an ein fotografisches Werk und eine biografische Skizze / Approaches to a photographic oeuvre and biographical sketch, in: ders.: Henry Rox Revue. Fotografie / Henry Rox Revue. Photography 1935–1955, Salzburg: Fotohof edition 2020, n. p.

Wakelin 2019
Wakelin, Peter: Refuge and Renewal. Migration and British Art, Kat. Royal West of England Academy, Bristol 2019.
Waldhör 2018
Waldhör, Jana: Von Apfelstrudeltanks und einem Unglücksbacon. Österreichische Küche im Austrian Centre, in: Veronika Zwerger und Ursula Seeber (Hg.): Küche der Erinnerung. Essen & Exil, Wien/Hamburg: new academic press 2018, S. 151–169.
Waller 1979
Waller, Irene: Fine-Art Weaving: A Study of the Work of Artist-Weavers in Britain, London/Batsford/Melbourne, Vic.: Van Nostrand Reinhold 1979.
Warburg [1953]
Warburg, Eric M.: The Transfer of the Warburg Institute to England, in: The Warburg Institute Annual Report 1952–1953, London n. d. [1953], S. 13–16.
Warburton 2003
Warburton, Nigel: Ernő Goldfinger. The Life of an Architect, London/New York: Routledge 2003.
Ward, I. 2006
Ward, Ivan: Freud's Chair and Desk, in: Freud's Sculpture, hg. v. Penelope Curtis und Jon Wood, Kat. Henry Moore Institute, Leeds 2006, S. 28–36.
Ward, J. 2004
Ward, John: The Walter Nurnberg photograph collection at the National Museum of Photography, Film & Television, Bradford, in: Bernard Finn (Hg.): Presenting Pictures (Artefacts Series, 4), London: NMSI Trading Ltd. 2004, S. 146–156.
Warlick 2018
Warlick, M. E.: Palmistry as Portraiture. Dr. Charlotte Wolff and the Surrealists, in: Tessel M. Bauduin, Victoria Ferentinou und Daniel Zamani (Hg.): Surrealism, Occultism and Politics. In Search of the Marvellous (Studies in Surrealism), New York/London: Routledge 2018, S. 57–72.
Warnock 2019
Warnock, Barbara: Gerty Simon in London 1933–1970, in: Berlin–London. The Lost Photographs of Gerty Simon, hg. v. dies. und John March, Kat. The Wiener Holocaust Library, London 2019, S. 19–25.

Wasensteiner 2018a
Wasensteiner, Lucy: A British Statement against Nazi Policy? The Organisation of *Twentieth Century German Art* / Die Organisation von *Twentieth Century German Art* – Ein britisches Statement Gegen die Nazis?, in: London 1938. Defending ›degenerate‹ German Art / London 1938. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler, hg. v. dies. und Martin Faass, Kat. The Wiener Library for the Study of the Holocaust & Genocide, London 2018, S. 59–75.

Wasensteiner 2018b
Wasensteiner, Lucy: The Public Response to *20th Century German Art* / Die Resonanz auf *20th Century German Art*, in: London 1938. Defending ›degenerate‹ German Art / London 1938. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler, hg. v. dies. und Martin Faass, Kat. The Wiener Library for the Study of the Holocaust & Genocide, London 2018, S. 183–193.

Wasensteiner 2019
Wasensteiner, Lucy: The *Twentieth Century German Art* Exhibition. Answering *Degenerate Art* in 1930s London (Routledge Research in Art Museums and Exhibitions), New York/London: Routledge 2019.

Watanabe 2013
Watanabe, Toshio: Art Historical Canon and the Transnational, in: Ulrich G. Großmann und Petra Krutisch (Hg.): The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art. Congress Proceedings – Part 4 (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Wissenschaftlicher Beiband, 32/4), Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2013, S. 1505–1506.

Waters 1992
Waters, C. Kenneth: Introduction: Revising Our Picture of Julian Huxley, in: ders. und Albert Van Helden (Hg.): Julian Huxley. Biologist and Statesman of Science, Houston, Tex.: Rice University Press 1992, S. 1–27.

Weidle 1997
Weidle, Barbara: Berlin, Johannesburg, La Paz: Ein Jahrzehnt im Künstlerleben der Erna Pinner, in: Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner (Schriftenreihe des Vereins August-Macke-Haus e. V., 23), Kat. August Macke Haus, Bonn 1997, S. 25–59.

Weidle 2022
Weidle, Barbara: Zoologie als Kunst. In London erfindet sich Erna Pinner noch einmal neu, in: Zurück ins Licht. Vier Künstlerinnen – Ihre Werke. Ihre Wege. Rosy Lilienfeld, Amalie Seckbach, Erna Pinner, Ruth Cahn, hg. v. Eva Sabrina Atlan und Mirjam Wenzel, Kat. Jüdisches Museum Frankfurt, Frankfurt a. M. 2022, S. 120–125.

Weingärtner 2006
Weingärtner, Jörn: The Arts as a Weapon of War. Britain and the Shaping of National Morale in the Second World War (International Library of War Studies, 5), London/New York: Tauris Academic Studies 2006.

Weinrich 1985
Weinrich, Harald: Wege der Sprachkultur, Stuttgart: DVA 1985.

Welter 2005
Welter, Volker M.: Ernst L. Freud – Domestic Architect, in: Shulamith Behr und Marian Malet (Hg.): Arts in Exile in Britain 1933–1945. Politics and Cultural Identity (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 6), Amsterdam/New York: Rodopi 2005, S. 201–237.

Welter 2012
Welter, Volker M.: Ernst L. Freud, Architect. The Case of the Modern Bourgeois Home (Space and Place, 5), New York/Oxford: Berghahn 2012.
Wenzlhuemer 2023
Wenzlhuemer, Roland: Dis:connectivity in Global History, in: Manfred B. Steger et al. (Hg.): Globalization: Past, Present, Future, Oakland, CA: University of California Press 2023, S. 11–26.
Werner 2002
Werner, Arnold: Edmund Engelman. Photographer of Sigmund Freud's Home and Offices, in: The International Journal of Psychoanalysis, Bd. 83, 2002, H. 2, S. 445–451.
West/Zimmerman 1987
West, Candace und Don H. Zimmerman: Doing Gender, in: Gender and Society, Bd. 1, Juni 1987, H. 2, S. 125–151.
Wheatley 2017
Wheatley, Ben: British Intelligence and Hitler's Empire in the Soviet Union, 1941–1945, London/New York: Bloomsbury Academic 2017.
Wiegand, W. 1981
Wiegand, Wilfried: Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt a. M.: Fischer 1981.
Wiegand, T. 2012
Wiegand, Thomas: Photographieren mit Lachen leicht zu lernen! Ratgeberliteratur für Fotografen und Fotoamateure, in: Manfred Heiting und Roland Jaeger (Hg.): Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Bd. 1, Göttingen: Steidl 2012, S. 46–71.
Wietek 1964
Wietek, Gerd: Dr. phil. Rosa Schapire, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 9, 1964, S. 114–160.
Wild n. d.
Wild, James L.: Distinguished Photographer's Industrial Prints, n. d., https://museum.wales/media/3435/walter%20nurnberg%20photos.pdf [Abruf: 10. 3. 2021].
Wildner/Tamayo 2004
Wildner, Kathrin und Sergio Tamayo: Möglichkeiten der Kartierung in Kultur- und Sozialwissenschaften. Forschungsausschnitte aus Mexiko Stadt, in: Mapping a City, hg. v. Nina Möntmann, Yilmaz Dziewior und Galerie für Landschaftskunst, Kat. Kunstverein in Hamburg, Hamburg 2004, S. 104–117.
Williamson 2017
Williamson, Marcus: David Somerset, Society grandee, in: The Independent, 22. August 2017, n. p., https://www.independent.co.uk/news/obituaries/david-somerset-society-grandee-a7900761.html [Abruf: 30. 12. 2023].
Willimowski 2005
Willimowski, Thomas: Stefan Lorant. Eine Karriere im Exil, Berlin: wvb 2005.
Wilson 2013
Wilson, Sarah: Kurt Schwitters in England, 2013, S. 1–35, https://www.tate.org.uk/documents/639/schwitters-wilson.pdf [Abruf: 30. 12. 2023].
Winckler, J. 2003
Winckler, Julia: Gespräch mit Wolfgang Suschitzky, Fotograf und Kameramann, geführt in seiner Wohnung in Maida Vale, London, am 15. Dezember 2001, 22. März 2002, 17. Mai 2002, in: Claus Dieter-Krohn et al. (Hg.): Film und Fotografie (Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch, 21), München: edition text + kritik 2003, S. 254–279.

Winckler, J. 2019
Winckler, Julia: »Quite content to be called a good craftsman« – an Exploration of some of Wolf Suschitzky's Extensive Contributions to the Field of Applied Photography between 1935 and 1955, in: Marian Malet et al. (Hg.): Applied Arts in British Exile from 1933. Changing Visual and Material Culture (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 19), Leiden/Boston: Brill/Rodopi 2019, S. 67–92.
Winckler, J. 2021
Winckler, Julia: Making Friends: Wolf Suschitzkys Tierfotografien im Prisma des Exils, in: Ursula Seeber et al. (Hg.): Mensch und Tier in Reflexionen des Exils (Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch, 39), Berlin/Boston: De Gruyter 2021, S. 277–300.
Winckler, L. 2010
Winckler, Lutz: Gedächtnis des Exils: Erinnerung als Rekonstruktion, in: ders., Claus-Dieter Krohn und Erwin Rotermund (Hg.): Gedächtnis des Exils. Formen der Erinnerung (Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch, 28), München: edition text + kritik 2010, S. IX–XVI.
Wingler 1962
Wingler, Hans Maria: Das Bauhaus 1919–1933. Weimar–Dessau–Berlin, Bramsche: Rasch 1962.
Wissenschaftliche Zeitschrift 1976
Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen, Bd. 23, 1976, H. 5/6: 50 Jahre Bauhaus Dessau. Wissenschaftliches Kolloquium vom 27. bis 29. Oktober 1976.
Wittek 2022
Wittek, Susanne: »Es gibt keinen direkteren Weg zu mir als über Deine Kunst«. Rosa Schapire im Spiegel ihrer Briefe an Karl Schmidt-Rottluff 1950–1954 (Künstler in Hamburg, 2), Göttingen: Wallstein 2022.
Wolff 1936
Wolff, Charlotte: Studies in Hand-Reading. Übers. v. O. M. Cook, London: Chatto & Windus 1936.
Wolff 1937
Wolff, Charlotte: The Form and Dermatoglyphs of the Hands and Feet of certain Anthropoid Apes, in: Proceedings of the Zoological Society of London, Bd. 107, Serie A, Teil 3, September 1937, S. 347–350, doi.org/10.1111/j.1096-3642.1937.tb00816.x [Abruf: 23. 5. 2023].
Wolff 1938
Wolff, Charlotte: A Comparative Study of the Form and Dermatoglyphs of the Extremities of Primates, in: Proceedings of the Zoological Society of London, Bd. 108, Serie A, Teil 1, April 1938, S. 143–161, doi.org/10.1111/j.1469-7998.1938.tb00025.x [Abruf: 30. 12. 2023].
Wolff 1942
Wolff, Charlotte: The Human Hand, London: Methuen 1942.
Wolff 1945
Wolff, Charlotte: A Psychology of Gesture. Übers. v. Anne Tennant, London: Methuen 1945.
Wolff 1971
Wolff, Charlotte: Love between Women, London: Gerald Duckworth 1971.
Wolff 1977
Wolff, Charlotte: Bisexuality. A Study, London: Quartet Books 1977.

Wolff 1980
Wolff, Charlotte: Hindsight. An Autobiography, London: Quartet Books 1980.
Wolff 1982
Wolff, Charlotte: Augenblicke verändern uns mehr als die Zeit. Eine Autobiographie, Weinheim/Basel: Beltz Verlag 1982.
Wolff 1986
Wolff, Charlotte: Magnus Hirschfeld. A Portrait of a Pioneer in Sexology, London: Quartet Books 1986.
Wolsdorff 1986
Wolsdorff, Christian: Deutsche Architekten im Exil. Erwartungen – Hoffnungen – Reaktionen, in: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945, Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986, S. 105–110.
Wood 2006
Wood, Jon: Re-Staging Freud's Sculpture, in: Freud's Sculpture, hg. v. ders. und Penelope Curtis, Kat. Henry Moore Institute, Leeds 2006, S. 6–17.
Woodeson 1986
Woodeson, Merry Kerr: Jack Bilbo und seine »Modern Art Gallery«. London 1941–1946, in: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945, Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986, S. 49–52.
Worbs 1997
Worbs, Dietrich: Ernst Ludwig Freud in Berlin, in: Bauwelt, Bd. 88, 1997, H. 42, S. 2398–2403.
Wortmann 1982
Wortmann, Michael: Baldur von Schirach. Hitlers Jugendführer, Köln: Böhlau 1982.
Wortmann Weltge 1993
Wortmann Weltge, Sigrid: Bauhaus-Textilien. Kunst und Künstlerinnen der Webwerkstatt, Schaffhausen: Ed. Stemmle 1993.
Wright 2013
Wright, Paul: Finchley Road restaurant remembered as ›saviour‹ for Jews fleeing fascism, in: Ham & High, 30. November 2013, https://www.hamhigh.co.uk/news/21378892.finchley-road-restaurant-remembered-saviour-jews-fleeing-fascism/ [Abruf: 26. 12. 2023].
Wulf 2012
Wulf, Hans Jürgen: Juxtaposition, 2012, in: Lexikon der Filmbegriffe, https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6634 [Abruf: 26. 12. 2023].

Yildiz 2013a
Yildiz, Erol: Migration als urbane Ressource. Vom öffentlichen Diskurs zur Alltagspraxis, in: Burcu Dogramaci (Hg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven (Image, 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/Mattausch 2009
Yildiz, Erol und Birgit Mattausch: Einleitung, in: dies. (Hg.): Urban Recycling. Migration als Großstadt-Ressource (Bauwelt-Fundamente, 140: Stadtforschung, Stadtpolitik), Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 2009, S. 12–20.

Ylla 1937
Ylla: Ylla's Dog Fancies, London: Methuen 1937.
Ylla 1956
Ylla: Cats. By Ylla, London: Harvill Press 1956.

Ziegler 1995
Ziegler, Philip: London at War. 1939–1945, London: Sinclair-Stevenson Ltd. 1995.
Ziller 1940
Ziller, Robert [Richard Ziegler]: We Make History, London: Allen & Unwin Ltd. 1940.
Zweig 1942
Zweig, Stefan: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers, Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1942.
Zweig 1946
Zweig, Stefan: Max Herrmann-Neiße zum Gedächtnis, in: Max Herrmann-Neisse: Erinnerung und Exil. Gedichte, Zürich: Verlag Oprecht 1946, S. 145–147.
Zwerger 2016
Zwerger, Veronika: *Österreicherin im Haushalt*: The Periodical of Austrian Domestics. Überlegungen zu den Arbeits- und Lebensbedingungen der österreichischen Hausgehilfinnen in England, in: Charmian Brinson und Andrea Hammel (Hg.): Exile and Gender I: Literature and the Press (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 17), Leiden/Boston: Brill Rodopi 2016, S. 220–236.
Zwerger/Seeber 2018
Zwerger, Veronika und Ursula Seeber: Küche der Erinnerung. Vorwort, in: dies. (Hg.): Küche der Erinnerung. Essen & Exil, Wien/Hamburg: new academic press 2018, S. 6–16.

24. Register der Personen, Institutionen (Organisationen, Galerien, Verlage) und Periodika

Kursiv gesetzte Seitenzahlen verweisen auf Abbildungen und Stadtkarten.

A

A & C Black 364
Abarbanell, Hans 459
Abbe, John 206
Abbo, Hussein 139, 143, 156, 157
Abbo, Jussuf 29, *29*, *30*, 44, 70, *136*, 137, 138, *138–143*, 139, 141–146, *147–151*, 148, 149, 150, *151*, 152, *153*, 154–159, 161, 210, 396, 411, 426, 483, 515
Abbo, Ruth [Ruth Schulz] 136, 137, 138, 143, 146, 148, 157
Abraham, Friedrich > s. Ruhemann, Fritz A.
Adams, Norman 423
Adler, H. G. [Hans Günther] 54
Adler, Jankel [Yankel] 86, 396, 400, 411, 420
Adnams, Marion 419, 420
Adprint 325
Agnews Gallery 221
AJR Employment Agency 12
Albers, Josef 162
Albert von Sachsen-Coburg und Gotha 340
Alder, Waldemar 164, 165
Alex Reid & Lefevre Gallery 221
Allweiss, Solomon Siegfried > s. Alva
Alva [Solomon Siegfried Allweiss] 426, 428, 446
American British Art Center 441, 442, *443*, 444
Anderson, Erica [Erika Paula Kellner] 444
Angelušev, Boris > s. Fuck, Bruno
Animal and Zoo Magazine *237*, 253, 260, *261–263*
Apollonio, Umbro 492
Arbeiter Illustrierte Zeitung (*AIZ*) 302, 316, 459, 462, 511
Arcade Gallery 28
Architects' Czech Refugee Relief Fund 66
Architects' Journal 107, 193
Architectural Record 229
The Architectural Review 193
Architecture & Building 107
L'Architecture d'Aujourdhui 107
Arendt, Hannah 32
Arnheim, Mary 321, *323*
Arnheim, Rudolf 321, *323*
Arp, Jean [Hans] 113, 155, 326, 434, *436*
The Art Bulletin 488
Artaud, Antonin 267
Artists' International Association 19, 152, 154, 455
Artists' Refugee Committee (ARC) 28, 60
Arup, Ove 228
Association Abstraction-Création 412
Association of Architects, Surveyors and Technical Assistants (AASTA) 113
The Association of Jewish Refugees (AJR) 12
Atelier Riess [Rieß; Frieda Riess] 219, 279
Atelier Schneider 279
Attenborough, David 235
Auerbach, Ellen 213, 214, 215, 503
Auerbach, Erna 398, *404*, 405
Auerbach, Frank 414, 437
Aufbau 27
Augenfeld, Felix 80, 102, 119, 120, 121, *121*, 134
Austrian Centre *8*, 12, 54

B

Baba, Meher 430
Bacon, Francis 431, 432, 435, 439, 445
Baker, Richard St. Barbe 314, *315*
Balden, Theo 154, 370
Balthus (Balthasar Kłossowski de Rola) 267
Bargheer, Eduard 481
Barlach, Ernst 403, *404*, 407, 408
Barry, Gerald 418

Barthel, Gustav 179, 180
Baruch, Hugo > s. Bilbo, Jack
Baudelaire, Charles 437
Bauerfreund, Jakub [Jacob Bornfriend] 446
Bauhaus 39, 56, 58, 64, 62, 66, 161–164, *162*, 166, 170, 171, 173–175, 200, 310, 311, 346, 438, 515
bauhaus 163, *165*
Baumann, Hans Felix Sigismund > s. Man, Felix H. [MAN]
Baumeister, Willi 405
Bayer, Herbert 447
Beaton, Cecil 322, 349, 442
Beaudin, André 427
Beaux Arts Gallery 86, 357, 439
Becher, Johannes R. 405
Beckett, Samuel 267, 309
Beckmann, Max 356, 403, 407, 427, 444, 446
Bedford, Sybille > s. Schoenebeck, Sybille von
Beethoven, Ludwig van 32
Bell, Graham 440
Belling, Rudolf 219
Ben Uri Art Gallery 86, *136*, 146, *147*, 154, *354*, 356, 358, *359*, *394*, 396, *396*, *397*, 398, 400, *400*, 419, 448, 451
Ben Uri Art Society 396
Benedetta, Mary 200, *201–204*, 206,
Benjamin, Walter 30, 32, 33, 42, 47, 217, 336
Benn, Gottfried 141, 242
Berger, John 256, 260, 261
Berger, Otti 166
Bergner, Elisabeth 71, 221, 302, 451, 482
Berkeley, Busby 331
Beth, Igna 455
Betjeman, John 205
Bihalji-Merin, Oto [Peter Thoene] 332, 401, 405, 406, *406*
Bilbo, Jack [Hugo Baruch] 417–422, *418*, *420*, *421*
Bing, Gertrud 328, 466, 479
Binyon, Laurence 364
Bischof, Erich Arnold [Erich] 199
Blackett, Patrick 210
Blake, William 361, 366
Blakeston, Oswell 242
Bloch, Martin 396, 400, *404*, 405
Blumenfeld, Erwin 283
Boeck, Wilhelm 325
Bollinger, Hans 325
Bolton, Gambier 245, 246, *246*
Bonaparte, Marie 83
Bond, F. W. 228, *229*
Bondi Jaray, Lea [Bondi-Jaray] 426, 427, 428, 431, 432, 435, 445, 446, 447
Bonnard, Pierre 425, 437
Bornfriend, Jacob > s. Bauerfreund, Jakub
Borough Johnson, Esther 441
Bossert, Helmuth Theodor 336
Bosshard, Walter 278
Botero, Fernando 434
Brancusi, Constantin [Constantin Brâncuși] 155
Brandt, Bill [Hermann Wilhelm] 148, 192, 276, 283, 288, 289
Braque, Georges 419
Braun [Familie] 54
Braun, Felix 385
Braunschweig, Carl [Charles Brunswick] 330, 398, 400, 403
Brausen, Erica *416*, 428, 430, 431, 432, 434, 435, 445–447
Brecht, Bertolt 214, 215, *215*, 222
Breitenbach, Josef 42, 206, 208
Breton, André 133, 267
Breuer, Marcel 46, 55, 56, 57, 62, 105, 482, 504
Briggs, Martin 206
Brill, Otto 426–428
British Art Centre 441
Brocquy, Louis le 167
Bronowski, Jacob 361
Brooks, Ronald > s. Kitaj, R. B.
Browse, Lillian 311, 422, 423, 425, 246, 437
Browse & Darby 426
Bruckner, Anton 327
Brunswick, Charles > s. Braunschweig, Carl
Buhler, Robert 441
Bulwer-Lytton, Edward George 387
Bunbury, H. N. [Direktor des Czech Refugee Trust Fund] 60
Buonarroti, Michelangelo 491

Burchard, Irmgard 401
Burckhardt, Jacob 328
Burger, Fritz 406
Burke, Thomas > s. Pry, Paul
Burlingham-Tiffany, Dorothy 80, *80*, 81, 82, *82*, *83*
The Burlington Magazine 56, 187
Burnford, Paul 259
Burra, Edward 420
Bush, Alan 236

C

Camera Club 218
Cameron, Julia Margaret 196, 343, *345*, 350, 351
Campbell, Archibald Bruce 235
Canetti, Elias 51, 54, 70
Canetti, Veza 70
Capa, Robert 283, 300
Carroll, Lewis 350, 351
Cartlidge, Barbara [Emma Feistmann] 14, 474
Casparius, Hans 20, *46*, 51, *198*, 213
Casparius, Monika 20
Cassatt, Mary 437
Cassirer, Ernst 44
Cassirer, Paul 138, 155, 156, 329
César [César Baldaccini] 435, 436
Cézanne, Paul 221, 325, 401, 419
Chagall, Marc 326, 327, 355
Chamberlain, Neville 284, *285*, 288, 302, 304, 391
Charell, Erik 507
Charoux, Siegfried 29
Charteris, Evan 441
Chase, William Merritt 443
Chelsea Arts Club 79
Chermayeff, Serge 116
Clarence, Duke of > William IV., König von Großbritannien 363
Clark, Kenneth 217, 465, 472
Clatworthy, Robert 435, *436*
Clifford, Charles 351
Clough, Prunella 423
Coates, Wells 57, 62, 64, 66, 108
Cohen, Harriet 236
Cohen-Portheim, Paul 225
Collis, Maurice 428
Colour, Design and Style Centre 165, 174
Connelly, Brian *444*
The Connoisseur 488, 490, 498, *500*
Constable, John 19, 361
Coombs, Frank 440
Cooper, Budge 264
Cooper, Douglas 317
Coppola, Horacio 217
Corinth, Lovis 423, 446
Coronet 284, 331
The Cosmo *46*, 54, 55, *55*
Coster, Howard 322
Council for German Jewry (CFGJ) 84
Council of Jews from Germany 12
Country Life 193, 238, 249, *251*, 253
Courbet, Gustave 437
Courtauld, Samuel 441
Courtauld Institute of Art 182, 425, 472
Coward, Noël 507
Craxton, John 428, 431
Croft, Diana > s. Uhlman, Diana
Croft, Michael 60, 61
Croft, Posy 60
Croom-Johnson, Ena 418
Cummings, Constance 217
Cunard, Nancy 115
Czech Refugee Trust Fund (CRTF) 60, 61, 66

D

Daguerre, Louis Jacques Mandé 335, 337, 340, 348
Dalí, Salvador 513, *514*
Die Dame 277, 392
Darby, William 426
Darwin, Charles 233, 256, 270
Darwin, Robin 171
Daumier, Honoré 313, 427, *429*
David, Ludwig 323
Dean, Kenneth *74*, 78
Degas, Edgar 423, 425
Dehmel, Ida 483
Deinhard, Hanna [Hanna Levy-Deinhard] 487
Delaunay, Robert 114
Delbanco, Gustav 44, 158, 311, *416*, 422, 425, 426, 446, 494
Dennis Dobson Ltd. 311
Dephot 275, 280, *280*, 282
Despiau, Charles 149

Dietrich, Marlene 142
Disdéri, André-Adolphe-Eugène 343
Dix, Otto 403, 405
Dodgson, Campbell 441
Doering, W. H. 318, 344
Dole, William 445, *447*
Drummond, Laurence 317
Drummond, Lindsay 18, 43, *308*, 309, 311–314, *314–316*, 316, 317, 388, *388*, 389
Duchamp, Marcel 434
Dürer, Albrecht 493
Duner, Paul 314, *314*

E

Eder, Josef Maria 336
Edschmid, Kasimir 238, 240, 242
Edward III., König von England 190, *191*
Effront, Nadine *436*
Ehrlich, Georg 29, *404*, 409
Eidos. A Journal of Painting, Sculpture and Design 487, *489*
Einstein, Albert 44, 217, 281, 302, 326, 408
Einstein, Carl 44
Eisemann, Heinrich 32
Eisenstaedt, Alfred 282
Eleonore von Kastilien, Königin von England 190
Elgar, Frank 326
Eliot, T. S. [Thomas Stearns] 309
Elizabeth, Queen Consort 507
Elkan, Benno 44, 398, 403, 405
Elkin, Vera *74*, 87
Ellis, Eileen *170*, 173, *173*, 174
Eluard, Nusch 113
Engelman, Edmund *123*, 124–127, *127*, 129, 131–135
Enoch, Kurt 44
Epstein, Emmy 84
Epstein, Jacob 154, 400, 420
Erben, Walter 326
Erfurth, Hugo 219
Ernst, Max 59, 113, 114, 403, 413, 425, 439, 447

F

Faber & Faber 57, *308*, 309–311, 317, 326, *410*, 423, 437
Faber and Gwyer 309
Falcon Films 444
Fantl, Ernestine 232
Faulkner, William 267
Fechter, Paul 487
Feibusch, Hans 405
Feigl, Friedrich 439
Feiner, Ruth 276, 304
Feininger, Andreas 199
Feininger, Lyonel 199, 494, 496, 498
Feistmann, Emma > s. Cartlidge, Barbara
Fenton, Roger 351
Fergusson, Bernard 205, *206*, *207*
Feuchtwang, Eva > s. Neurath, Eva
Fichtl, Paula 124
Fields, Gracie 298
Fietz, Gertrud »Tutti« > s. Heartfield, Gertrud »Tutti«
Filmtechnik 323
Finsler, Hans 190
Fiori, Ernesto de 142
Fischer, Harry [Heinrich Robert] 408, 428, 432, 435, 437, 438
Fischer Fine Art 438
Fisher, Margaret 332
Fladung, Hans 459
Flechtheim, Alfred 71, 72, 138, *138*, 145, 155, 217, 219, *220*, 221, 222, 238, 284, 329, 330, 401, 405, 427, 448
Fleck, Johanna Charlotte > s. Rox, Lotte
Fleg, Edmond 508
Fitzgerald, Edward *506*, 508, *508*, *509*
Focal Press 208, 242, 317, 318, *318*, 319, *320–323*, 322, 324, 326, *334*, 342–346, *344–347*, 348, 352, 516
Foges, Wolfgang 325
Foitzik, Walter [Walther Foitzick] 278
Fontana, Lucio 437
Fotogeschichte 324, 516
Foucault, Michel 181
Fraenkel, Elsa 396
Frank, Leonhard 282
Freie Deutsche Kultur 152, *153*, 371, 452, *453*, *454*, 455, *456*, *457*, *476*
Freier Deutscher Kulturbund [FDKB; Free German League of Culture] 199, 357, 370, 451, 452
Freud, Anna 47, 71, *74*, 80–83, *80*, *82*, *83*, 102, *118*, 121, 127, 128, *128*
Freud, Ernst L. 59, 66, 68, 80, *96*, 101–103, *104*, 109, 121, 124

Freud, Lucian 414, 428, *431*, 432, 437, 439, 446
Freud, Martha 71
Freud, Mathilde > s. Hollitscher, Mathilde
Freud, Sigmund 30, *31*, 32, 33, 54, 68, 71, 72, *74*, 80, 81, 83, 100, 102, *118*, 119–135, *124–126*, *130*, *132*, *133*, 137, 221, 369, 513, *514*
Freund, Gisèle 33, 217, 283, 335, 336
Fried, Erich 54
Friedemann, Ulrich 221
Friedenthal, Richard 410
Friedländer, Max J. 149, *149*
Frost, Robert 329
Fry, Maxwell 66, 273
Fry, Ruth 210
Fuchs, Eduard 313
Fuck, Bruno [Boris Angelušev] 470

G

Gabo, Naum *46*, 56–59, 62, 154, 412
Galerie Caspari 406
Galerie Flechtheim 138, 155, 221, 427
Galerie von Garvens 138, 156
Galerie Gerstenberger 156
Galerie Wilhelm Grosshennig 156
Galerie Michael Hasenclever 157
Galerie Wolfgang Ketterer 156, 157
Galerie S Ben Wargin 155, 156
Galerie Würthle 426–428
Gandhi, Mahatma [Mohandas Karamchand Gandhi] 305
Gangolf, Paul 145
Gardiner, Margaret *46*, 59
Gardiner, Muriel 102
Garland, Judy 332
Garland, Rodney > s. Hegedus, Adam de
Garnett, Edward 213
Garvens-Garvensburg, Herbert von [Herbert Garvens] 138, 144, 145, 156
Gascoyne, David 58, 401
Gateways club *74*, 79
Gellhorn, Martha 60
Geographers' Map Company Ltd. 35, *35*, *36*, 37
George VI., König von Großbritannien und Nordirland 507
George Allen & Unwin Ltd. 378
German Jewish Aid Committee *8*, 12, 27, 48
German-Jewish Club 27
Gernsheim, Alison 350, *350*, 351
Gernsheim, Helmut 14, 179–188, *180*, *183–191*, 190, 192–196, *195*, 199, 208, 328, 335, 349, *350*, 351, 352
Gernsheim, Walter 181
Gerull-Kardas, Walter > s. Kardas, Walter
Gestetner, Sigmund 115
Giacometti, Alberto 432, 434
Giacometti, Diego 432
Gidal, Georg 278
Gidal, Tim N. [Ignatz Nachum Gidalewitsch] 242, 275–278, 282, 290, 293, *294*, 295, 299, *301*, 304, 305
Gidalewitsch, Ignatz Nachum > s. Gidal, Tim N.
Giedion, Sigfried 66, 470
Giedion-Welcker, Carola 59, 155, 326
Giles, Carl 364
Gillray, James 361–364, *362*, 366
Gimpel & Hanover Galerie 434
Gimpel Fils 434
Ginsberg, Jean 231
Glaser, Curt 406
Gogh, Vincent van 221, 325, 401, 419
Godfrey, Walter Hindes 181, 182, 227
Goebbels, Joseph 286, *286*, 372, 373, 389, 464
Göring, Hermann 252, 387, 389, 464
Goeritz, Erich 403
Goeritz, Senta 403
Goldfinger, Ernő 58, *96*, 100, 108–114, *109–112*, 116, 412, 430
Goldfinger, Ursula 58, 108, 111, 113, 114, 412
Goldscheider, Ludwig 326
Goldschneider, Paul 145
Gollancz, Victor 90, *502*, *506*, 508, *508*
Gombrich, Ernst H. [Ernst Hans Josef] 327, 328, 369, 382, 383, 472
Gooch, George Peabody 236
Gordon, Cora 419
Gordon, Jan 419
Gorny, Hein 319
Gotlib, Henryk 423
Goya, Francisco de 388
G. P. Putnam's Sons 332

Graetz, René 455, 459, *460*
Grandma Moses [Anna Mary Robertson Moses] 444
Grigson, Geoffrey 56
Grohmann, Will 487
Gropius, Ise *46*, 62, 66
Gropius, Walter *46*, 51, 56, 57, 58, 62, 64, 66, *69*, 116, 174, 175, 310, 311, 503
Gross, Alexander > s. Grosz, Sandor
Grosshennig, Wilhelm 156
Grosz, George 53, 219, 511, 512
Grosz, Sandor [Alexander Gross] 35
Guggenheim Jeune 401, 409, *416*, 422
Guilford Press 311
Guttmann, Heinrich 336
Guttmann, Werner 325
Guys, Constantin 311, 423, 437

H

Hacker, Frederick J. 129
Haffner, Sebastian 371
Hagenbeck, Carl 226, 231, 250
Half Hundred Club 62
Haller, Hermann 155
Halstead, Ivor 43
Hamann, Paul 409, 410, 439
Hannington, Walter »Wal« 88, 90, *91*, 508
Hanover Gallery *416*, 418, 428, 430, 431, 432, *433*, 434, *434*, 435, *436*, 445, 446, 447
Hartung, Hans 434
Hasenclever, Michael 157
Hatt, Doris 418
Hausmann, Raoul 412, 504
Havinden, John 64
Heartfield, Gertrud »Tutti« [Gertrud »Tutti« Fietz] 43, *46*, 61, 455
Heartfield, John [Helmut Herzfeld] 13, 14, 18, 19, 43, *46*, 60, 61, 302, 304, *304*, 311–317, *314–316*, 366, 370, 373, 386–389, *388*, *390*, 391, *391*, 392, 403, 427, *457*, 458, 459, 461, 462, *463*, 464, *464*, 470
Heck, Lutz 250, 252
Heckel, Erich 403, 425
Heckroth, Hein 418, 446
Hege, Walter 179, 180, 193
Hegedus, Adam de [Rodney Garland] 75, 76
Heimann, Paula 214
Heine, Thomas Theodor 385
Heinroth, Oskar 250
Helm, Brigitte 156
Hendy, Philip 328
Henghes, Heinz 426, 428, 446
Henry III., König von England 190
Henry VII., König von England 190
Hepworth, Barbara 56–59, *59*, 61, 62, 113, 154, 155, 311, 409, 412, 423, 437
Hepworth-Nicholson, Sarah 58
Hepworth-Nicholson, Simon 58
Herbert, A. P. 441
Herman, Josef 396, 423, *497*
Herrmann, Annie [Annie Marx] 102
Herrmann, Barbara *104*, 517
Herrmann, Leni 53
Herrmann, Wolfgang 102
Herrmann-Neiße, Max [Max Herrmann-Neisse] 7, 13, 14, *46*, 52, 53, *53*, 70, *70*, 221
Herzfeld, Helmut > s. Heartfield, John
Hess, Alfred 486
Hess, Lilo 503
Hess, Thekla 496
Heß, Rudolf 381
Hessel, Franz 48
Hessel, Helen 266
Heymann, Werner Richard 31
Heyszl von Heyszenau, Emilie Anna Maria > s. Story, Ala
Hill, David Octavius 336, 343, *346*
Hill & Adamson 196, 350
Hiller, Kurt 13, 14, *74*, 77, 78
Himmler, Heinrich 381, 382, *384*
Hindenburg, Paul von 252
Hirohito, Kaiser von Japan 387
Hirschfeld, Magnus 77, 271
Hitchcock, Henry-Russell 99, 232
Hitchens, Ivon 420, 440, *441*
Hitler, Adolf 10, 32, 164, 177, 282, 287, *287*, 288, 302, 304, 306, 312, 371, 373, 375, 376, *377*, 378, 381, *385*, 387, 389, *390*, 391, 407, 459, 461–464, *461*, *462*, 474, 475
Hock, Leonie 327
Hodgson, J. S. 12
Hodgkins, Frances 420, 428
Hodin, Joseph Paul 86
Höfer, Candida 263
Hofer, Karl 405
Hoffmann, Edith 317

Hoffmann, Eugen 15, 455
Hoffmann, Heinrich 287
Hoffmann, Henriette *382*
Hoffmann, P. J. 282
Hofmann, Karl 121, *121*
Hogarth, William 361, 362, 364, 366
Holbein, Hans 493
Hollitscher, Mathilde [Mathilde Freud] 119
Holthusen, Agnes 479–486, 490
Honigmann, Hans 235
Hopkinson, Tom 290, 300
Hoppés, E. O. [Emil Otto Hoppé] 267
Hore-Belisha, Leslie 298
Horney, Brigitte 217
Horovitz, Béla 326
Horst P. Horst 267, 268, 269, *269*
Hübschmann, Kurt [Kurt Hubschmann] > s. Hutton, Kurt
Hürlimann, Martin 325
Humanitarian League 247
Hunt, Robert 335, 336
Hurry, Leslie 420
Hutton, Kurt [Kurt Hübschmann; Kurt Hubschmann] 10, 281–283, 290, 304, 322
Huxley, Aldous 233, 266, 267
Huxley, Julian *46*, 59, 62, 66, 233–236, *234*, *237*, 238, *239*, 247–249, *251*, 252–256, 258, 259, 260, 264, *265*, 266, 267, *268*, 269, 270, 273, 326, 401
Huxley, Maria 266
Huxley, Thomas Henry 233, 270

I

Imago 369
Inönü, Ismet 373
International Union for the Protection of Nature (IUPN) 247
Isherwood, Christopher 329
Isobar 62, 65, 68, *68*
Isokon Gallery 34

J

Jackson Nursery 81, 82, *82*
Jacobi, Lotte 242
Jacobson, C. I. 319, *321*, *322*
Jannasch, Adolf 486
Jeffress, Arthur 431
Jeger, George 419
Jeger, Santo 419
Jentsch, Ralph 157
Joad, Cyril Edwin Mitchinson 235
John, Augustus 400, 423
John Miles Ltd. *198*, 200, *201*, 205, 206, *206*, *207*
Johnson, Philip 99
Johnson, Philipp Ernest 244
Jonas, Genja *139*, 209, 210, *211*, *212*, 222
Jonathan Cape 239, 242, *308*, 329, 330, 331, *333*
Jones, Bobby 348
Jones, Inigo 466, *467*
Jooss, Kurt 385
Jordan, Dorothea 363
Joyce, James 264, 309, 329
Juhn, Kurt 276, 304
Justi, Ludwig 482

K

Kästner, Erich 375, 392
Kahlo, Frida 33
Kahn, Erich 213, 455
Kahnweiler, Daniel-Henry 219
Kamnitzer, Heinz 496
Kandinsky, Wassily 162, 405, 427, 437
Kardas, Walter [Walter Gerull-Kardas] 208
Kauders, Rudolf Otto [Ronald Oliver Kent] 386
Kaye, Margaret 423, *425*
Kellner, Erika Paula > s. Anderson, Erica
Kemény, Zoltán 435, *436*
Kent, Ronald Oliver > s. Kauders, Rudolf Otto
Kerr, Alfred 210, 488
Kerr, Judith 210, *212*
Kertész, André 275, 277, 283
Keynes, John Maynard 299
Kirchner, Ernst Ludwig 403, 494
Kitaj, R. B. [Ronald Brooks] 437
Klee, Paul 21, 219, 310, 423, 434, *434*, 443, 446, 487, *489*
Klingender, Francis 61
Knapp, Yvonne 60
Knollys, Eardley 439, 440, *441*
Koch, Ludwig [Ludwig Paul] 199, 235, 249, 250, *251*, 252, 253, 256, 257, *257*, 258

Koestler, Arthur 32, 33
Koffler, Camilla Henriette > s. Ylla
Kogan, Moissey 155
Kohon, Margarete 84
Kokoschka, Oskar 28, *46*, 51, 54, 60, 138, 154, 219, 370, 403, 405, 426–428, 437, 439, 443, 446
Kolbe, Georg 219
Kolig, Anton 427
Kollwitz, Käthe 217, 403, 405
Koopman, Toto *416*, 432
Korda, Alexander 71, 233, 235
Korff, Kurt 277, 282
Korsch, Karl 214, 215, 216, *216*
Kortner, Fritz 282
Kraszna-Krausz, Andor 42, 43, 208, 242, 317, *318*, *321*, 322–324, 335, 342, *343*, *344*, 345, 346, *347*
Der Kreis/Le cercle 78
Krenz, Hanns 156, 413
Kris, Ernst 124, 327, 369, 382, 383
Krishna, Mary 428, *430*, 446
Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg 43, 44, 328, 465, 466, 468, 470, *471*
Kunst und Künstler 329
Kunstchronik 498, *501*
Kunstgalerie Esslingen 157
Kunsthaus Aktuaryus 400
Kunstsalon Wolfsberg 406

L

Lade, Kurt 61, 459
Lammers, Hans Heinrich *372*
Lampl-de Groot, Jeanne 122
Landseer, Edwin 237
Landshoff, Hermann 217, 281
Langer, Felix 311
Lansbury, George 148, *148*, 149, 150
Larsen, Egon 315, *316*
Laserstein, Lott 400
Lasker-Schüler, Else 139, *140*, 141, *141*, 145
Laterndl *46*, 54
Laval, Pierre 387
Laver, James 221, *222*, 330, *333*
Lawrence, T. E. [Thomas Edward] 329
Le Corbusier [Charles-Edouard Jeanneret-Gris] 112, 401
Lear, Edward 237
Left Book Club 88, 90, *91*, 508
Léger, Fernand 430, 437
Leger Galleries *136*, 154, 423
Lehmbruck, Wilhelm 403
Leicester Galleries 144, 154, 221, 310, 498
Leischner, Margaret [Frida Margarete] 10, 161–167, *162*, *163*, *165*, *168*, *169*, 170–177, *170*, *172*, *176*, 179, 515
Leiser, Clara 380
Leni, Paul 505
Lenya, Lotte 221, 222, *223*
Lerski, Helmar 279
Lessing, Theodor 378
Levai, Franz Kurt > s. Lloyd, Frank
Levy, Benn W. 507
Levy-Deinhard, Hanna > s. Deinhard, Hanna
Lewis, Lorna 259
Leyden, Lucas van 422
Librairie Lipschutz 208
Liebermann, Max 403, 407, 408, 422
Lieske, Herbert *457*
Life 283, 289, 331, 342
Lilliput 94, *94*, 95, 144, *274*, 276, 283–290, *284–287*, *292*, 300, 302, 306, 389, 392, *393*, 470
Lincoln, Abraham 305
Lindsay Drummond Ltd. 18, 43, *308*, 309, 311, 313, 314, *314*, *315*, 316, *316*, 317, *388*, 389
Linkskurve 405
The Listener 58, 64, 270, 465, 466
Literarische Welt 336
Lloyd, Frank [Franz Kurt Levai] 408, 432, 435, 437, 438
Lobner, Hans 120
Locard, Edmond 272
Loew, Heinz 174
Löwenstein, Felix 166
Lohse, Richard P. [Richard Paul] 401
Lofting, Hugh 258, 329
London Gallery 58, 59, 401, 412, 413, *416*, 422, 446, 447
Longo, Robert 131–133, *132*
Lorant, Stefan 144, 275–290, 293, 295, 296, 298, 299, 300, 302–306, 322, 335, 336, 342, 389, 392, 470, 516
Lorre, Peter 282
Lubetkin, Berthold 99, 100, 105–109, *107*,

115, 227–232, *229*, 230, 231, *233*, 235, 236, *237*, 273
Lubetkin, Sasha 230
Lubitsch, Ernst 505
Ludwig, Margaret »Ludo« 56
Lynx, J. J. [Joachim Joe; Joachim Johannes Rügheimer] 387, 388, *388*

M

MacCannell, Ursula 419
Maclagan, Eric 144
Macke, August 425
Macnab, Iain 217
Mahler, Gustav 327
Mahrenholz, Rolf 279
Maillol, Aristide 435, *436*
Mallory, Margaret 444, 445, *446*, *447*
Man, Felix H. [Hans Felix Sigismund Baumann; MAN] 10, *278*, 280, *280*, 290
Man Ray 114, 267–269, 434
Manasse, Otto 61
Mandowsky, Erna 187
Manet, Édouard 221, 401
Manheimer [Familie] 54, 517
Mann, Heinrich 32
Mann, Ida 106
Manson, James Bolivar 146, 148, 221
Marc, Franz 403, 407, 494, 496
Margulies, Alexander 86
Margulies, Benjamin 86
Marini, Marino 434, 435, *436*, 446
Marlborough Fine Art 408, 414, 418, 435, 437, 438, 445, 446
Marnau, Alfred 28
Marnau, Senta 28
MARS Group (Modern Architectural Research Group) 116
Martin, Leslie J. [John Leslie] 57, 310
Marx, Adolf 100, 102, 103
Marx, Annie > s. Herrmann, Annie
Marx, Enid 176
Marx, Heide 100, 102, 103
Massenet, Jules 510
Mathias, John 232
Matisse, Henri 432, 435, 491
Mayerson, Anna 418
Mayor Gallery 114, 145, *198*, 219, 422
Maywald, Willy 319
McCabe, Joe 167, 170, 517
McLellan Galleries 408
Meidner, David 86
Meidner, Else 24, *46*, 54, 70, *74*, 85, 86, *87*, *354*, 355–358, *359*, 396, *397*
Meidner, Ludwig 53, 60, 61, 70, *74*, 85, 86, 355–358, *359*, 360–364, *363*, *365*, 366, 396, 400, 403, 483, *484*
Mendelssohn, Peter de 209
Mesens, E. L. T. [Édouard Léon Théodore] 58, 59, 412, 414, 447
Miller, Henry 421
Miller, Lee 59, 114
Minnich, Alice 403
Minnich, Walter 403
Minotaure 267
Miró, Joan 430, 432
Mitchell, Peter Chalmers 106, 227
Modern Art Gallery *394*, 411, *411*, 412, *416*, 417–422, *420*, *421*, 446, 448
Modersohn-Becker, Paula 403
Modigliani, Amedeo 439
Moholy, Lucia 44, 174, 194, *198*, 210, 213, 222, 333, *334*, 335, 346–349, *348*, 351, 352, 427
Moholy-Nagy, Claudia 58
Moholy-Nagy, Hattula 46, 58, 210, 517
Moholy-Nagy, László 37–39, *38*, 46, 56–58, *59*, 66, *96*, 116, 154, 174, 194, 200, *201–204*, 202–206, *206*, *207*, 210, 222, 232, 233, *233*, 283, 311, 349, *421*, 447, 482, 503
Moholy-Nagy, Sibyl 46, 58, 68, 210
Mollison, William 507
Moncrieff, May 84
Mondrian, Piet *46*, 56–58
Montlake, Eli 428
Moore, Henry *46*, 56, 61, 81, 113, 114, 155, 327, 412, 413, 419, 420, *421*, 423, 425, 437, 479, 491, *491*
Moss, Marlow 432
Motesiczky, Marie-Louise von 60
Mounsey 428
Muche, Georg 174, 176
Mueller, Otto 487, *489*
Münchner Illustrierte Presse 275, 277–283, *278*, *280*, 289, 290, 293, 295, 299, 300, *301*, 304, 306, 342, 516
Münter, Gabriele 437
Murnau, Friedrich Wilhelm 505
Murray, Gilbert 236

Murray, John 441
Mussolini, Benito 280, *280*, 281, 286, 299, 387

N
Napper, Charles M. 194
Nash, Paul 39, 154, 488
National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) 444
National Buildings Record (NBR) *178*, 179–182, 185, 188, 190–194
National Unemployed Workers' Movement (NUWM) 88
Necker, Wilhelm 311, 313
Neumann, Leo *96*, 100, 103, 105, *106*
Neumann, Ruth 208
Neurath, Eva [Eva Feuchtwang] 324, 325
Neurath, Marie 71, 483
Neurath, Otto 482, 483
Neurath, Walter 324–326
Neutra, Richard 101
New Bauhaus 58, 68
New Burlington Galleries 58, 221, 317, 356, 401, 408, 439
New York State Psychiatric Institute 134
Newhall, Beaumont 335, 336, 347, 349, 350
Newton, Isaac 188, *189*, *190*
Niépce, Joseph Nicéphore 335, 337, 340
Nicholson, Ben 56–59, *59*, 61, 62, 310, 409, 412, 420
Nicholson, Edward Max 252
Nicholson, William 423, 425
Nicholson, Winifred 56
Niebuhr, Elly 70, 85
Nierendorf, Karl 156
Nierendorf Gallery 138, 406
Nolde, Emil 138, 426, 487, 496, 498
Noon, Feroz Khan 371
Norton, Noel »Peter« 401
Nurnberg, Walter 319, *320*, 322
Nussbaum, Felix 101

O
O'Flaherty, Liam 283
Oelsner, Gustav 428
Österreicherin im Haushalt 84
Ohel Club 86
Oliver, Mary 206
Oppenheimer, Siegfried 86
Orlik, Emil 39
Osman, Colin 275
Ovid 470, *471*
Ozenfant, Amédée 114

P
Palladio, Andrea 466
Panofsky, Alfred Max 146
Panofsky, Erwin 44, 482
Papen, Franz von 381, *382*, *383*
Parsons Galleries 330, *394*, 398
Passarge, Walter 486
Patience, Richard 206
Pauli, Hertha 510, 511
Peace Pledge Union 148
Pearsall, Phyllis 35, 36
Pechstein, Max 138, 487, 496, 498
PEN-Club [PEN Group of German Writers in England] 12, 314
Penguin Press 66, 90, *92*, *93*, 311, 333, 405
Penn, Colin 113
Penrose, Roland *46*, 58, 59, 114, 401, 409, 414, 447
Péri, László 411
Petley Jones, Llewellyn 428
Pevsner, Nikolaus 44, 66, 68, 71, 97, 98, 109, 176, 181, 193, 311, 367, 385, 472, 483, 498, *501*
Phaidon *184*, *308*, 309, 326–328, 333
The Photographic Journal 210
Photography 209
Picabia, Francis 434
Picasso, Pablo 21, 113, 115, 219, 267, 325, 327, 401, 412, 418, 435, *436*, 437, 440, *441*, 448
Picture Post 144, *274*, 275, 282, 283, 289, 290, *291*, *292*, 293, *294*, 295, 296, *296–298*, 298–300, *301*, 302, *303*, 304–306, *304*, 322, *334*, 335–337, *338–341*, 342, *343*, 348, 352, 389, 391, *391*, 392, 470, 516
Piggott, Stuart 325
Pike, Oliver 242
Pinder, Wilhelm 179, 193, 422
Pinner, Erna 238–240, *239*, *241*, 242, *243*, *244*
Plaut, Ellen 403
Plaut, Theodor 403
Pollag, Sigmund 403
Pollock, Jackson 437

Pope-Hennessy, John Wyndham 328
Popham, A. E. 494
Prager-Mandowsky, Ilse [Schwester von Elly Niebuhr] 85
Priestley, J. B. [John Boynton] 419
Primrose, Neil Archibald 209, 210
Pritchard, Jack 57, 62, 64, 66, 84, 85
Pritchard, Molly 62, 64
Pry, Paul [Thomas Burke] 76
Pye, Ethel 150, 154
Pye, Sybil 154

Q

Queneau, Raymond 430
Der Querschnitt *138*, *149*, 219, 284
Quisling, Vidkun 374

R

Raffles, Stamford 226
Ramsden, E. H. [E. Hartley] 412, 488
Rathenau, Ernest 145
Rave, Ortwin 487
Read, Herbert 52, 56, 58, 61, 166, 210, *211*, 309, 310, 317, 326, 356, 357, 401, 405, 408, *410*, 411, 418, 448, 465, 512
Redfern Gallery 422, 431, 439
Redgrave, Michael 419
Rehfisch, Hans J. 315, *315*
Reidemeister, Leopold 155, 158, 159, 496
Reifenberg, Adèle 400, *400*
Reifenberg, Elise > s. Tergit, Gabriele
Reinhardt, Max 505, 507, 510
Reiss, Erich 238, 242
Rejlander, Oscar Gustave 351
Renger-Patzsch, Albert 190, 192
Renoir, Pierre-Auguste 437
Reynolds, Joshua 19, 361
Richards, Ceri 420
Richier, Germaine 434
Richter, Daniel 422
Riefenstahl, Leni 180
Riess, Frieda [Rieß; Atelier Riess] 219, 279
Ring, Grete 328
ringl + pit [Ellen Auerbach und Grete Stern] 213, 214
Riss, Egon 66, *68*
Ritter, Hellmut 44
Robert, Heinrich > s. Fischer, Harry
Robertson, James 510
Robeson, Paul 407
Robinson, H. P. [Henry Peach] 351
Roda Roda [Alexander] 304
Rodin, Auguste 423, 425
Rohlfs, Christian 494, 496
Roland, Henry [Heinrich Rosenbaum] 311, *416*, 422, 423, 425, 426
Roland, Browse & Delbanco 311, *316*, 422, 423, *424*, 425, *425*, 426, 437, 447, 480, 484, *497*
Romano, Giulio 327
Rooney, Mickey 333
Rosoman, Leonard 428
Rosenbaum, Heinrich > s. Roland, Henry
Rosenbaum, Hilde 85
Rosenbaum, Julius 400, *400*
Rosenbaum, Walter 85
Rosenberg, Alfred 330
Rosenberg, Ruth 325
Rosenberg-Fleck, Heinz [Heinrich Rosenberg] > s. Rox, Henry
Rosenthal, Richard 208
Rotha, Paul 259, 264
Rothenstein, John 400, 479
Rothenstein, William 217
Rouault, Georges 432
Rousseau, Henri 327
Rowlandson, Thomas 361, 364, *365*, 366
Rox, Henry [Heinrich Rosenberg; Heinz Rosenberg-Fleck] 211, 329–332, *333*, 398
Rox, Lotte [Johanna Charlotte Fleck] 331
Royal Academy of Arts 175
Royal College of Art 161, 167, 170, 171, 174
Royal Institute of British Architects (RIBA) 64, 99
Royal Photographic Society 195, 345, 346
Royal Society for the Prevention of the Cruelty to Animals (RSPCA) 247
Rubens, Peter Paul 422, 425
Rügheimer, Joachim Johannes [Joachim Joe] > s. Lynx, J. J.
Ruhemann, Fritz A. [Friedrich Abraham] *96*, 103, 105, *106*
Ruszkowski, Zdzisław 423

S

Sadler, Agatha 428
Saint Phalle, Niki de 434, 446
Salomon, Alice 481

Salomon, Erich 282
Salon des Tuileries 149
Salten, Felix 239
Samuel, Godfrey 227
Sander, August 142
Sandwich, Lord 441
Sandwith, Francis 267
Sauerlandt, Max 483
Saxl, Fritz 43, 44, 180, 182, 193, 328, 465, 466, 479, 480
Schad, Christian 142
Schames, Samson 15, 199, 418, 419, 420, 439, 455
Schapire, Anna 516
Schapire, Rosa 43, 44, 70, 71, 158, 221, 355, 356, 395, 425, 426, 439, *478*, 479–488, *484*, *489*, 490, 491, *491–493*, 493, 494, *495*, 496, 498, *499*, 501, *501*, 516
Schapiro, Meyer 326
Scharoun, Hans 103
Schawinsky, Xanti 174
Scheffler, Karl 329
Schenker, Karl 319
Schiefler, Gustav 483
Schiele, Egon 388, 426, 427
Schirach, Baldur von 380, *380*, 381, *381*
Schlegel, Arthur 180
Schleger, Hans > s. Zéró
Schmidt, Joost 174
Schmidt-Rottluff, Emy 498
Schmidt-Rottluff, Karl 158, 355, 356, 395, 425, 426, 480, 481, 484, 485, 487, 488, 494, 496, 498, *499*
Schneider, Elfe 250
Schönberg, Arnold 327
Schoenebeck, Sybille von [Sybille Bedford] 266
Schultze-Naumburg, Paul 180
Schulz, Ruth > s. Abbo, Ruth
Schwarz, Heinrich 336, 347
Schwitters, Kurt 28, 29, *29*, *30*, 32, 44, 59, 86, 113, 146, 210, 309, 310, 373, 403, 408–414, *410*, *411*, *413*, 417–419, *421*, 437, 447, 455, 504, 511, 512
Scott, William 428, *431*
Segall, Lasar 355
Seidenstücker, Friedrich 242
Seth-Smith, David 238
Shakespeare, William 9, *186*, *187*, *189*
Shepperley, William 336
Shorten, Monica 240, *244*
Sickert, Walter 311, 423, *424*, 425
Siemsen, Hans 381
Sigmund Freud Gesellschaft 129
Simon, Gerty [Gertrud] *199*, 213, 217–219, *218*, *220*, 221, 222, *223*
Simon, Hugo 403
Sinclair, Upton 283
Sintenis, Renée 219, 279
Sise, Hazen 232
Sitwell, Edith 309
Smith, Edwin 242, 318
Snowman, Ruth 208
Society of Industrial Artists 161
Soliman, Ania 133–135, *133*
Somerset, David [Duke of Beaufort] 435, 437, 438
Sondheimer, Alphonse 14
Spender, Stephen 309
Spier, Julius 266
Spiro, Eugen 400
Spring Rice, Margery 90, 92, *92*, *93*
St. George's Gallery *416*, 418, 426–428, *429–431*, 430–432, 435, 445–447
Stabell, Waldemar 427
Stafford Gallery 440, 441, *442*
Stalin, Josef 463
Stenger, Erich 194, 336, 346, 347, 349
Stern, Adolf 422
Stern, Ernest [Ernst] 44, 505, *506*, 507–511, *508*, *509*, 513
Stern, Grete 37, *198*, 213–217, *214–216*, 222, 503
Stern, Max 403
Stewner, Tanya 258
Stölzl, Gunta 161–163
Storran Gallery *198*, 218, *416*, 430, 431, 439, 440, *441*
Story, Ala [Emilie Anna Maria Heyszl von Heyszenau] 218, 431, 439–445, *440*, *441*, *444–447*, 451, 504
Story, Sommerville 328
Strasser, Alex 318, 323, 324, 343–346, *345*
Streat, Raymond 165
Streicher, Julius 287
Strick, Joseph 264
Stuart, Ian 432, *433*
The Studio 244, 245

The Studio 357, 418, 419
Studio of Animal Art 236, 237
Sturge Moore, Marie 150
Sturge Moore, Thomas 150, *150*, 154
Suida, Wilhelm [William; W. E.; Wilhelm Emil] 328
Summerson, John 181, 182
Suschitzky, Wolf [Wolfgang] 87, 208, 209, 242, 244, *245*, 258–261, *261–263*, 263–265, 272, 324, 326
Sutherland, Graham 420, 423, 431, 432, 437
Sutton, Philip 423, *425*
Swanzy, Mary 428, *430*, 446
Swift, Jonathan 283
Szafranski, Kurt 277, 282

T

Taft, Robert A. 336, 347
Talbot, William Henry Fox 335, 337, 340, 348
Tannenwald, Simon 208
Tate Gallery 114, 144, 361, 395, 466, 479, 493, *493*, 494, *495*, 498
Tauber, Richard 215
Taussig, Friedrich [Bedřich Fritta] 470
Taut, Bruno 103
Taylor, John Russell 383
Tecton Group 227
Team Valley Weaving Industries 165
Tergit, Gabriele [Elise Reifenberg] 371, 372
Thames & Hudson *308*, 309, 324–326, 332
Themerson, Franziska 411
Themerson, Stefan 411
Thoene, Peter > s. Bihalji-Merin, Oto
Thomas, Ivor 465
Toller, Ernst 282
Tomlinson, Donald 164, 166, 173, *176*
Tomory, Peter 496, 498
Topolski, Feliks 420
Trafford, Ursula 54
Trevelyan, Julian 420
Trier, Walter 276, *284*, 289, 269, 304, 366, 370, 372, 373, 375, 376, *376*, *377*, 378, 384, 387, *388*, 392, 393, *393*, 516
Trocadero Restaurant 66
Troeger, Eberhard 487
Tucholsky, Kurt 48
Tudor-Hart, Edith 64, *65*, *67*, *68*, *74*, 87, 88, *89*, 90, *91–94*, 92–95
Tudor-Hart, Helena Beatrix 64
Tunnard, John 420
Turgenev, Ivan 52
Twain, Mark 267
Tyrwhitt-Wilson, Gerald Hugh [Lord Berners, 14th Baron Berners] 441

U

Uhlman, Diana [Diana Croft] *46*, 60, 61
Uhlman, Fred 15, 19, 29, *46*, 60, 61, 154, 357, 409, 410, 420, 439, 504, 505
Uhu 277, 392
Umbo [Otto Maximilian Umbehr] 190, 275, 280
Unwin, Stanley 328, 378
Utrillo, Maurice 419

V

Vadas, Ernő 283
Valentiner, Wilhelm 479
Vevers, Geoffrey 227
Vézelay, Paule 428
Vicky [Victor Weisz] 366, 418
Victoria, Königin von Großbritannien und Irland 340
Victoria and Albert Museum 144, 156, 176, 190, *191*, 330, 465–467, 477, *478*, 482, 490, 494, 507
Vienna Café 54
Vogue 331
Vuillard, Édouard 425

W

Walden, Herwarth 417
Walker Art Center 406
War Artists' Advisory Committee 432
War Nursery *74*, 81, 82
Warburg, Aby 328
The Warburg Institute 43, 44, *178*, 179, 180, 182–184, 188, 193, 194, 328, 349, 369, *450*, 465–468, 470, 472, 474, 479, 480
Wargin, Ben 155, 156
Warham, William 192
Warnke, Martin 487
Webb, Geoffrey 98
Weber, Max 443
Weber, Wolfgang 275, 278

Weekly Illustrated 283, 290, 306
Weidle, Charlotte 401
Weigel, Helene 214, 215
Weill, Kurt 221, 222
Weinberg, Erwin 199
Weissenborn, Hellmuth 86
Weisz, Victor > s. Vicky
Wellington, Robert 62
Wells, G. P. [George Phillip] 235
Wells, H. G. [Herbert George] 233, 235, 267, 419
Wells, John 244
Die Weltkunst 490, *491–493*, 492, *495*, *497*
Welz, Friedrich 427
Wengraf, Paul 388, 389
Wengraf-Hewitt, Monika 389
Wertheim, Lucy Carrington 439
Wertheim Gallery *416*, 439
Westheim, Paul 370, 401
Whitworth Gallery *404*, 407
W. H. Smith [WHSmith] 36
Wildenstein Gallery 144
Wilhelm Knapp Verlag 323, 432
Wilenski, R. H. [Reginald Howard] 309
Wilhelm II., Kaiser des Deutschen Reiches 302
William IV., König von Großbritannien [Duke of Clarence] 267, 363
Williams, Ralph Vaughan 236
Willoughby, Hugh 113
Wingler, Hans M. 175
Wittkower, Käte 329
Wittkower, Margot 398
Wittkower, Rudolf 182, 193, 328, 466
Wohlwill, Gretchen 400
Wolf, Joseph 237
Wolff, Charlotte 79, 266–272, *268*, *269*, *272*, 503, 505, 511
Wood, Christopher 440
Wood, Henry 296, 298
Woolf, Virginia 267, 401
World Wildlife Fund (WWF) 247
Worm-Müller, Jacob S. 311
Worner, Heinz 61, 152, 459, 469
Wüsten, Dorothea 213, 439, 455

Y

Ylla [Camilla Henriette Koffler] 242, 244, 249, *251*, 253, 254, *255*, 258, 259

Z

Die Zeitung 209, 247, 313, 366, *368*, 369–373, *272*, *274–277*, 275, 376, 378, *379*, 381, 382, *384*, *385*, 386, 387, 465, 516
Zéró [Hans Schleger] 14, 37, 39, *40*, *41*
Ziegler, Richard [Robert Ziller] 366, 369, 370, 372–375, *372*, *374*, *375*, 378, *379*, 380–387, *380*, *382*, *384*, 516
Ziller, Robert > s. Ziegler, Richard
Zoological Society of London 225, *227*, *227*, 233, 237, 238, *239*, 259, 260, 270, *272*
Zuckerman, Solly 227
Zweig, Lotte 52
Zweig, Stefan 32, 33, *46*, 52, 53, 503, 511, 513, *514*

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. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für die Bilder mit Copyright der VG Bild-Kunst (Abb. 48, 143–147, 191, 193, 233, 235, 237).

Es wurden alle Anstrengungen unternommen, 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.

© Burcu Dogramaci 2024, https:/orcid.org/0000-0002-6365-7347
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, unter Verwendung von: Mary Benedetta und László Moholy-Nagy: The Street Markets of London (1936). Photographs by László Moholy-Nagy. Reprint, New York: Benjamin Blom 1972: *Petticoat Lane: The Glass Man's burly auctioneer* und Cover (© The Moholy-Nagy Foundation)
Lektorat: Sophie Reinhardt
Korrektorat (Mitarbeit): Maya-Sophie Lutz
Stadtpläne/Kapiteltrenner: Claas Möller
Register: Kaj Sophie Flora Häuser, Maya-Sophie Lutz, Regina Ziegler
Lithographie: SchwabScantechnik GmbH, Göttingen
ISBN (Print) 978-3-8353-5656-6
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8067-7
DOI https://doi.org/10.46500/83535656

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.

Die Drucklegung wurde ermöglicht durch Fördermittel des Europäischen Forschungsrats (ERC) im Rahmen des Programms der Europäischen Union für Forschung und Innovation »Horizont 2020« (Finanzhilfevereinbarung Nr. 724649 – METROMOD) und durch das Käte Hamburger Kolleg global dis:connect, gefördert durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) (Förderkennzeichen: 01UK2102). Die Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16KOA026 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt.











