URSULA WOLFF (1906-1977) – FOTOGRAFIN FÜR DIE ILLUSTRIERTE PRESSE

Leben und Werk einer modernen Fotojournalistin in der Weimarer Republik

DISSERTATION
zur
Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Martin Malte Blumenthal
aus Flensburg

Hamburg 2006

Band 1

Erstgutachter: Herr Prof. Dr. Hermann Hipp
Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Uwe Fleckner

Tag des Vollzugs der Promotion: 24. Januar 2007

Inhaltsverzeichnis:

Erster Teil (Band 1)

1. Einleitung.....Seite 5
   1.1. Einleitung in das Thema und Entwicklung einer Forschungsfrage.....Seite 8

2. Ursula Wolff (1906-1977) – eine Biographie.....Seite 12

3. Kritische Bibliografie und Forschungsstand inklusive einer Übersichtsdarstellung der Veröffentlichungen zu Ursula Wolffs Werk.....Seite 17
   3.1. Veröffentlichte Fotografien Ursula Wolffs bis 1937.....Seite 19
   3.2. Veröffentlichte Fotografien Ursula Wolffs zwischen 1937 und 1997.....Seite 23
   3.3. Veröffentlichungen zum Werk von Ursula Wolff nach 1977.....Seite 28

4. Der Nachlass Ursula Wolffs an der Universität von New Hampshire.....Seite 32

5. Einführung in das Werk der Fotografin. Hinweise zum Aufbau des folgenden Verzeichnisses.....Seite 36

6. Publizistische Arbeiten für den modernen Fotojournalismus.....Seite 38
   6.1.1. Hinweise zu den Kategorien der fotojournalistischen Arbeiten.....Seite 42
   6.1.2. Generelle und formale Unterscheidungskriterien in den Arbeiten.....Seite 42
   6.2. Alte und neue Arbeitswelten.....Seite 45
   6.3. Belichtung des modernen Lebens.....Seite 49
   6.4. Kleine Episoden des Alltags.....Seite 56
   6.5. Sachgeschichten – Ein Gegenstand wird in seiner Entstehung dokumentiert.....Seite 60
   6.6. Sozial intendierte Fotoessays.....Seite 64
   6.7. Ungewohnte und doch vertraute Orte werden beleuchtet.....Seite 66
   6.8. Resümee des vorangegangen Kapitels.....Seite 69

7. Architektur- und Stadtaufnahmen.....Seite 75
   7.1. Resümee des vorangegangen Kapitels.....Seite 84

8. Porträtfotografie.....Seite 88
   8.1. Resümee des vorangegangen Kapitels.....Seite 91

9. Reisefotografie und Reisereportage.....Seite 93
   9.1 Resümee des vorangegangen Kapitels.....Seite 101

Zweiter Teil (Band 1)

10. Fotojournalismus und Pressefotografie – von den Anfängen bis in die Zeit des Nationalsozialismus.....Seite 104
    10.1. Fotojournalismus in Abgrenzung zur Pressefotografie in Begriff und Definition.....Seite 104
    10.2. Ansätze und Entwicklungen der Pressefotografie bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs.....Seite 108
    10.3. Die Entwicklung der illustrierten Zeitungen und Zeitschriften ab dem 19. Jahrhundert.....Seite 115
    10.4. Der Aufschwung der illustrierten Presse nach dem Ersten Weltkrieg.....Seite 117
    10.5. Die Entwicklungen auf dem Kameramarkt – kleiner, schneller, lichtempfindlicher.....Seite 124
    10.6. Der moderne Pressefotograf – der moderne Fotojournalist.....Seite 127

11. Zeitgenössische Kritik am modernen Fotojournalismus.....Seite 135
    11.1. Siegfried Krakauer: *Das Ornament der Masse* (1927).....Seite 136
    11.2. Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) und *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-1939).....Seite 138
    11.3. Karel Teige: Die Aufgaben der modernen Fotografie (1931).....Seite 141

12. Frauen in der Fotografie.....Seite 143
    12.1. Historischer Blick auf den Anteil an Frauen in der Fotografie.....Seite 144
    12.2. Frauen jüdischen Glaubens in der Geschichte der Fotografie.....Seite 146
    12.3. Militärisches Vokabular in der Fotografie contra vermeintlich weibliche Fotografie.....Seite 148

13. Presse- und Fotojournalismus im Nationalsozialismus.....Seite 152

14. Zusammenfassung des zweiten Teils.....Seite 155

Dritter Teil (Band 1)

15. Ursula Wolffs fotografisches Werk in der Geschichte der Fotografie.....Seite 159

16. Schlussbetrachtung.....Seite 173

Vierter Teil (Band 1)

17. Übersicht über die verwendete Literatur.....Seite 178

18. Übersichtsdarstellung über die fotojournalistischen Veröffentlichungen in der *Hamburger Illustrierten* und dem *Hamburger Tageblatt*.....Seite 196

19. Katalog der in der Universität von New Hampshire vorhandenen Negative.....Seite 221

Fünfter Teil (Band 2)

Abbildungen.....Band 2

Erster Teil (Band 1)

1. Einleitung

> *„Was hat sich geändert in der Welt? Die Technik. Filme sind geschickter geworden. Das Auge überflügelt das Wort. Maler photographieren. Dichter photographieren. Stellen nebeneinander. Versuchen antithetisch die Welt zu gestalten. Wagen noch nicht das direkt Gesehene zu verlassen, um zur Synthese zu gelangen. Sehen noch nebeneinander statt von oben her. Benützen die Kamera statt Pinsel und Sprache."*[1]

Stakkatohaft – das von vielen Menschen empfundene hohe Tempo der neuen Zeit wiedergebend – wird der augenblickliche Stand der Aneignung der neuen Möglichkeiten der Fotografie beschrieben: *Das Auge überflügelt das Wort.* Bezogen auf die Situation der Presse zu Beginn der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts, wird mit diesen Worten konstatiert, dass die Bedeutung der Abbildung gegenüber dem geschriebenen Wort zugenommen hat, ja, sich sogar im Begriff befindet, dieses in seiner Bedeutung zu überflügeln. Dabei scheinen sich alle, die Maler und die Dichter, die visuellen Künstler und die Künstler des Wortes, mit der Fotografie zu beschäftigen. Gleichzeitig klingt Kritik an. Die Fotografie beziehungsweise die sie benutzenden Fotografen schöpfen die diesem neuen Medium inhärenten Möglichkeiten und Chancen noch lange nicht voll aus: *Wagen noch nicht das direkt Gesehene zu verlassen, um zur Synthese zu gelangen. Sehen noch nebeneinander statt von oben her*. Neue Blickrichtungen und ausgefallene Perspektiven werden beim fotografischen Gestalten gefordert. Wie berechtigt eine solche Kritik an der Fotografie zu jener Zeit war, das ist eine der Fragestellungen, die im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit diskutiert wird.

Der illustrierte Zeitschriftenmarkt erlebte in den so genannten „Goldenen Zwanzigern" im Deutschland der Weimarer Republik einen bis dahin nie da gewesenen Boom. Ausgelöst wurde diese bis weit in die ersten Kriegsjahre des Zweiten Weltkriegs hineinreichende Boom-Periode, die auch von den wirtschaftlichen Rezessionsjahren nach 1929 und den ersten Kriegsjahren des Zweiten Weltkriegs nicht unterbrochen werden konnte, von verschiedenen technischen und intellektuellen Faktoren. Wie immer, wenn umwälzende Entwicklungen stattfinden, müssen erst viele kleine Entwicklungsschritte beinahe unbemerkt stattgefunden haben, bevor der große Sprung gelingen kann, der von der Geschichtsschreibung als solcher wahrgenommen wird. Wie viele kleine Erfindungen waren nötig, bis es dem Mensch möglich war, eine Rakete zum Mond fliegen zu

[1] Zitiert aus Brüning 1984, S. 52.

lassen! Im Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit, dem Leben und Werk einer modernen Fotojournalistin, waren es kulturelle, politische, technische, merkantile und intellektuelle Faktoren, die schlussendlich dazu führten, dass sich der Zeitschriftenmarkt, ausgehend von der unbestrittenen internationalen Hauptstadt des Pressewesens jener Jahre, also von Berlin aus, grundlegend veränderte. Es wurde eine völlig neue Form des publizistischen Mediums generiert: die Illustrierte und ihre Schwester, die illustrierte Zeitung.

Nach dem Ersten Weltkrieg folgten für Deutschland und die junge Republik Jahre des Mangels und des materiellen Verzichts. Ab 1924 gelang es der Regierung Stresemann, das Land in eine kurze Phase der politischen Stabilisierung und des wirtschaftlichen Aufschwungs zu führen. Die Steigerung der Exportausfuhren führte dazu, dass der nach dem verlorenen Krieg verarmte Mittelstand zu neuen Perspektiven und bescheidenem Wohlstand kommen konnte. Eine Phase der innen- und außenpolitischen Konsolidierung erlaubte es den Menschen, wieder positiv und hoffnungsvoll in die Zukunft zu blicken. Gleichzeitig kam es zu ersten zögerlichen Versuchen der Menschen, die eigene Individualität zu definieren und den gesellschaftlichen Stand auszuloten. Dabei gaben die neuen illustrierten Publikationen eine vermeintliche Orientierungs- und Entscheidungshilfe.

Berlin, seinerzeit immerhin die drittgrößte Stadt der Welt, löste in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre Paris als Kulturhauptstadt der Welt ab und muss so als Vorläuferin New Yorks gelten, das diese Stellung erst nach dem Zweiten Weltkrieg für sich behaupten konnte. Hier wie dort wurden die Entwicklungen zu einem nicht unerheblichen Teil von Emigranten getragen, die in die jeweilige Stadt gekommen waren, dort das jeweils offene gesellschaftliche Klima genossen und sich in der neuen Umgebung assimilierten und erheblich zu deren Prosperation beitrugen. Während New York der Fluchtpunkt vieler Menschen aus Europa vor und während des Zweiten Weltkriegs war, so gilt für das Berlin der zwanziger Jahre, dass hierher besonders viele Menschen aus Ungarn auf der Flucht vor dem Regime des Admiral Horthy kamen. Auffallend viele Ungarn waren an den Entwicklungen im modernen Pressewesen beteiligt, sei es als Fotografen oder als redaktionelle Mitarbeiter oder gar in der Rolle des verantwortlichen Chefredakteurs.

Nicht nur geografisch war Berlin das Zentrum Europas, sondern auch kulturell erlebte die Stadt eine bisher nicht da gewesene Blütezeit. Neben Flüchtlingen kamen auch Künstler aus aller Welt in die Stadt, die auf sie wie ein Magnet wirkte. Schließlich wurden hier die neusten und modernsten Tendenzen der bildenden Kunst, des experimentellen Theaters, der schillernden Revuen, der avantgardistischen Literatur, des zeitgenössischen Films und im Besonderen der Printmedien gesucht und ausprobiert. Mit ihren 147 Tageszeitungen, von denen immerhin 26 mit einer Auflage von mehr als 100 000 Stück gedruckt wurden und den Illustrierten kam Berlin die

Rolle der Hauptstadt des Pressewesens der gesamten Welt zu. Diese Stellung der Stadt an der Spree verfügte naturgemäß über eine Strahlkraft auf sämtliche Städte und somit auf die darin beheimateten Redaktionen und Verlage in Deutschland und darüber hinaus. Und natürlich reichte dieser Glanz bis an die Stadt an der Elbe, bis nach Hamburg. Auch hier erfuhren die illustrierten Zeitungen und Zeitschriften am Ende der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts mit einer kurzen Zeitverzögerung nach Berlin einen mit nichts zu vergleichenden Aufschwung, der sowohl in der Auflagenzahl der einzelnen Publikationen, als auch in der Zahl der Zeitschriftenneugründungen ersichtlich wurde.

Auch in dieser seit jeher von Handel und Merkantilismus geprägten Stadt hatte sich nach dem verlorenen Krieg eine lebhafte Kunst- und Kulturszene etablieren können. Auf dem Gebiet der illustrierten Presse übernahmen im Wesentlichen zwei periodisch erscheinende Publikationen die neuen inhaltlichen und typografischen Tendenzen, die ihren Siegeszug von Berlin aus angetreten hatten: Die wöchentlich erscheinende *Hamburger Illustrierte* sowie das *Hamburger Fremdenblatt,* eine Tageszeitung.

Die im Zuge dieser prosperierenden Medienlandschaft stetig gestiegene Nachfrage an Bildern und Fotografien wurde von einer wachsenden Schar von Fotografen befriedigt, die sich zunehmend als Fotojournalisten in Abgrenzung zum herkömmlichen Pressefotografen verstanden. Eine Fotografin unter ihnen, die in Hamburg das Erscheinungsbild der *Hamburger Illustrierten* und des *Hamburger Fremdenblattes* prägte, war Ursula Wolff. Die junge Fotografin hatte sich 1928 mit einem eigenen Fotostudio in der Hansestadt selbstständig gemacht. Ihre Karriere währte jedoch nicht lang. Bereits 1937 musste die in einer säkularisierten jüdischen Akademikerfamilie geborene Frau Deutschland verlassen. Wie bei so vielen anderen Biografien auch, hatte das Hereinbrechen der nationalsozialistischen Terrorherrschaft ihre so junge und viel versprechende Karriere viel zu früh beendet. Im amerikanischen Exil hat sie ihre so aussichtsreich begonnene Karriere nicht weiter vorangetrieben.

Leben und Werk der Fotografin sind bisher nicht aufgearbeitet worden, es gibt keine Literatur, die sich monografisch mit ihrem Werk auseinandersetzt und auch die Übersichtsdarstellungen zur Fotografiegeschichte oder Darstellungen zur Frau als schaffende Künstlerin in der Weimarer Republik erwähnen sie bestenfalls am Rande. Die einzigen Textbeiträge, die sich mit dem Werk auseinandersetzen, sind kurze redaktionelle Beiträge ohne größeren Informationsgehalt, meist in Amerika nach ihrem Tod veröffentlicht, die posthume Ausstellungen mit Fotografien von Ursula Wolff besprechen. Und obwohl ihr der Hamburger Kunstverein schon 1933 eine ausführliche Einzelausstellung widmete, fällt bis heute ihr Name meist nur im Zusammenhang mit ihrem langjährigen Lebensgefährten und späteren Ehemann – dem

Hamburger Architekten Karl Schneider.

Die vorliegende Dissertation hat aus diesem Grund das Ziel, das Leben von Ursula Wolff nachzuzeichnen und ihr fotografisches Werk zu rekonstruieren sowie zu analysieren, um es auf diese Weise das erste Mal für die Kunstgeschichte greifbar zu machen.

1.1. Einleitung in das Thema und Entwicklung einer Forschungsfrage

Als Ursula Wolff Deutschland 1937 auf der Flucht vor nationalsozialistischer Verfolgung verlassen musste, konnte die junge Fotografin auf eine kurze und dennoch sehr erfolgreiche Karriere zurückblicken. Schnell hatte sie sich, nachdem sie sich Ende der Zwanziger Jahre in Hamburg niedergelassen hatte, einen festen Platz als Fotografin in der Kultur- und Presselandschaft der Hansestadt erarbeitet. Die überwiegende Zahl der von ihr angefertigten Fotografien war in Zeitschriften, Zeitungen, Fachbüchern, vornehmlich zur modernen Architektur, abgedruckt worden. Darüber hinaus sind ihre Fotografien zur Illustration von wissenschaftlichen Vorträgen verwendet worden und hatten Warenkataloge und Broschüren illustriert. Führende europäische Museen hatten sich ihrer Fotografien bedient, um die eigene Realiensammlung klassischer Kunst zu erweitern.

Da trotz dieser frühen Erfolge eine monografische Beschäftigung mit Ursula Wolff bisher nicht stattgefunden hat, ist es das Hauptanliegen dieser Arbeit, das Werk der Fotografin zu rekonstruieren, zu analysieren und den Versuch zu wagen, dieses in die Geschichte der Fotografie einzuordnen, genauer, der Pressefotografie. Der Begriff der Pressefotografie sei hier lediglich als ein Oberbegriff verstanden, der sämtliche gedruckte, fotografische Abbildungen umklammert, gleich, welchen formalen oder inhaltlichen Aufbaus und Anspruchs sie seien. Die weit überwiegende Zahl ihrer fotografischen Arbeiten lässt sich als Fotoessay beschreiben. Ein Fotoessay thematisiert mit einer reduzierten Anzahl von Fotografien, die in einem inhaltlichen Zusammenhang zueinander stehen, ein in sich geschlossenes, übergeordnetes Thema. Dabei kommt der Fotografie gegenüber dem geschriebenen Wort die Rolle des Hauptinformationsträgers zu. Im besten Fall ist es dem Betrachter einer solchen Serie von Fotografien möglich, sich den Inhalt des Fotoessays auch ganz ohne Text zu erschließen.

Kurz nachdem sich die Fotografin in Hamburg niedergelassen hatte, erschien Anfang 1929 in der *Hamburger Illustrierten* ein Artikel, der sich mit der Frage an den Leser wendete, ob es sich bei so genannter „Neger-Plastik“, also bei figürlichen Darstellungen aus dem Umfeld der Volkskunst Afrikas, etwa kultischer Masken aus Sierra Leone oder Darstellungen von Fruchtbarkeitsgöttern aus Westafrika, um Kunst handelte. Der doppelseitige Artikel war mit zahlreichen Abbildungen ausgestattet, die es dem Leser ermöglichten, das Beschriebene

nachzuvollziehen und sich anhand der Abbildungen eine eigene Meinung zu bilden. Alle Fotografien, die zur Illustration dieses Artikels verwendet wurden, waren von Ursula Wolff angefertigt worden. In der Folgezeit entwickelte sie, solange es ihr ihre kurze Karriere erlaubte, ein facettenreiches Programm an Bildserien und Einzelfotografien. Die meisten der Fotografien, die in Periodika erschienen, sind in ihrer formalen Gestaltung einfach und reduziert gehalten, sie folgen nur selten den damals allgemein gültigen Gestaltungsregeln für moderne Fotografie. Die einzelnen Fotografien funktionieren im Zusammenspiel mit weiteren Fotografien, was sie im Idealfall zu einem Fotoessay werden lässt. Sie folgen einer logischen oder temporären Reihenfolge innerhalb derer sie eine Geschichte erzählen. Die Einzelfotografien sind dabei in ihrer inhaltlichen Aussage so klar, dass sie mit jenen stark reduzierten Bildunterschriften auskommen, die die Fotografie zum Träger aller wesentlichen Informationen machen. Damit stellten die Fotoserien am Ende der Zwanziger Jahre eine komplette Neuheit innerhalb der Gattung der Pressefotografie dar. Es handelte sich um eine Form von Journalismus, der mit bildgestalterischen Mitteln seine Inhalte transportierte. Dazu war es nötig, sich von der an ein Aktualitätsdiktat gebundenen Pressefotografie zu emanzipieren und innerhalb des Mediums neue Pfade zu beschreiten. Ursula Wolffs Anteil an dieser Entwicklung soll als eines der Hauptanliegen dieser Arbeit nachvollzogen werden.

Die Recherche zu der vorliegenden Arbeit fand im Wesentlichen während dreier Aufenthalte in Amerika statt, wo sich heute der Nachlass von Ursula Wolff befindet. So wurden erste Recherchen im Februar 2005 in der Bibliothek des Museums of Modern Art in New York unternommen, wo sich einzelne Schriftstücke und einige Broschüren über die Fotografin befinden. Darüber hinaus fanden Recherchen im April und Mai 2005 sowie im März und April 2006 an der Universität von New Hampshire statt, wo sich heute der wesentliche Teil des Nachlasses befindet.

Die vorliegende Arbeit ist in fünf Abschnitte unterteilt. Da es sich bei der Arbeit um eine erste monografische Auseinandersetzung mit dem Leben und Werk der Fotografin handelt, scheint es angebracht, den ersten Abschnitt mit der Biografie der Künstlerin beginnen zu lassen, die hier das erste Mal zusammenhängend in der gebührenden Ausführlichkeit aufgezeigt wird. An dieses Kapitel schließt sich eine Übersicht über die veröffentlichten Fotografien und Quellen zum Werk und Biografie von Ursula Wolff an. Dabei sollen nicht nur eine Übersicht über die von ihr außerhalb der illustrierte Presse veröffentlichten Fotografien gegeben werden, sondern auch eine dezidierte und kritische sowie um Vollständigkeit bemühte Gesamtdarstellung der Quellen zum hier bearbeiteten Thema erfolgen. Den Kernpunkt dieses ersten Abschnittes der Arbeit bildet jedoch die Auseinandersetzung mit dem eigentlichen Werk. Dabei wird der Versuch unternommen, das Werk ob einer besseren Beurteilung und Beschreibung wegen in verschiedene Kategorien einzuordnen. Dabei muss klar sein, dass eine solche Kategorisierung immer nur ein Hilfsgerüst sein kann, um

einen Werkkomplex zu gliedern und ihn für eine Interpretation und Analyse aufzubereiten und zugänglich zu machen. Diese Vorgehensweise ermöglicht es jedoch, sich sehr eindringlich mit verschiedenen Aspekten des Werkes auseinanderzusetzen und unterschiedliche Schwerpunkte innerhalb des Werkes zu benennen und zu beschreiben. Am Ende des ersten Teils der Arbeit liegt das Werk offen vor und ist exemplarisch in den einzelnen Kategorien beschrieben worden, sodass es für eine weitere Bearbeitung im Sinne einer Einordnung und Bewertung in den Kontext der Geschichte der Fotografie zugänglich ist.

Im zweiten Abschnitt der Arbeit sollen die historischen und theoretischen Hintergründe erörtert werden, ohne die eine Einordnung des fotografischen Werkes von Ursula Wolff nicht möglich wäre. In einem historischen Abriss soll die Entwicklungsgeschichte der Fotografie mit einem besonderen Fokus auf die Nutzung der Abbildung in der Presse dargelegt werden. Besonders die Abspaltung des Fotojournalismus von der Pressefotografie hin zu einem eigenständigen Betätigungs- und Berufsfeld wird vor diesem Hintergrund deutlich. In den letzten Jahren ist auf Grund einer steigenden Zahl von Veröffentlichungen zur Fotografie – auch zur Geschichte der Pressefotografie – ein wachsendes Interesse an diesem ehemaligen Randgebiet der Kunstgeschichte zu bemerken. Gleichzeitig lässt sich jedoch feststellen, dass es scheinbar nach wie vor eine große Verunsicherung ob der korrekten Verwendung einzelner Bezeichnungen für die unterschiedlichen Untergruppen der Pressefotografie gibt. So finden sich beispielsweise die Begriffe Pressefotografie, Illustrationsfotografie, Fotojournalismus, Fotoreportage, Autorenfotografie nebeneinander, ohne dass in den meisten Fällen eine klare Abgrenzung zu dem jeweils verwandten Wortfeld geleistet wird. Aus diesem Grund besteht eine wesentliche Leistung des zweiten Teils dieser Arbeit darin, eine Diskussion über die Begrifflichkeiten innerhalb des Feldes der Pressefotografie zu leisten, die auf die überwiegende Zahl der Fotografien von Ursula Wolff anwendbar ist und auf diese Weise eine Einordnung derselben ermöglichen soll.

Sobald die historischen Bedingungen aufgezeigt worden sind, die herrschten, als Ursula Wolff mit ihrer Arbeit als Fotografin begann, ist es möglich, den zeitgenössischen intellektuellen Diskurs zu reflektieren, der sich eingehend mit den damals aktuellen Entwicklungen in der illustrierten Presse auseinandersetzte. So vertreten die an dieser Stelle zurate gezogenen Walter Benjamin, Siegfried Krakauer und Karel Teige zwar unterschiedliche Ansätze und verfolgen auf Grund ihres politischen Hintergrundes unterschiedliche Argumentationsziele, doch ist eine Beschäftigung mit ihren Schriften für diese Arbeit Gewinn bringend, wird in ihnen doch der jeweils aktuelle Stand der geistigen Auseinandersetzung mit der illustrierten Presse deutlich.

Nachdem im ersten und zweiten Abschnitt das Werk sowie die historischen und intellektuellen Hintergründe aufgezeigt und dargestellt worden sind, soll der dann folgende dritte

Teil der Arbeit eine Einordnung und Bewertung des Werkes leisten. In einem ersten Schritt erfolgt dabei die Einordnung in den historischen Kontext. In einem zweiten Kapitel dieses dritten Abschnittes wird das Werk sodann einem Vergleich mit anderen fotografischen Arbeiten unterzogen. Dabei handelt es sich in den meisten Fällen um Fotografen von Künstlern, deren Namen fest im Kanon der Fotografiegeschichte etabliert sind. Verglichen werden sollen sowohl Einzelfotografien wie auch Arbeiten, die für die illustrierte Presse als Fotoessays entstanden sind. In diesem Zusammenhang ist es natürlich ebenfalls erforderlich, nach möglichen Vorbildern in der Geschichte der Fotografie zu fragen, diese aufzuzeigen und mit den jeweiligen Arbeiten von Ursula Wolff zu vergleichen. Auf diese Weise wird deutlich werden, dass sich die in dieser Arbeit untersuchte Fotografien von Ursula Wolff in ihrer Bildkomposition und mit ihren Bildmitteln auf der Höhe des damaligen Diskurses der Fotografie befanden.

Der vierte Teil der vorliegenden Arbeit ist dem Literaturverzeichnis, einer Übersichtsdarstellung aller fotografischen Arbeiten, die in der *Hamburger Illustrierten* und dem *Hamburger Fremdenblatt* veröffentlicht worden sind, sowie einem Katalog der im Archiv der Universität von New Hampshire aufbewahrten Negative vorbehalten. Der fünfte und letzte Teil schließlich ist exemplarischen Abbildungen aus dem Werk von Ursula Wolff sowie ausgewählten Vergleichsabbildungen vorbehalten.

2. Ursula Wolff (1906-1977) – eine Biographie

Ursula Wolff wurde am 14. August 1906 als jüngstes von drei Kindern in Berlin Charlottenburg geboren. Ihre Eltern waren Minna Wolff (1884-?) und Fritz Wolff (1880-1943), beide Eltern sind im Konzentrationslager Auschwitz ermordet worden.[2] Die Familie lebte bis 1918 in Berlin in der Lindenallee 35[3], dann siedelte sie nach Gießen über, jener Stadt, aus der Minna Wolff stammte und in der Fritz Wolff einen Lehrstuhl für Sanskrit an der örtlichen Universität erhielt.[4] Ostern 1923 beendete Ursula Wolff hier die Realschule und wechselte danach an die „Marie Voigts Bildungsanstalt“ in Erfurt, die sie nahezu ein Jahr, von April 1923 bis März 1924, besuchte. Die Fächer, in denen sie unterrichtet wurde, Kochen, Anrichten, Auftragen, Säuglingspflege, Schneidern, Ausbessern usw., stellten die klassische Ausbildung dar, die junge Frauen zu jener Zeit erhielten, um später als Hausbedienstete zu arbeiten oder um auf das Leben als Hausfrau und Mutter vorbereitet zu sein.[5]

Derart ausgebildet, gelangte sie als Hausmädchen, gegen die Bewilligung von Kost und Logis, in den Haushalt des Hamburger Operndirektors Leopold Sachse (1880-1961), der ein Studienfreund ihres Vaters war.[6] Im Haus von Leopold Sachse dürfte Ursula Wolff den ersten Kontakt zu Künstlern und Intellektuellen gehabt haben. In den folgenden Jahren muss in ihr der Wunsch entstanden sein, ihr Leben und ihren Beruf zu ändern, sich auf eigene, unabhängige und selbstständige Beine zu stellen, ihr Leben selbstbestimmt in die Hand zu nehmen. Sie entschloss sich, das Fotografenhandwerk zu erlernen. Zwei Zeugnisse aus dieser Zeit sind erhalten geblieben. Das erste ist ausgestellt vom „Residenz-Atelier für moderne Photographie“, Fleischmarkt 1, in Wien und bescheinigt Ursula Wolff, ein sechsmonatiges Volontariat in der Firma absolviert zu haben.[7] Ein zweites Zeugnis stammt von dem Fotografen Fritz Sauer, Ottkringerstraße 52, ebenfalls in Wien. Er bescheinigt Ursula Wolff für den Zeitraum zwischen Mai und Oktober 1928 eine intensive Assistententätigkeit bei Industrie- und Architekturaufnahmen. Ins Zeugnis schreibt er ihr:

---

2 Vgl. dazu Dick und Sassenberg 1993, S. 401. Nach Aussage von Sabine Wolff, Neffin der Fotografin, gilt Fritz Wolff als in Auschwitz verstorben, während Minna Wolff als dort vermisst gilt.

3 Die Adresse ergibt sich aus einer Beschriftung auf der Rückseite einer Fotografie, die Ursula Wolff nach dem Zweiten Weltkrieg anfertigte. Sie war nach Berlin zurückgekommen und hatte Aufnahmen des elterlichen Hauses gemacht. Siehe dazu UNH Nr. 6209-12 im Archiv der Universität von New Hampshire. Im folgenden wird für die Universität New Hampshire die Abkürzung UNH verwendet, die entsprechende Nummer hinter der Abkürzung entspricht der Archivnummer sowie der Nummer im Katalog der hier vorliegenden Arbeit.

4 Veröffentlichungen von Fritz Wolff sind beispielsweise: Wolff 1910 und Wolff Berlin 1935.

5 Siehe dazu die Zeugnisse im Archiv der UNH.

6 Nach dem Zweiten Weltkrieg wird Leopold Sachse bei Proben in New York von Ursula Wolff fotografiert. Vgl. dazu UNH Nr. 10056-10057. Leopold Sachse war seit 1921 erster Direktor, danach Intendant des Hamburger Stadttheaters. 1933 entlassen, floh er ab 1935 über Frankreich nach Amerika wo er u.a. als Sänger und Regisseur an der Metropolitan Opera in New York tätig war. 1955 spielte er in dem Kinofilm „Interupted Melody“ neben Roger Moore und Glenn Ford sich selbst.

7 Siehe dazu das Zeugnis im Archiv der UNH.

„Der besondere Fleiß und die Begabung lassen mich wünschen, dass Frl. Wolff einen weiteren geeigneten Wirkungskreis findet, nachdem sie sich in der kurzen Zeit verhältnismassig überraschend große Kenntnisse in der Industriephotographie angeeignet hat.“[8]

Anhand ihres Studienbuches lässt sich als weitere Ausbildungsstätte die Landeskunstschule am Lerchenfeld in Hamburg ausmachen. Hier ist Ursula Wolff im Sommersemester 1929 als Studentin in der Fotografieklasse bei Prof. Grubenbacher eingeschrieben.[9] Bei welchen anderen Professoren sie sich darüber hinaus ausbilden ließ oder welche anderen Klassen sie während dieser Zeit besuchte, lässt sich heute leider nicht mehr nachvollziehen. Außerdem scheint es sicher zu sein, dass Ursula Wolff sich 1927 für ein halbes Jahr in Berlin – dementsprechend zeitlich zwischen ihren Aufenthalten in Wien und Hamburg – zu Ausbildungszwecken aufgehalten hat. Leider finden sich keine konkreten Hinweise darauf, wo oder bei welchem Fotografen sie die Ausbildung in Berlin genossen hat.[10]

Der Übergang vom Ausbildungs- ins Berufsleben scheint für die Fotografin flüssig und ohne gravierende Übergänge verlaufen zu sein. Bereits am 18. Juni 1929 erhält sie einen Presseausweis der *Hamburger Illustrierten*, verbunden mit dem Auftrag, den Hamburger Hafen zu fotografieren.[11] Die Fotografien werden in der *Hamburger Illustrierten* im Oktober desselben Jahres unter dem Titel „Welthafen – Hafenwelt“ veröffentlicht.[12]

Unter dem Titel „Ist Neger-Plastik Kunst?“ waren schon im März 1929 insgesamt sieben Fotografien gedruckt worden, die afrikanische Plastiken aus der Sammlung von Dorothea und Emil Maetzel zeigen. Der affirmative Text eines unbekannten Autors versucht, mithilfe der Abbildungen dem Leser einen Zugang zur Kunst der afrikanischen Urbevölkerung zu ermöglichen, die er als durchweg gleichwertig zur europäischen Kunst sieht.[13]

Bereits ein Jahr zuvor war Ursula Wolff in die Eppendorfer Landstraße 60 in Hamburg gezogen.[14] Im vierten Stock bezieht sie eine kleine Wohnung, die ihr gleichzeitig als Atelier dient. Im gleichen Haus leben auch der Sezessionskünstler Kurt Löwengard, den sie in den folgenden

---

8 Siehe dazu das Zeugnis im Archiv der UNH.

9 Vgl. dazu Anmeldebuch der Landeskunstschule Hamburg in Archiv der UNH.

10 Siehe dazu beispielsweise Dick und Sassenberg 1993, S. 401, sowie die Selbstauskunft in einem kurzen schriftlichen Lebenslauf, den sie 1947 an verschiedene, nicht weiter benannte Redaktionen schickte, um sich für eine Reportage im kriegszerstörten Deutschland zu bewerben. Vgl. dazu die Schreiben im Archiv der UNH.

11 Siehe dazu Presseausweis und schriftlichen Auftrag im Archiv der UNH.

12 Siehe dazu o. V., Welthafen – Hafenwelt, in: Hamburger Illustrierten vom 5.10. 1929, 11. Jh., Nr. 40, S. 28f. und in Band die Abb.18 bis Abb. 21. Gleichzeitig ist dieses Fotoessay eine der wenigen Beispiele für eine Zusammenarbeit mit einem anderen bekannten Fotografen. So werden neben den Aufnahmen von Ursula Wolff auch einige Fotografien von Sasha Stone veröffentlicht. Siehe dazu auch UNH Nr. 1321-1381.

13 Siehe dazu o. V., Ist Neger-Plastik Kunst?, in: Hamburger Illustrierten, 11. Jh., 1929, Nr. 19, S. 24f. Siehe dazu auch UNH Nr. 225-230.

14 Die Adresse ergibt sich aus einer Werbeanzeige, die sie in der Zeitschrift „Der Kreis“ veröffentlicht. Als ihre Spezialgebiete gibt sie Architektur, Technik, Gemälde, Plastik, Fotomontagen und Reproduktionen an. Siehe Der Kreis, 8. Jh., 1931, H. 2, S. 125.

Jahren wiederholt portraitieren wird, und zeitweise auch die Journalistin Eva Leidmann. Zusammen mit Eva Leidmann entwickelt sich in den folgenden Jahren eine intensive Arbeitsgemeinschaft. Die Journalistin Leidmann verfasst die Texte, die später in den Zeitschriften zusammen mit den Fotografien von Ursula Wolff publiziert werden. Beispielhaft sei an dieser Stelle auf die Reportage *Zum sehen geboren – zum schauen bestellt* hingewiesen, die in der *Hamburger Illustrierten* am 7. Januar 1931 veröffentlicht wurde.[15] Wie eng sich die Zusammenarbeit der beiden Frauen gestaltete, zeigt sich an der Tatsache, dass sich bei vielen Fotoessays als Quellenhinweis der Fotografien die Bezeichnung „Foto: Leidmann+Wolff" findet.[16]

Die folgenden Jahre waren die produktivsten im Leben von Ursula Wolff: Die überwiegende Zahl der Fotoessays wurden angefertigt und veröffentlicht, viele Reisen ins In- und Ausland wurden unternommen, die meisten davon im Auftrag von Verlagen oder Zeitschriften, einige davon zusammen mit Eva Leidmann und viele Fotografien entstehen als Illustrationsauftrag für Bücher. Die Reiseaufträge sollen zum festen Bestandteil ihres Arbeitslebens werden und einen wichtigen Teil in ihrem fotografischen Oeuvre einnehmen. Bereits vor ihrer Emigration 1938 unternahm sie zahlreiche Reisen ins nahe und ferne Ausland, so beispielsweise in den Jemen (1930-1931), nach Dänemark (1931), nach Griechenland (1932), nach Italien (1932 und 1936) und in die baltischen Staaten (1935). Nachdem sie nach Amerika emigriert war, durchreiste sie mehrmals verschiedene Staaten innerhalb der USA, hielt sich für mehrere Monate in Persien auf (1943) und bereiste die Länder Süd- und Mittelamerikas, etwa Mexiko (1946) und Guatemala (1961). Oft, beinahe jährlich, kehrte sie nach Deutschland zurück und besuchte zudem wiederholt Griechenland (1966 und 1976).[17]

Die Machtergreifung der Nationalsozialisten bedeutet für die junge Fotografin eine strenge Zäsur. Bereits am 25. April 1933 wird ihr schriftlich mitgeteilt, dass die laufende Ausstellung im Hamburger Kunstverein in „den nächsten Tagen abgebrochen" werden muss. Gleichzeitig wird sie jedoch auch gebeten, die verkauften Fotografien doch recht bald anzufertigen, denn, es ist bereits vielfach nach ihnen verlangt worden.[18]

Obwohl die Arbeit als Fotojournalistin in den folgenden Jahren immer schwieriger wurde,

[15] An diesem Beispiel lässt sich die Zusammenarbeit exakt belegen, denn der Originaltext zu der Reportage, geschrieben auf dem Briefpapier von Eva Leidmann und von ihr eigenhändig unterschrieben, hat sich im Nachlass von Ursula Wolff erhalten. Veröffentlicht wurde die Reportage in: Eva Leidmann, Zum Sehen geboren – zum Schauen bestellt, in: Hamburger Illustrierte, 13. Jh., 1931, Nr. 4, S. 4f. Siehe dazu auch Abb. 32 bis Abb. 35 in dieser Arbeit.

[16] Nachdem die Arbeitsmöglichkeiten für Ursula Wolff nach 1933 stark eingeschränkt sind, scheint Eva Leidmann sich auf das Schreiben von Drehbüchern verlegt zu haben. So hat sie die Drehbücher zu insgesamt acht Spielfilmen geschrieben, u.a. für die Filme „Fanny Eisler" und dem 1936/37 unter der Regie von Veit Harlan gedrehten Film „Die Kreutzersonate".

[17] Zu den Reisen siehe auch das separate Kapitel in dieser Arbeit. Dort finden sich nähere Beschreibungen und Hinweise zu den beteiligten Personen.

[18] Siehe dazu Brief des Vorstandes des Hamburger Kunstvereins vom 25.4.1933 an Ursula Wolff im Archiv der UNH.

war es Ursula Wolff weiterhin möglich, die gesamte Zeit über, bis zu ihrer Emigration, weiterzuarbeiten. Die enge Freundschaft zum Chefredakteur der *Hamburger Illustrierten*, Otto Erich Kiesel, ermöglichte es ihr, in dieser und anderen Zeitschriften zu veröffentlichen. Obwohl es den Erlass des Reichsverbandes der Deutschen Presse gab, der, wie weiter unten noch beschrieben werden wird, verlangte, dass Fotografien nur noch zusammen mit der vollständigen Benennung des Urhebers des Fotos gedruckt werden dürften, kann Ursula Wolff unter Verwendung eines Pseudonyms Fotografien an die Medien verkaufen. Die Verwendung von unterschiedlichen Pseudonymen ermöglichte es ihr, dass noch bis zum Jahr 1937 in Deutschland Fotografien von ihr in Zeitschriften abgedruckt wurden.[19]

In diesen Jahren ist ihre persönliche Situation so gefährlich geworden, dass sie sich zur Flucht aus Deutschland entschloss. Ihre Brüder Walter und Emanuel hatten zu diesem Zeitpunkt das Land bereits verlassen und waren nach Chicago übergesiedelt. Ursula Wolff entschied sich, ihren Brüdern in diese Stadt am Michigansee zu folgen. Genaue Angaben über den exakten Zeitpunkt und die genauen Umstände ihrer Flucht lassen sich heute nicht mehr rekonstruieren. Einige Quellen geben an, dass sich die Fotografin ein halbes Jahr in Berlin in der Wohnung von Richard Tüngel verstecken musste, bevor sie Deutschland verlassen konnte.[20] Zwischen Juni und Juli 1937 muss sie sich bereits außerhalb Deutschlands aufgehalten haben. Zu dieser Zeit entstehen einige Fotografien, die in London aufgenommen sind und die deshalb die Vermutung nähren, dass sie, wie andere Fotografen auch über London nach Amerika floh.[21]

In Chicago angekommen, war es Ursula Wolff möglich, im Michael-Reese Krankenhaus zu arbeiten. In der Röntgen-Abteilung des Krankenhauses fand sie als medizinische Fotografin einen vorübergehenden Wirkungskreis. Gleichzeitig gab es schon kurz nach ihrer Ankunft in Amerika erste Anfragen und Aufträge für Fotografien. So erkundigte sich im Mai 1938 die Redaktion der Zeitschrift *House&Garden* nach Architekturaufnahmen.[22] Schon im April des gleichen Jahres hatte die Kaufhauskette Sears ihr ein Honorar von 30$ für eine unbekannte Anzahl von Fotografien

[19] Beispielhaft sei hier die häufige Verwendung des Pseudonyms „Kant“ erwähnt. Unter dieser Bezeichnung erschien im Sommer 1937 ein Fotoessay über Speiseeis. Siehe dazu: o. V., Eis, in: Hamburger Fremdenblatt, 1937, Nr. 195, S. 1. Weitere Pseudonyme, die sie während dieser Zeit verwendete, sind: Ulla Schneider-Kind, wobei bemerkenswerterweise der Zusatz „Kind“ den Berliner Bilderdienst bezeichnet, über den sie während der gesamten Zeit ihre Fotos vertreiben ließ. Sie wird Karl Schneider erst 1942 in Chicago heiraten. Außerdem verwendete sie die Namen „Meier“, den deutschen Allerweltsnamen schlechthin, sowie „Rob Roll“ und „Schmarje“, den Namen des Hamburger Architekten, mit dem sie eine lebenslange Freundschaft verband.

[20] Vgl. dazu Dick und Sassenberg 1993, S. 402. Die Witwe von Richard Tüngel ist sich unschlüssig, ob sich Ursula Wolff in der Wohnung für einige Zeit versteckt hielt, ist sich jedoch sicher, dass sich die Eltern von Ursula Wolff zu dieser Zeit in Berlin, möglicherweise in der Wohnung von Richard Tüngel, aufhielten. Gespräch mit Beatrix Tüngel vom 7.4.2005.

[21] Es handelt sich dabei um Aufnahmen der Familie Mosse in London (UNH Nr. Z 67 und UNH Nr. Z 69) sowie der Familien Calman und Frank (UNH NR. Y 50, UNH NR. Y 99 und UNH NR. Y 101). Auch Lotte Jacobi verließ Deutschland in Richtung Amerika über die Station in London. Ermöglicht war Lotte Jacobi dies durch die Firma Kodak, die ihr eine Fotografieerlaubnis für Großbritannien besorgt hatte. Siehe dazu Wise 1978, S. 23.

[22] Vgl. dazu den Brief der Redaktion House&Garden vom 20.5.1938 an Ursula Wolff im Archiv der UNH.

überwiesen.[23]

Weiteres Interesse an ihrer Arbeit zu diesem frühen Zeitpunkt belegt der Briefwechsel zwischen ihr und Walter Brockmann, Inhaber der Bildagentur Camera Features, der zwischen Januar 1939 und April 1941 geführt wurde. Camera Features fragt an, ob es Ursula Wolff möglich wäre, ein bis zwei Fotostrecken pro Woche für die Agentur zu machen. Sie lehnt dieses Angebot jedoch unter dem Hinweis auf ihre Arbeit im Krankenhaus ab, die ihr kaum die Zeit für eine andere Aufgabe lassen würde. Zusätzlich weist sie auf ihre lädierte Gesundheit hin, die es ihr abverlangen würde, sich zu schonen. Im Jahr 1941 nimmt Ursula Wolff nach einiger Unterbrechung wieder Kontakt zu Brockmann auf, als sie eine Reise nach New Orleans plante und sich erkundigte, ob es von Seiten der Agentur ein besonderes Interesse an bestimmten Motiven dort gäbe. Als Resultat dieser ersten inneramerikanischen Reise entstand eine Serie von dreiundzwanzig Straßen- und Architekturaufnahmen auf dem Weg nach New Orleans und der Stadt selbst.[24]

Parallel zu diesen Arbeiten suchte Ursula Wolff wieder nach einem Absatzmarkt für jene Fotografien, die einige Jahre zuvor auf ihren Reisen nach Griechenland und in den Jemen entstanden sind. Schon als ihre Arbeitsmöglichkeiten in Deutschland nach 1933 zunehmend eingeschränkt waren, nahm sie Kontakt zu den Altertumssammlungen der führenden europäischen Museen auf, um diesen Aufnahmen von klassischer Architektur, Skulpturen oder archäologischen Fragmenten zum Kauf anzubieten. Viele Antikensammlungen der einzelnen Museen befanden sich zu jener Zeit im Begriff, eine Fotografiensammlung zur Ergänzung der eigenen Realiensammlung aufzubauen. So lassen sich für die Zeit zwischen 1936 und 1950 Ankäufe des British Museums in London, des Metropolitan Museums in New York, des Fogg Museums in Cambridge, des Museum of Fine Arts in Boston sowie der Universität in Chicago und der Columbia Universität in New York nachweisen.[25]

Im Dezember 1941 beendete sie ihre Anstellung im Krankenhaus, um am Anfang des darauf folgenden Jahres eine Stelle als Fotografin am Oriental Institute der Universität von Chicago zu anzunehmen. Die Stelle am Oriental Institute bekleidete sie – 1955 wird sie zur Cheffotografin befördert – bis zu ihrer Pensionierung 1973. Danach arbeitete sie dort als ehrenamtliche Helferin bis zu ihrem Tod weiter.

Anfang 1942 heiratete sie in Chicago den Architekten Karl Schneider, der ihr in einem kurzen zeitlichen Abstand aus Hamburg nach Chicago gefolgt war. Fortan trägt sie den Namen

---

[23] Vgl. dazu die Rechnung der Kaufhauskette Sears vom 10.4.1938 im Archiv der UNH.

[24] Nachlassnummern UNH Nr. 5329-5352.

[25] Die einzelnen Institutionen kauften eine unterschiedliche Zahl von fotografischen Reproduktionen, meist zwischen fünf und zwanzig Arbeiten, an. Sämtliche Briefwechsel zu diesen Verkäufen befinden sich im Archiv der UNH. Andere Quellen geben zusätzlich noch die Nationalgalerie in Berlin, das Warburg Institute in London sowie das deutsche Archäologische Institut in Rom an. Siehe dazu Ausstellungsfolder, Through a woman´s eye; Images of man, New York 1981, Umschlagrückseite.

Ursula Wolff Schneider, den sie auch bei sämtlicher geschäftlicher Korrespondenz in den folgenden Jahren benutzen wird.

Während dieser Zeit war Ursula Wolff in unterschiedlicher Intensität mit einem Vorhaben beschäftigt, welches insgesamt als ihr Hauptwerk für die Lebensperiode in Amerika gelten muss. Als Expeditionsfotografin begleitete sie den Archäologen und Orientalisten Erich F. Schmidt auf einer Forschungsreise nach Persien. Ursula Wolff dokumentierte vor Ort die Ausgrabungen und archäologische Funde, historische und zeitgenössische Architektur sowie die Einheimischen des Landes. Einen Schwerpunkt der fotografischen Arbeit bildete dabei die Dokumentierung der antiken persischen Hauptstadt Persepolis, die zwischen 518 und 460 v. Chr. durch Dareios I. gebaut und 330 v. Chr. von Alexander dem Großen zerstört worden war. Die Ergebnisse dieser Expedition wurden als dreibändiges Werk in den folgenden Jahren von 1951 bis 1970, sechs Jahre, nachdem Erich F. Schmidt verstorben war, herausgegeben und gelten noch heute als Standardwerk zur antiken perischen Hauptstadt.[26] Sechs Jahre nach dem Erscheinen des letzten Bandes bringt Ursula Wolff dann selbst ein Buch unter ihrem eigenen Namen heraus, das eine Vielzahl bisher nicht veröffentlichter Aufnahmen der Expedition als Mikrofilm bereithielt.[27]

Bereits einige Jahre zuvor hatte Ursula Wolff den Wunsch geäußert, ein eigenes Buch zu publizieren, allerdings in einem gänzlich anderen Zusammenhang. 1947 hatte sie Kontakt zu verschiedenen Verlegern aufgenommen und diesen den Vorschlag unterbreitet, ins kriegszerstörte Deutschland zu reisen, um dort verschiedene Aspekte des Lebens zu dokumentieren. Diese Reise scheint jedoch nicht realisiert worden zu sein, jedenfalls finden sich im Nachlass keine Arbeiten, die das zerstörte Deutschland oder das Leben in dem kriegzerstörten Land zeigen.[28]

Am 8. August 1977 kommt Ursula Wolff bei einem Verkehrsunfall in Chicago ums Leben.

3. Kritische Bibliografie und Forschungsstand inklusive einer Übersichtsdarstellung der Veröffentlichungen zu Ursula Wolffs Werk

Da es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine Grundlagenarbeit handelt, die zukünftige Forschungen ermöglichen soll, bemüht sich das folgende Kapitel um Vollständigkeit. Aus diesem Grund haben in einigen Fällen auch kleinere Schriftquellen in diesem Kapitel Berücksichtigung gefunden. Hingegen finden Arbeiten von Ursula Wolff, die in Periodika, hauptsächlich der

[26] Der dritte Band der Ausgabe war bei dem Tod von Erich Friedrich Schmidt bereits geschrieben und wurde dann in seinem Namen herausgeben. In allen drei Bänden wird Ursula Wolff als Teilnehmerin der Expedition und Fotografin neben Boris Dubensky genannt. Vgl. dazu Schmidt, Bd. 1-Bd. 3, 1950-1970.

[27] Vgl. dazu Wolff Schneider 1976.

[28] Vgl. dazu Brief von Ursula Wolff an einen unbekannten Verleger vom 9.3.1947 im Archiv der UNH.

Hamburger Illustrierten und dem *Hamburger Fremdenblatt*, veröffentlicht wurden, hier keine ausführliche Berücksichtigung. Dieser Tätigkeitsschwerpunkt ihrer Arbeit wird in einem gesonderten Kapitel aufgezeigt werden. Eine Ausnahme innerhalb dieser Werkgruppen bilden fotografische Arbeiten, die in Zeitschriften erschienen sind, die nicht regelmäßig Arbeiten der Fotografin zeigten. Diese Publikationen, beispielsweise ein über mehrere Seiten gehender und mit Fotografien von Ursula Wolff bebilderter Artikel in der *London Illustrated News*, finden hingegen auf Grund ihres einmaligen Erscheinens an dieser Stelle Berücksichtigung.

Für eine Analyse und eine Reflexion ihrer publizistischen Arbeiten in diesem Kapitel bietet sich eine chronologische Einteilung in drei Abschnitte an. Der erste Teil umfasst sämtliche Veröffentlichung bis zu ihrer Emigration 1937. Da sich die genauen Umstände und exakten Daten ihrer Flucht aus Deutschland nicht rekapitulieren lassen, kommt es in diesem Abschnitt in einigen wenigen Fällen zu chronologischen Überschneidungen mit Veröffentlichungen in Deutschland, als sich die Fotografin selbst schon im Ausland aufgehalten haben muss. Der zweite Abschnitt reflektiert den Zeitraum ihres Lebens in Chicago bis zu ihrem Unfalltod 1977. Der dritte Teil dieses Kapitels zeigt schließlich die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihrem Leben und Werk nach ihrem Tod.

Neben den erhaltenen Positiven und Negativen als Primärquellen, stehen heute drei verschiedene Arten von Sekundärquellen zur Erschließung ihres Werkes zur Verfügung. Die größte Gruppe innerhalb dieser Sekundärquellen bilden dabei jene Arbeiten, die, zu welcher Zeit auch immer, in den verschiedenen Zeitungen, Zeitschriften und Büchern veröffentlicht wurden. Daneben gibt es eine nicht unerhebliche Zahl von Quellen, die sich mit ihrer Arbeit beschäftigen und hauptsächlich nach ihrem Ableben publiziert worden sind. Bei der dritten Quellengruppe handelt es sich um von Ursula Wolff selbst verfasste Texte, jene Quellengruppe also, die quantitativ eindeutig das geringste auswertbare Material generiert.

Im Nachlass in New Hampshire befindet sich keine persönliche Korrespondenz der Fotografin, und auch im Zuge der weiteren Recherchen konnten keine Quellen gefunden werden, die anhand von Selbstaussagen Aufschluss über ihre eigene Arbeit geben hätten. Der einzige Text, der unter ihrem eigenen Namen veröffentlicht wurde, erschien 1976 – ein Jahr vor ihrem Tod.[29] Doch gibt auch dieser keinen näheren Aufschluss über ihre Arbeitsweise oder Intentionen bei der Arbeit, die für eine Interpretation ihres Werkes hilfreich gewesen wären.

[29] Hierbei handelt es sich um jenes Buch, das all die Fotografien zeigen sollte, die in den drei Bänden von Erich F. Schmidt über die alte persische Hauptstadt Persepolis bisher noch nicht gezeigt worden waren. Aus der Hand Ursula Wolffs findet sich in diesem Buch eine kurzgefasste historische Einleitung in die Thematik sowie in die Geschichte der Ausgrabungen von Persepolis. Vgl. dazu Wolff Schneider 1976.

3.1. Veröffentlichte Fotografien Ursula Wolffs bis 1937

Gleich die erste zu erwähnende Fotografie zeigt, wie schwer in vielen Fällen eine sichere Zuschreibung ihrer Arbeiten ist, wenn sich kein entsprechendes Negativ zu der Veröffentlichung erhalten hat, das eine Zuschreibung absichern würde. Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um eine Aufnahme des von Karl Schneider 1927 gebauten Hauses Römer in Hamburg Othmarschen. Die Fotografie zeigt das Haus vom Garten aus aufgenommen, mit einer starken Betonung des runden Fensters, welches das Haus im Erdgeschoss zum Garten hin abschloss. Der Zustand des Gartens – und das ist an dieser Stelle entscheidend – wirkt so, als ob der Bau gerade erst fertig gestellt worden sei. Hierin unterscheiden sich diese Aufnahmen von anderen Fotografien, die das Haus aus nahezu der gleichen Perspektive zeigen. Die Aufnahme, die an dieser Stelle Ursula Wolff zugeordnet werden soll, wird erstmals im Katalog der Hamburger Sezession 1928 gezeigt. Im Nachlass an der Universität von New Hampshire ist diese Aufnahme im Katalog der Sezessionsausstellung als von Ursula Wolff gesondert gekennzeichnet. Das Negativ zu dieser Aufnahme befindet sich allerdings nicht im Nachlass. Diese hier besprochene Aufnahme, deshalb der Hinweis auf den Garten weiter oben, unterscheidet sich von einer anderen Aufnahme des Hauses aus nahezu derselben Perspektive, die sicher Ernst Scheel zugeordnet werden kann. Alle Aufnahmen von Ernst Scheel zeigen das Haus in diesem Zustand, da der Garten fertig angelegt und frei von Baumaterialien ist. Anders bei den Fotografien von Ursula Wolff, auf denen man noch das herumliegende Bauwerkzeug sehen kann. Es ist an dieser Stelle anzunehmen, dass Emanuel Wolff oder Ursula Wolff selbst diese Aufnahme in dem kleinen Heftchen zur Sezessionsausstellung, das sich im Archiv der UNH befindet, gekennzeichnet hatte. Eine entgültige Zuschreibung kann an dieser Stelle jedoch nicht gesichert erfolgen.[30]

Ein Jahr später entstand zusammen mit Eva Leidmann ein bemerkenswerter Warenkatalog für das Hamburger Kaufhaus der Gebrüder Robinsohn.[31] In der Vorweihnachtszeit veröffentlicht, zeigt der Katalog die fiktive Geschichte einer jungen Frau mit Namen *Anita*, die ratlos an ihrem Schreibtisch sitzt, nicht wissend, was sie zu Weihnachten verschenken soll, noch was sie sich selbst wünscht. Ursula Wolff illustriert mit ihren Fotografien die erdachte Geschichte von *Anita.* So zeigt ein Foto beispielsweise die junge Frau an ihrem Schreibtisch, über die möglichen Geschenke sinnierend. Ein zweites Foto stellt ein Stillleben mit Aschenbecher und qualmender Zigarette dar, die die junge Frau raucht, um vermeintlich besser über ihre Entscheidungen nachdenken zu können.

[30] Vgl. dazu Ausstellungskatalog der 8. Ausstellung der Hamburger Sezession 1928, S. 28 mit der Aufnahme bei Koch und Pook 1992, S. 133 f.

[31] Das Kaufhaus der Gerbrüder Robinsohn befand sich am Neuen Wall 25-30 in Hamburg. In der Reichsprognomnacht vom 9. auf den 10.11.1938 wurde das Kaufhaus niedergebrannt. Heute erinnert eine Gedenktafel an dem dort neu errichteten Gebäude an das ehemalige Kaufhaus.

Darüber hinaus fertigte Ursula Wolff auch Aufnahmen der Waren an, die in dem Katalog angepriesen werden. Bei dieser letzten Gruppe handelt es sich um Gegenstandsabbildungen vor einem neutralen Hintergrund, in denen die einzelnen Produkte, wie Kleidung, Schmuck und Kosmetika, möglichst groß und vorteilhaft dargestellt sind.[32]

In den folgenden beiden Jahren erschienen auf dem Buchmarkt zwei Architektenmonografien, die jeweils mit Fotografien von Ursula Wolff ausgestattet waren. Zu diesen 1930 erschienenen Übersichtsdarstellungen zum bisher realisierten Werk des Architekten Robert Friedmann steuerte Ursula Wolff jedoch insgesamt nur drei Fotografien bei, was den geringeren Teil der Abbildungen ausmachte. Alle weiteren Fotografien in diesem Buch sind von Ernst Scheel aufgenommen worden. Ursula Wolff lichtete ein Mehrfamilienhaus in der Eppendorfer Landstraße 47 in Hamburg ab. Bei der ersten Aufnahme handelt es sich um eine Ansicht der Fassade, die aus einer großen Höhe aufgenommen wurde und die die gesamte Fassade leicht versetzt wiedergibt. Die Fotografie ist so gestaltet, dass der Betrachter zusätzlich einen Eindruck der Einfügung des Gebäudes in seine direkte Nachbarschaft erhält. Die zweite Fotografie ist vom Bürgersteig aus aufgenommen worden und erfasst die Ladenzeile im Erdgeschoss des Gebäudes. Die dritte Aufnahme füllt eine volle Seite des Buches. Sie zeigt die Balkone an der Frontfassade von einer extremen Untersicht aus aufgenommen.[33]

Bei der zweiten Architektenmonografie handelt es sich um eine Übersichtsdarstellung zum Werk der Brüder Ernst und Wilhelm Langloh, die diese Publikation 1931 selber konzipiert hatten.[34] Im Mittelpunkt des aufwändig produzierten Buches, welches damals nur in einer kleinen Auflage erschien[35], steht die Mittelschule der Architekten Langloh in Hamburg Niendorf. Dieser 1929 fertig gestellte Bau stellt eine der radikalsten Lösungen des so genannten „Neuen Bauens“ auf heutigem Hamburger Stadtgebiet dar. Der überwiegende Teil der Fotografien dieses geradezu demonstrativ um Modernität bemühten Schulgebäudes wurde von Ursula Wolff angefertigt, ein kleinerer Teil der Aufnahmen von den Gebrüdern Dransfeld, wenige von den Architekten selber.[36] Neben den zahlreichen Fotografien der Schule – der Schulbau bildet den ersten von insgesamt zwei Teilen des

---

[32] Siehe dazu Katalog der Firma Gebr. Robinsohn, Neuer Wall 25/33, Hamburg 1929 sowie die Aufnahmen UNH Nr. 1528-1555.

[33] Vgl. dazu Neue Werkkunst - Robert Friedmann, Berlin 1930. Die Abbildungen Seite 31 und 32 sind von Ursula Wolff. Das Haus, welches heute noch - von kleinen Umbauten in Erdgeschoss einmal abgesehen – unverändert besteht, lag auf der gegenüberliegenden Straßenseite des Hauses Eppendorfer Landstraße 60, in dem die Fotografin zu jener Zeit lebte. Vgl. dazu auch Abb. 2 in dieser Arbeit.

[34] Siehe dazu Langloh 1931.

[35] Auf diese Problematik hat schon Roland Jaeger in seinem Artikel über die Architektur schaffenden Brüder hingewiesen. Erst mit der Recherche im Zusammenhang mit der hier vorliegenden Arbeit wurde das sich im Besitz des Denkmalamtes Hamburg befindliche Exemplar in den Online-Katalog übernommen. Vgl. dazu auch Jaeger, 1984, S. 130-139.

[36] Das Buch verfügt – und damit bildet es eine Ausnahme innerhalb der Architekturpublikationen jener Zeit – über ein sehr ausführliches Abbildungsverzeichnis, sodass eine Zuordnung leicht fällt. Vgl. dazu Langloh 1931, S. 153f.

Buches – finden sich weitere von Ursula Wolff porträtierte Gebäude: Das Haus Dr. Braband und das Haus Dr. Theberath, beide 1927 fertig gestellt sowie die Abbildung eines von den Architekten errichteten Mehrfamilienhauses in der Jarrestraße in Hamburg.[37] Im Nachlass der Fotografin befindet sich nur ein einziges Negativ von den Aufnahmen der Schule in Niendorf, keines vom Haus Dr. Theberath oder von dem Mehrfamilienhaus in der Jarresstraße. Zu dem Haus Dr. Braband wiederum hat sich der komplette Negativsatz erhalten können.[38] Eine Fotografie der Niendorfer Schule ist noch in einem weiteren Zusammenhang publiziert worden: In der *Hamburger Illustrierten* diente die Abbildung zur Veranschaulichung der zeitgemäßen Möglichkeiten, mit Glas baulich zu gestalten.[39]

Im selben Jahr veranstaltete die Hamburger Sezession eine Sonderausstellung zu Ehren ihres Mitgliedes Karl Schneider. In einem zu diesem Anlass veröffentlichten Katalog der mit zahlreichen Abbildungen ausgestattet war, wurden nicht nur Fotografien von Kunstwerken der Sezessionskünstler Fritz Kronenberg, Ivo Hauptmann oder Hans Ruwolt gezeigt, sondern auch die von Karl Schneider gestaltete Innenausstattung des Wohnzimmers im Haus Holthusen sowie eine Aufnahme des Treppenhauses in seinem eigenen Haus in Hamburg Bahrenfeld. Sowohl die Aufnahmen der Kunstwerke als auch die Fotografien, die das Schaffen Karl Schneiders dokumentieren, sind von Ursula Wolff aufgenommen worden.[40]

Wiederum ein Jahr später wurde ein Artikel von Fritz Schumacher über Wandmalereien in Hamburger Staatsbauten veröffentlicht. Die Aufnahmen der einzelnen Wandgestaltungen, die den Aufsatz illustrierten, waren auch in diesem Fall von Ursula Wolff aufgenommen worden.[41]

In diesem Zeitraum, also Anfang bis Mitte der dreißiger Jahre, wurden Fotografien von Ursula Wolff nicht nur in den in Hamburg erscheinenden Zeitungen bzw. Zeitschriften *Hamburger Fremdenblatt* und *Hamburger Illustrierte* veröffentlicht, sondern auch in zahlreichen anderen Medien der Weimarer Republik. Da sie die Möglichkeit hatte, sogar während der Zeit des so genannten „Dritten Reiches“ weiter zu publizieren, druckte die in Berlin erscheinende *Neue Illustrierte Zeitung* in der Zeit zwischen 1931 und 1936 zahlreiche von ihr bebilderte Artikel oder

---

37 Vgl. dazu Langloh 1931. Für das Haus Dr. Braband die Seiten 102, 142, 144f. sowie im Archiv der UNH Nr. 2654-2672, für das Haus Dr. Theberath die Seite 95 (das Gebäude existiert noch heute, Oktaviostraße 85, Hamburg-Marienthal), und für das Mehrfamilienhaus Jarrestraße die Seiten 105 und 114.

38 Es liegt die Vermutung nahe, dass sich eine ganze Reihe von Negativen von Ursula Wolff im Nachlass von Karl Schneider im Getty Archiv in Santa Monica erhalten haben. So befinden sich dort 26 Negative der Mittelschule in Niendorf, 8 Aufnahmen eines Hauses Teheran [sic!] sowie 14 weitere Aufnahmen eines Hauses Braben [sic!]. (Vgl. dazu Getty Archive Series IVC, Box 50-52). Bei den beiden Letztgenannten dürfte es sich um die Häuser Dr. Theberath und Dr. Braband handeln.

39 Vgl. dazu P. P. Gall, Glas überall!, in: Hamburger Illustrierte vom vom 15.6.1929, Nr. 24, S. 28f.

40 Vgl. dazu Ausstellungskatalog der Hamburger Sezession, Sonderausstellung Karl Schneider, 1931, Seite 2, 14, 23, 36 und 40.

41 Vgl. dazu Schumacher 1932, S. 41-50.

ganze Fotoessays.[42]

Weitere Veröffentlichungen lassen sich für die Zeit nach 1933 auch außerhalb Deutschlands nachweisen. So erscheint in *The Illustrated London News* ein von Richard Tüngel verfasster Artikel über die Königin von Sheba, der mit insgesamt zwölf Fotografien der Hamburger Fotografin illustriert ist.[43] Die *Funkstunde Berlin* bringt eine Reportage über die vielseitige Verwendbarkeit von Schafffellen, während *Die Berliner Hausfrau* eine Fotografie mit dem Titel „Wochenmarkt" publiziert und die Zeitschrift *Funk im Bild* Arbeitslose zeigt, die sich das Warten auf ein Jobangebot mit Karten spielen vertreiben.[44] Fotografien aus dem Hamburger Hafen werden 1931 sowohl in der *Frankfurter Neuesten Zeitung* als auch in der Zeitschrift *Zeit im Bild* veröffentlicht.[45] Noch 1936 veröffentlich die Zeitschrift *Die Woche* eine Reportage über kostengünstige und zugleich schöne Einfamilienhäuser. Ein Wochenendhaus des Hamburger Architekten Erich Schmarje ist in dieser Serie vertreten. Das Gebäude wird dem Leser sowohl von innen als auch von außen durch Fotografien von Ursula Wolff vorgestellt.[46]

Die Zeitschrift *Der Kreis* widmet sich den fotografischen Arbeiten von Ursula Wolff im deutschen Schicksalsjahr 1933 gleich zwei Mal. In dem Heft Nr. 3 werden Fotografien von Gemälden der Hamburger Künstler Erich Hartman, Emil Maetzel und Kurt Löwengard gezeigt. In der darauf folgenden Ausgabe der Zeitschrift findet sich dann eine Besprechung der zur selben Zeit stattfindenden Ausstellung von Ursula Wolff im Hamburger Kunstverein. Ludwig Benninghof schreibt darin eine Rezension der Ausstellung, die im Wesentlichen Fotografien einer Griechenlandreise der Fotografin aus dem Jahr 1932 zeigt: „Gesagt aber muss werden, dass jedenfalls die Fotographien von Ulla Wolff eben nicht durch Anspruchsverwirrung leiden. Sie wählen keinen möglichst verdrehten Blickpunkt, um ‚originell' zu sein und etwas zu zeigen, was

---

42 Nachweisen lassen sich folgende Artikel, alle erschienen in der *Neuen Illustrierten Zeitung*: „Bei der Wahrsagerin", vom 26.9.1931, „Kleine Geschichte vom Korken", Herbst 1931, „Sind Sie auch....", 1932, „Die Post kommt!", April 1933, „Apfelmost", Herbst 1936 (veröffentlicht unter dem Pseudonym „Kant") sowie „China in Glückstadt", Nr. 17, 1935, S. 406. Bei Letzterem handelt es sich um eine Reportage über die Druckerei Augustin in Glückstadt, in der beispielweise auch die Bücher von Carl Rathjens gedruckt worden sind. Siehe zu der Person Rathjens und der Verbindung zu Ursula Wolff auch das Kapitel über die Reisen der Fotografin.

43 Siehe dazu Richard Tüngel, The First Authentic Discoveries in the Arabien Realm of the Queen of Sheba, in: The Illustreated London News, 7.10.1933, S. 536-537 sowie den Brief der Redaktion der London Illustrated News vom 6.7.1933 im Archiv der UNH, der den Ankauf des Artikels und der 12 Fotos, die später zusammen mit dem Text veröffentlicht werden, bestätigt.

44 Siehe dazu Funkstunde, Nr. 17, 1934, unter Pseudonym „Ulla Schneider-Kind" veröffentlicht, B*erliner Hausfrau*, Nr. V/77, Oktober 1930 sowie *Funk im Bild* 1932 sowie die Originalausgaben der jeweiligen Zeitschriften im Archiv der UNH.

45 Abrechnungsnachweise für beide Zeitschriften finden sich im Nachlass der UNH. *Zeit im Bild* veröffentlichte drei Fotografien im März 1931, Nr. V/77; die *Frankfurter Neuste Zeitung* gar fünf aus der gleichen Serie in der Ausgabe März 1931, Nr. V/5. Die Nachlassnummer für diese Serie lautet UNH Nr.1334-1335.

46 Vgl. dazu „Der Traum von Jedermann: Das eigene Haus", in: Die Woche, Dezember 1936, S. 19-23. Die Fotografien sind unter dem Pseudonym Schmarje veröffentlicht. Den Namen des Architekten benutzte Ursula Wolff mehrmals, so unter anderem auch für den Artikel „Kamerad Hund", in: Hamburger Illustrierte, März 1936, Nr. 9, S. 14-15. Ein weiteres Foto hatte die Zeitschrift *Die Woche* bereits 1931 veröffentlicht. Es zeigt einen Glasschleifer bei der Arbeit, veröffentlicht in „Die Woche" X/52, April 1931. Dabei handelt es sich um Abb. 13 in dieser Arbeit.

sicher noch kein Mensch gesehen hat, sondern sie führen zu einem Gesamtbild einer Plastik, einer Architektur, auch wenn sie das Einzelne geben."[47] Diesem Zitat kommt insofern besondere Bedeutung zu, als dass es sich um die einzige zeitgenössische Rezension handelt, die zu Lebzeiten der Fotografin veröffentlicht worden ist und die bis heute erhalten ist.

Auch wenn nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten die Arbeitsmöglichkeiten der Fotografin stark eingeschränkt waren, sie in vielen Fällen nur noch unter Pseudonymen veröffentlichen konnte, so gab es doch während der gesamten dreißiger Jahre immer wieder Anfragen von Zeitschriften, Zeitungen und Verlagen. Sogar staatliche Organisationen veröffentlichten weiterhin Fotografien von Ursula Wolff, allerdings ohne ihren Namen zu nennen. So erschien 1935 ein Broschüre, herausgegeben von der Frauenwirtschaftskammer Hamburg, mit der die deutsche Hausfrau zum sparsamen Kochen mit Quark und Weißkäse animieren werden sollte. Aufgebaut wie ein Kochbuch, sind den einzelnen Rezepten Fotografien von Ursula Wolff, insgesamt zwölf Stück, beiseite gestellt, die die beschriebenen Rezepte illustrieren.[48]

Noch im letzten Jahr vor ihrer Flucht aus Deutschland wandte sich der Broschek-Verlag mit der Bitte um Erlaubnis zur Veröffentlichung eines Fotos an die Fotografin. Dieses sollte im Jahreskalender des Verlages für das kommende Jahr verwendet werden. Bei der Veröffentlichung handelte es sich um eine Fotografie aus der Serie *Die Vorsetzen - eine Hafenstraße*, die bereits 1932 in der *Hamburger Illustrierten* veröffentlicht worden war.[49]

3.2. Veröffentlichte Fotografien Ursula Wolffs zwischen 1937 und 1977

Die erste Veröffentlichung nach ihrer Flucht aus Deutschland und nachdem sich Ursula Wolff zusammen mit Karl Schneider in Chicago niedergelassen hatte, war eine kleine Broschüre, die im Auftrag einer Landschule in Illinois entstand. Bei dieser Veröffentlichung handelt es sich in gewisser Weise um eine Werbebroschüre, die versuchte, Eltern davon zu überzeugen, ihre Kinder auf diese sich privat finanzierende Schule zu schicken. Die Bildungseinrichtung – einige Fotos vermitteln den Eindruck, es handele sich eher um eine Art Sommercamp – hatte einen großen Anteil an landwirtschaftlichen Unterrichtsfächern und so zeigen die Fotografien ausgelassene und fröhliche Kinder in einer sommerlichen und ländlichen Umgebung. In dieser Landschaft sieht der Leser der Broschüre die Kinder reiten, Handarbeiten ausführen oder ihre Mahlzeiten im Freien

[47] Zitiert aus Benninghof 1933, S. 243. In der gleichen Ausgabe werden Fotografien von Ursula Wolff gezeigt (Seite 192, Seite 193, Seite 208 und Seite 209), beispielsweise Ephebe, die Propyläen und ein sterbender Krieger.

[48] Vgl. dazu Frauenwirtschaftskammer 1935.

[49] Siehe dazu die Nachlassnummer UNH Nr. 4142-4155 im Archiv der UNH sowie Brief des Broschek-Verlages an Ursula Wolff vom 8.9.1936 im Archiv der UNH. Außerdem den Artikel Die Vorsetzen - eine Hafenstraße, in: Hamburger Illustrierten April 1932, Nr. 16, S. 2.

einnehmen.[50]

Nach dem Tod von Karl Schneider 1945 und dem Ende des Zweiten Weltkrieges kommt es zu einer kleinen Reihe von Veröffentlichungen in Deutschland. Richard Tüngel hatte, nachdem er 1933 sein Amt als Baurat in Hamburg niederlegen musste, die Jahre während des so genannten „Dritten Reiches“ in Berlin verbracht. Nach dem Zusammenbruch des Regimes war er nach Hamburg zurückgekehrt und gründete zusammen mit Gerd Bucerius, den er während dieser Zeit in Berlin kennen gelernt hatte, die Wochenzeitung *Die Zeit*.[51] Richard Tüngel versuchte, Ursula Wolff an die Zeitschrift zu binden, indem er ihr die Möglichkeit verschaffte, in *Die Zeit* Fotografien zu veröffentlichen. Zusätzlich versuchte er, sie als Korrespondentin und Rezensorin für in Amerika erscheinende Buchpublikationen zu gewinnen.[52]

So befindet sich in der Erstausgabe von *Die Zeit* im Februar 1946 eine Fotografie von Ursula Wolff, die den bereits erwähnten Kopf des Epheben zeigt, aufgenommen während der Griechenlandreise 1932. Die Fotografie ist einem Artikel des Philosophen Bruno Snell beigestellt.[53] In der gleichen Zeitschrift erscheint 1952 eine vierteilige Artikelserie. Es handelt sich dabei um einen Reisebericht durch den Westen der USA, den Richard Tüngel zusammen mit der Fotografin unternommen hatte. Der Autor ist in dem Artikel bemüht, dem Leser die kulturellen Unterschiede zwischen Amerika und Deutschland aufzuzeigen. Dabei legt er einen Betrachtungsschwerpunkt auf die Unterschiede im Bildungssystem, in der Museumslandschaft und im Individualverkehr, der zu dieser Zeit besonders in amerikanischen Großstädten bereits wesentlich stärker ausgeprägt war als in Deutschland. Sieben Fotografien von Ursula Wolff begleiten die Serie, die Fotografien selbst stehen dabei in einem eher losen Zusammenhang zum Text. Sie zeigen vielmehr allgemein gültige

---

[50] Vgl. dazu Village und Farm School in Glencoe, Illinois, 1938. Der Briefwechsel zwischen der Schule und Ursula Wolff erstreckt sich auf die Zeit zwischen Mai 1938 und 1940. Die ersten Briefe der Schule sind noch an das Michael-Reese-Krankenhaus in Chicago gerichtet, in dem Ursula Wolff nach ihrer Ankunft in Amerika Arbeit gefunden hatte. Offensichtlich hat sie eine Zeit lang auf dem Gelände des Krankenhauses gelebt. Erst in den späteren Briefen findet sich die Adresse 201 E. Delaware, Room 904, Chicago, jene Adresse, unter der sie zusammen mit Karl Schneider lebte.

[51] Zur Person Richard Tüngels: Der Hamburger Baurat Richard Tüngel (1893-1970) war 1933 durch das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums dazu gezwungen worden, seine Position in Hamburg aufzugeben. Während der Zeit des Dritten Reiches lebte er in Berlin, wo er zahlreiche Bücher und Theaterstücke schrieb. Offiziell arbeitete er als Lektor für den Atlantis Verlag. Zu den persönlichen Angaben vgl. die Personalakte von Richard Tüngel im Hamburger Staatsarchiv (Nr. C 475) sowie seine Entnazifizierungsakte (Nr. C 221-11). Buchveröffentlichungen: Gedanken von Matthias Claudius, Zürich 1941, Auf dem Bauche sollst du kriechen ... Deutschland unter den Besatzungsmächten, Hamburg 1958, Francisco de Goya. Die Erschießung vom 3. Mai 1808, Stuttgart 1960, 400 Jahre Kunst, Kultur und Geschichte im Prado, Zürich 1964. Außerdem zahlreiche Theaterstücke und Übersetzungen aus der französischen Sprache. Zur Gründung der Zeitschrift „Die Zeit“ und der Rolle Richard Tüngels dabei u.a. Jakobs und Müller 1990, S. 100-103.

[52] Siehe dazu Brief von Richard Tüngel an Ursula Wolff vom 9.5.1958 im Archiv der UNH. Darin bietet er ihr ein monatliches Einkommen von 50$ an, wenn sie für die Leser der Zeitschrift über interessante Buchpublikationen in Amerika berichten würde.

[53] Siehe dazu Snell 1946, S. 5 sowie Abb. 121 in dieser Arbeit. Bruno Snell (Hildesheim 18.6.1896 – 31.10.1986 in Hamburg) war seit 1931 Professor für klassische Philologie an der Universität Hamburg. Fotografien im Nachlass belegen, dass Ursula Wolff schon vor ihrer Emigration mit dem Philosophen und seiner Familie befreundet gewesen war.

Metaphern für die amerikanische Landschaft, etwa ein Verkehrsschild in der Wüste.[54] Zu einer letzten Zusammenarbeit zwischen Richard Tüngel und Ursula Wolff kam es 1966. Zusammen bereisten sie abermals Griechenland als Vorbereitung zu dem gemeinsamen Buch über griechische Kunst und Architektur, das, wie der amerikanische Kurator John Carswell sehr bedauert, leider nie erschienen ist und mit dessen Vorbereitung sie bereits in den dreißiger Jahren begonnen hatten.[55]

Die umfangreichste Arbeit von Ursula Wolff, die sie während dieses Lebensabschnittes in Chicago realisierte, resultierte aus der Zusammenarbeit mit Professor Erich Friedrich Schmidt. Diese Arbeitsbeziehung hatte ihren Anfang in der Teilnahme der Fotografin an einer Expedition nach Persien 1943.[56] Der Archäologe und Orientalist Schmidt hatte das Land bereits mehrmals bereist. Die antike Hauptstadt des persischen Reiches war wenige Jahre zuvor von James Henry Breadsted, dem Vorgänger von Schmidt und Gründer des Oriental Institutes an der Universität Chicago gefunden und erstmals wissenschaftlich untersucht worden. Das Ergebnis dieser erneuten großen und mehrere Monate dauernden Expedition unter der Leitung von Erich F. Schmidt war ein dreibändiges Werk, welches zwischen 1951 und 1970 erschienen ist und welches noch heute als Standardwerk für die Forschung über das altertümliche Persien und die zerstörte Hauptstadt Persepolis gilt.

Der genaue Anteil Ursula Wolffs an den einzelnen Bänden lässt sich nicht mehr vollständig nachvollziehen. In den Büchern sind die einzelnen Fotografien nicht gekennzeichnet, in allen Bänden wird die Fotografin als Nachfolgerin eines Mannes namens Boris Dubensky genannt. „Many of the final photographs illustrating the Persepolis volumes were prepared by Boris Dubensky, who had taken the majority of the original pictures. (...) After Dubensky had left for military service his place who was taken by Ursula Wolff, who able concluded this phase of the graphic documentation."[57] Erschwerend für die Zuschreibung der einzelnen Fotografien kommt hinzu, dass die wesentlichen wissenschaftlichen Ergebnisse und eben auch große Teile der bisher geschaffenen Fotografien zum Zeitpunkt der Anfrage an Ursula Wolff zerstört worden sind,

---

[54] Siehe dazu Richard Tüngel 1952, S. 13f., außerdem die Ausgaben vom 18.12.1952, Nr. 51, S. 23f., vom 25.12.1952, S. 11 und vom 1.1.1953, Nr. 1, S.15f. Die Vermutung, dass Ursula Wolff ihn auf dieser Reise begleitete, wird dadurch gestützt, dass an mehreren Stellen im Text von einer weiblichen Begleitung die Rede ist, außerdem wird über die Persien-Expedition, an der die Fotografin 1943 teilgenommen hatte, berichtet.

[55] Der Titel des druckfertigen Buches lautet: „Formprobleme in der griechischen Kunst". Das Manuskript zu diesem Buch befindet sich zusammen mit 73 ausgewählten und dem Text des Buches zugeordneten Fotografien von Ursula Wolff in Hamburger Privatbesitz. Die Aussage von John Carswell findet sich in einem Aufsatz über Ursula Wolff, den er zur Vorbereitung der Ausstellung in der Staatlichen Lichtbildstelle Hamburg 1979 verfasste, und der sich heute im Archiv der Staatlichen Landesbildstelle Hamburg befindet.

[56] Dieser Zeitpunkt ergibt sich aus einer schriftlichen Anfrage von Erich F. Schmidt an Ursula Wolff vom 17.2.1943. Siehe dazu den Brief im Archiv der UNH. In diesem Brief bietet er Ursula Wolff den Job als Fotografin auf der Expeditionsreise an, vergütet soll dieser mit wöchentlich 150$ werden. Sie soll den Fotografen F. Hamilton ersetzen, der am 15. März abreisen will. F. Hamilton wird später in den aus der Expedition resultierenden Veröffentlichungen nicht mehr erwähnt, sondern Boris Dubensky wird als Vorgänger von Ursula Wolff genannt.

[57] Zitiert aus Schmidt 1951, S. xi.

darunter sowohl Fotografien von Boris Dubensky als auch wissenschaftliche Aufzeichnungen von James Henry Breadsted. Diese stammten von einer vorangegangenen Expeditionsreise zwischen 1931 und 1934 und sollten von Persien aus per Schiff nach Amerika gebracht werden, als dieses bei einem deutschen U-Boot-Angriff 1942 versenkt wurde. Die Expeditionsgruppe brauchte also dringend einen neuen Fotografen bzw. eine Fotografin, weil die alten Ergebnisse zerstört worden waren.[58]

Im dritten und letzten Band der Publikation, der sechs Jahre nach dem Tod von Erich F. Schmidt erschien, heißt es dann dezidiert: „..., Mrs. Ursula Schneider, who made the photographic prints,..."[59] Im Nachruf des Oriental Institutes, in dem die Fotografin über dreißig Jahre lang gearbeitet hat, heißt es gar, Ursula Wolff habe nicht nur die Fotografien für die drei Bände gefertigt, sondern auch das Layout gestaltet.[60]

Die Publikation selbst ist großformatig und mit zahlreichen Abbildungen, Fotografien sowie Karten, Plänen und Zeichnungen ausgestattet. Band 1 beschäftigt sich in großen Teilen mit der Palastanlage, dem untergegangen Herrschaftszentrum des antiken persischen Reiches und zeigt darüber hinaus viele Abbildungen von Reliefs, Friesen, Inschriften an den Mauern des Palastes. Weitere Fotografien dokumentieren Säulen mit nur dort anzutreffenden Kapitellen. Band 2 legt dann den Fokus auf Gegenstände aller Art, die in der Palastanlage bei den Ausgrabungen gefunden worden sind. Darunter finden sich Kult- und Gebrauchsgegenstände wie Vasen und Töpfe, aber auch Waffen und Alltagsgegenstände, die aus verschiedenen Metallen oder Ton gefertigt worden waren. Der dritte Band schließlich zeigt weitere Paläste, Grabmäler und Monumente, die sich ebenfalls auf die Zeit des antiken persischen Reiches datieren lassen. Die Fotografien nähern sich jeweils von einer Gesamtansicht her den Details der Architektur. Menschen sind auf den Aufnahmen selten zu finden, sie dienen ausschließlich zur Verdeutlichung von Größenverhältnissen, beispielsweise der Größe einer Säule oder um die eigentlichen, für die Arbeiter körperlich schweren Ausgrabungsarbeiten zu zeigen. Viele Fotografien zeigen ganze Reliefs oder lange Reihen von in Stein geschlagener Keilschrift. Die Reliefs, die sich nahezu an jeder Wand des Palastes befanden, zeigen den Herrscher Dareios in verschiedenen Machtposen oder Tierkampfszenen sowie Darstellungen des höfischen Lebens. Die Treppe, die auf beiden Seiten zur großen Empfangshalle des Palastes hinaufführt, wird von einem Relief geschmückt, welches die schreitenden Wachen des Xerxes darstellt. Zeigen die Fotografien hingegen Skulpturen oder

[58] Vgl. dazu Schmidt 1957, S. vii.
[59] Zitiert aus Schmidt 1970, S. vii.
[60] Vgl. dazu Ursula Schneider 1906-1977, Nachruf des Oriental Institutes, Chicago. Kopie im Archiv der Staatlichen Landesbildstellen, Hamburg. Der Hinweis, dass Ursula Wolff auch für das Layout der dreiteiligen Publikation verantwortlich war, erhärtet sich anhand einer Kurzbiografie, die sich im „Oriental Institute Iran Mircofiche Archiv“ in Chicago befindet. Siehe dazu Kopie, die dem Autor dieser Arbeit von Walter Wolff zur Verfügung gestellt wurde.

besondere Architekturteile, so sind die Bildhintergründe neutralisiert und geschwärzt, sodass das dargestellte Objekt in seiner Gänze in der Fotografie festgehalten ist.[61] Auch bei den anderen in diesen drei Büchern verwendeten Fotografien handelt es sich um zurückhaltende Aufnahmen, die jeweils das Objekt in den Vordergrund rücken. Ein Spiel mit Licht und Schatten wird vermieden, besondere Perspektiven oder andere optische Bildgestaltungsmittel sind nicht zu finden. Welche der Fotografien von Ursula Wolff aufgenommen worden sind, lässt sich dabei ebenso wenig bestimmen, wie einen über die Fotografie hinaus gehenden Beitrag Ursula Wolffs an den einzelnen Bänden der Publikation.

Dicht an diese erste Arbeit über Persepolis angelehnt ist die einzige Buchpublikation, die unter dem eigenen Namen von Ursula Wolff erschien. 1976 veröffentlicht sie ein Buch, das neben einer Einführung in die Geschichte der antiken Stadt auch Beschreibungen zu aktuellen archäologischen Grabungstechniken sowie eine Geschichte der Expeditionen nach Persepolis enthielt. Vor allen Dingen aber zeichnete sich das Buch durch einen umfangreichen Anhangsteil aus. Dieser bestand aus Mikrofilmen, die Aufnahmen der Expedition und der Ausgrabungen zeigten, die bisher im Rahmen der vorangegangenen drei Publikationen unter dem Namen von Erich F. Schmidt noch nicht gezeigt worden sind.[62]

An der Entstehung der beiden zuletzt genannten Publikationen war Ursula Wolff sehr direkt beteiligt. Sie fertigte Fotografien an, deren späterer Verwendungszweck von Anfang an klar definiert war. Es handelte sich um Auftragsarbeiten, die unter der Prämisse einer bestimmten Frage- oder Aufgabenstellung entstanden waren. Anders verhielt es sich bei den zwei folgenden Anfragen. Hier wurden bereits existierende Fotografien aus dem Bestand der Fotografin angefragt. Im Jahr 1947 wird eine Aufnahme in einem Buch von Bernhard Rudofsky mit dem Titel „Are clothes modern?“ gezeigt.[63] Das Buch ist eine Abhandlung über die, so die zentrale These des Autors, nicht existierende Aktualität von Kleidung. Die Überlegungen Bernhard Rudofskys sollen dabei mit einer Kulturgeschichte der Kleidung belegt werden, die von der Antike bis in die Gegenwart reicht. Das in diesem Zusammenhang publizierte Foto von Ursula Wolff zeigt die Rückenansicht einer antiken weiblichen Skulptur aus dem Akropolismuseum in Athen.[64] Die zweite Anfrage dieser Art kam 1971 von Peter Jacobsohn, der insgesamt fünf Fotografien von der Insel Sylt für die Encyclopaedia Britannica bestellte.[65]

---

61 Auf diese Weise erinnern sie stark an jene Fotografien von antiker griechischer Kunst, die auf der Griechenlandreise 1931 entstanden sind. Vgl. dazu auch das gesonderte Kapitel in dieser Arbeit.

62 Vgl. dazu Wolff Schneider 1976.

63 Vgl. dazu Abb. 119 in dieser Arbeit.

64 Vgl. dazu Rudofsky 1947, S. 25.

65 Vgl. dazu Rechnung an Peter Jacobsohn vom 8. 6.1971 über 10$ für fünf Fotos von Sylt für die Encyclopaedia Britannica im Archiv der UNH.

3.3. Veröffentlichungen zum Werk von Ursula Wolff nach 1977

Als Emanuel Wolff den gesamten Negativbestand seiner Schwester im Keller des Oriental Institutes entdeckte, waren die ehemaligen Mitarbeiter von Ursula Wolff derart erstaunt darüber, dass die Kollegin sich über dreißig Jahre nicht offenbart hatte, sodass die Universität von Chicago und ihr Bruder sich dazu entschlossen, das Werk der in Vergessenheit geratenen Künstlerin mit einer Ausstellung einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen. Diese Ausstellung kann heute als Auftakt der Bemühungen Emanuel Wolffs um die Wiederentdeckung des Werkes seiner Schwester gelten.

Die Ausstellung fand von November bis Dezember 1977 in der *Bergman Gallery* in Chicago statt. Dieser erste Schritt an die Öffentlichkeit war infolge der guten Qualität der Aufnahmen von ausschließlich positiven Rezensionen begleitet, die unisono betonten, dass sich mit dieser Ausstellung die Möglichkeit verband, hier eine Fotografin zu entdecken, die bisher völlig unbekannt war und doch einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung des modernen Fotojournalismus geleistet hatte.[66] Diese Gelegenheit zur Entdeckung einer unbekannten Fotografin wird auch in einem Artikel der Kunsthistorikerin Judith Franke unterstrichen. Darüber hinaus beschreibt die Autorin, wie zurückgezogen Ursula Wolff gelebt hat. Sie belegt dieses mit der Aussage, dass niemand aus ihrem Arbeitsumfeld von ihrer früheren Karriere wusste und dass die Fotografin ihren Freundeskreis so organisiert hatte, dass kaum einer der Freunde vom anderen wusste – die Fähigkeit zur Netzwerkbildung um das eigene Tun zu fördern, war nicht eine der ausgeprägtesten Charaktereigenschaften der Fotografin. So führt Judith Franke aus: „She had compartmentalized her life, in a way, like her negatives which the Institute found, shourtly after her death – some 6000 personal negatives, all neatly catalogued and filed.“[67]

John Carswell, der Kurator der Ausstellung in der *Bergman Gallery*, hob in einem Artikel die Besonderheiten in der Arbeitsweise von Fotojournalisten jener Zeit hervor, wie beispielsweise das selbstständige Erarbeiten von Fotoserien zu einem frei gewählten und in sich geschlossenen Thema. Die Arbeiten von Ursula Wolff sah er somit in einem direkten Zusammenhang mit dem Entstehen des modernen Fotojournalismus im Deutschland der zwanziger Jahre, der, so schreibt Carswell weiter, als ein Wegbereiter für so bekannte Magazine wie *Life*, *Look*, *Picture-Post* oder *Paris-Match* gesehen werden muss.[68]

Im renommierten *Chicago Magazin* wird die Ausstellung nicht nur besprochen, es wird auch eine Auswahl an Fotografien gezeigt, die in der Gesamtheit der Auswahl einen guten Überblick

[66] Vgl. dazu o.V. o.T. in: Art Journal, 37. Jh., No. 4, 1978, S. 339.
[67] Zitiert aus Franke 1978, S. 2.
[68] Vgl. dazu Carswell 1977, S. 76-82.

über die verschiedenen Arbeitsfelder der Fotografin geben. Mark Perlberg, der Autor der Rezension im *Chicago Magazin*, schreibt über die fotografischen Arbeiten von Ursula Wolff: "Taken mostly on assignment for newspapers and magazines, some are as lyrical as certain kinds of poems. Others are ironic. All are infused with a love of life and with a superior artist´s angle of vision."[69]

Im *Art Journal* wird ebenfalls auf die von John Carswell kuratierte Ausstellung hingewiesen, die als sehr gut gelobt wird. Auch in dieser Rezension findet sich der Hinweis, dass sich mit der Ausstellung die Chance verbindet, eine Fotografin zu entdecken, die ihr Handwerk in der für den Fotojournalismus entscheidenden Zeit gelernt hat und ihn in seiner Entwicklung prägen konnte.[70]

1979 fand die erste Ausstellung mit Fotografien von Ursula Wolff seit 1933 wieder in Deutschland statt. Zusammen mit Emanuel Wolff organisierte die Staatliche Landesbildstelle in Hamburg im Oktober des Jahres eine Ausstellung mit dem Titel: „Die Dreißiger Jahre. Arbeiten einer Bildjournalistin“. Gezeigt wurden überwiegend ganze Fotoserien, wie sie in dieser Form auch Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichten. Darüber hinaus wurden wenige Portraitaufnahmen und einige Reisefotografien gezeigt. Anlässlich dieser Ausstellung machte das *Hamburger Abendblatt* auf den Fund des Nachlasses und die Person Ursula Wolff mit einem kleinen Artikel aufmerksam.[71] Außerdem erschien zu der Ausstellung eine kurze Begleitschrift, in der festgestellt wurde: „Sie [die Fotografin] erweist sich in ihren Arbeiten als echte schöpferische Künstlerin, die durchaus fühlte, wie sehr damals die Zeit im Wandel begriffen war, und die auf diese Entwicklungen reagierte.“[72]

Obwohl ursprünglich Planungen vorsahen, dass der Nachlass nach dieser Ausstellung in den Besitz des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg übergehen sollte, kehrten die Exponate zunächst nach Amerika zurück. Emanuel Wolff plante eine Buchpublikation über das Werk seiner Schwester. Danach sollte der komplette Nachlass endgültig nach Hamburg zurückkehren.[73] Nachdem keine Einigung zwischen Emanuel Wolff und dem Museum erzielt werden konnte und die Fotografien nach Amerika zurückgekehrt waren, fanden in den folgenden Jahren zwei weitere Ausstellungen in Amerika statt. Im Rahmen der ersten Ausstellung, die 1981 im *Putnam Arts*

---

69 Zitiert aus Perlberg 1978, S. 143. Leider befinden sich in dem Artikel einige Fehler. So wird Karl Schneider als Bauhaus-Architekt genannt, der 1952 gestorben sein soll. Außerdem wird er fälschlicherweise als Architekt der Schule der Gebrüder Langloh in Hamburg Niendorf genannt, von der eine Aufnahme im Zusammenhang dieses Artikels gezeigt wird.

70 Vgl. dazu o.V. o.T., in: Art Journal, 37. Jh., No. 4, 1978, S. 339.

71 Vgl. dazu o.V., Negative nach Tod gefunden, in: Hamburger Abendblatt von 12.09.1979, S. 17.

72 Zitiert aus o.V., Landesbildstelle. Die Dreißiger Jahre, in: Informationen - Amt für Schule, Nr. 14, 1979, S. 7.

73 Vgl. dazu Aktennotiz der Staatlichen Landesbildstelle vom 29.10.1979 im Archiv derselbigen. Möglicherweise handelt es sich bei dem angesprochenen Buchprojekt um das von Emanuel Wolff herausgegebene Buch über seine Schwester, welches sich im wesentlichen durch eine gute Einführung in die Thematik, einer Biografie und einer ersten Bestandsübersicht über den Nachlass auszeichnet. Siehe dazu Wolff 1986.

Council in New York stattfand, erschien eine kleine Broschüre, die neben einer Auswahl von Publikationen über die Fotografin und einer Übersicht über ihre bisherigen Ausstellungen auch einen informativen Text zur Biografie enthielt. Am Ende der Broschüre wird ein Artikel aus dem *Chicago Journal* wiedergegeben. Darin heißt es: „Ursula Wolff photographed in a good, solid, early Bauhaus style. Her images are beautiful in their own right, the best staff also invites us to compare her to other more familiar artists: David Seymore, Man Ray, Brassai, Cartier-Bresson and others."[74] Was an dieser Stelle mit der wenig qualifizierten Einordnung als Bauhausfotografie wirklich gemeint ist, bleibt leider unbeantwortet. Über den angesprochenen Vergleich mit weitaus bekannteren Fotografen nachzudenken, lohnt sich in jedem Fall.

Im gleichen Jahr weisen zwei weitere Rezensionen auf eine Ausstellung mit Fotografien von Ursula Wolff hin, die im *Belle Levine Art Center* gezeigt wurden. Während die erste der beiden Rezensionen zu einem durchaus ambivalenten Fazit über die Qualität der ausgestellten Fotografien kommt, ist die zweite Kritik nahezu vernichtend. Die erste Kritik, jene, die in ihrem Urteil ob der gezeigten Qualität unentschieden ist, erschien in der *North Country News.* Die Autorin, Victora Hochmann, führt darin aus: „Many of her photos on exhibit at the Belle Levine Center are brilliant, exciting and provocative, others are so ordinary it is hard to believe that all are done by the same photographer."[75] Zur gleichen Ausstellung schrieb Vivien Raynor in der *New York Times*: „The potem impression is that she was most of the time a good but not exceptional professional who once in a while did dull, almost sloopy work – the washed out head of the philosopher Jacques Maritain for instance."[76] Bei dem hier kritisierten Bild handelt es sich um eine Arbeit, die um 1940 in Amerika entstanden ist und nicht mehr der starken Phase im Schaffen von Ursula Wolff angehört. [77] So lässt sich weiter vermuten, dass es sich bei den Fotografien, die in der Kritik der *North Country News* als „ordinary", beschrieben werden, ebenfalls um Arbeiten handelt, die erst zu einem sehr späten Zeitpunkt entstanden sind und somit zur allgemein schwachen Werkphase gehören. Wie es aber zu der insgesamt negativen Kritik in der *New York Times* kommen konnte, dazu müsste man im Einzelnen eruieren, welche Fotografien in der Ausstellung gezeigt worden sind und dies lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, da damals keine Kataloge zur Ausstellung herausgegeben wurden.

Eine weitere Rezension stammt ebenfalls aus dem Jahr 1981 und weist über die ästhetischen Qualitäten der Fotografien hinaus auf eine wichtige Neuerung hin. Bei dem Beruf des Fotojournalisten handelte es sich um ein neues Berufsfeld, welches sich gerade erst zu etablieren

---

74 Zitiert nach Ausstellungskatalog, Through a woman´s eye; Images of man, New York 1981, o. S.
75 Zitiert nach Hochmann 1981, S. V 3.
76 Zitiert aus Raynor 1981, S. 16.
77 Die Fotografie von Jacques Maritain trägt die Nachlassnummer UHN Nr. 5189.

begann. Darüber hinaus unterstreicht der Autor der im New Yorker *Evening Star* erschienenen Rezension, dass es Ursula Wolff gelang, als Frau in dieses neue Berufsfeld einzudringen, welches zu jener Zeit ausschließlich von Männern dominiert wurde. „During the 1920s and 1930s in Germany, Ursula Wolff Schneider [sic!]was a genuine pioneer both as a photographer and as a woman entering the relativley new field of photojournalism", so der unbekannte Autor.[78]

Zwei Jahre später fand in New York eine weitere Ausstellung statt, über die sich heute so gut wie nichts mehr herausfinden lässt. Der bekannte Ausstellungsführer der Stadt New York *Gallery Today* weist auf die Ausstellung samt Titel hin. So lässt sich rekonstruieren, dass sie vom 22. November 1983 bis zum 10. Dezember desselben Jahres in der Ingber Gallery, 460 West Broadway in New York stattfand.[79]

Es folgt in einem etwas größeren zeitlichen Abstand 1991 eine Ausstellung im Museum der Universität von New Hampshire. Die Ausstellung zeigt zusätzlich die Fotografien der Emigrantinnen Lotte Jacobi und Gerta Peterich, deren Nachlässe ebenfalls an der Universität von New Hampshire aufbewahrt werden. Der Titel der Ausstellung und des gleichnamigen Ausstellungfolders, der von Melissa Löwenthal erarbeitet wurde, lautet: „From Germany to America: Photographs by Ursula Wolff Schneider [sic!], Lotte Jacobi and Gerta Peterich.“[80]

Seit Mitte der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts erscheinen vermehrt Publikationen auf dem Buchmarkt, die sich mit dem Medium Fotografie, der Geschichte oder einzelnen Aspekten innerhalb dieser Mediengattung auseinandersetzen. In der überwiegenden Mehrzahl dieser Bücher findet Ursula Wolff keine gesonderte Berücksichtigung. In dem Buch von Naomi Rosenblum, das sich speziell mit der Rolle der Frau in der Fotografie auseinandersetzt, kommt es zu der schlicht falschen Aussage, dass alle Arbeiten der Fotografin verloren gegangen sind.[81] In einigen Übersichtsdarstellungen zur Fotografiegeschichte wird Ursula Wolff im Anhang mit einer Kurzbiografie erwähnt, in wenigen Fällen finden sich über die biografischen Hinweise hinaus weiterführende Aspekte zu ihrem Werk.[82]

---

78 Zitiert aus o.V., New exhibit by photojournalist, in: The Evening Star, New York, 2.10.1981, S. 13.

79 Vgl. dazu Art Now, Gallery Guide, November 1983, S. 18 im Archiv der UNH. Zu der Adresse und dem Titel der Ausstellung vgl. zusätzlich die Einladungskarte der Ausstellung. Vgl. dazu Ursula Wolff, Images of the Thirties, New York 1983 im Archiv der UHN.

80 Vgl. dazu Löwenthal 1991.

81 Vgl. dazu Rosenblum 1994, S. 141. Außerdem kommt Rosenblum zur falschen Einschätzung des Schwerpunktes der Arbeit der Fotografin, indem sie schreibt: „Ursula Wolff-Schneiders picture stories, which revealed how the Nazis goverment manipulated public opinion between 1931 and 1934, have completely disappeared”.

82 Bei den Publikationen handelt es sich um Kunst- und Ausstellungshalle 1997, S. 384, Honnef und Weyers 1997, S. 511. Der Anhang des Buches wird eingeleitet mit der Schilderung, dass die Autoren während ihrer Recherche auf die Biografien von vielen weiteren Fotografen stießen, die aber aufgrund der fortgeschrittenen Drucklegung nicht mehr berücksichtigt werden konnten. Ursula Wolff wird hier mit ihren Lebensdaten und dem Literaturhinweis auf Dick und Sassenberg, Hamburg 1993 genannt. Außerdem: Sachsse 2003, S. 436. Auch hier findet sich der Literaturhinweis auf Dick und Sassenberg sowie im oben genannten Ausstellungskatalog Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970.

In der Neuauflage des Buches von Heinrich de Fries über Karl Schneider, dass Roland Jaeger 2001 herausbrachte, findet sich im Nachwort eine Fotografie, die Karl Schneider zeigt, wie er am Schreibtisch zeichnet. Diese Abbildung wird ganz richtig Ursula Wolff zugeschrieben, da sich das entsprechende Negativ im Archiv nachweisen lässt.[83]

4. Der Nachlass Ursula Wolffs an der Universität von New Hampshire

Der Nachlass von Ursula Wolff befindet sich heute in einem gesonderten Archiv der Universität von New Hampshire, der „Milne Special Collection and Archive", das wiederum Bestandteil der Bibliothek der Universität ist. Nach dem Unfalltod der kinderlosen Fotografin war der gesamte Nachlass in den Besitz ihres Bruders Emanuel Wolff übergegangen, der sich um eine Aufarbeitung des Nachlasses bemühte.[84] Nach dem Ableben seiner Schwester war Emanuel Wolff aus New York nach Chicago gekommen, um die persönlichen Dinge aus dem ehemaligen Büro seiner Schwester im Keller des Oriental Institutes der Universität von Chicago zu holen. Dort fand er einen Schrank vor, in dem sich, sorgfältig sortiert und katalogisiert, das gesamte fotografische Werk von Ursula Wolff befand. Keiner der Mitarbeiter am Oriental Institute hatte gewusst, dass Ursula Wolff vor ihrer Ankunft in Amerika bereits auf eine überaus erfolgreiche Karriere als Pressefotografin in Deutschland zurückblicken konnte. Kurze Zeit später begann Emanuel Wolff mit der Suche nach einem geeigneten Ort, an dem der Nachlass aufbewahrt werden sollte. Ursprünglich wollte er das Werk seiner Schwester nach seinem eigenen Tod dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg überlassen.[85] Warum es nicht zu dieser Schenkung gekommen ist, lässt sich heute nicht mehr einwandfrei klären. Sicher hingegen ist, dass der Kontakt zwischen der Universität in New Hampshire und Emanuel Wolff über Gary A. Samson hergestellt wurde, der viele Jahre, bis 1999, der Leiter der fotografischen Abteilung an der Universität gewesen war. Samson war ein enger Freund der Fotografin Lotte Jacobi, deren Nachlass kurze Zeit zuvor in den Besitz der Universität gelangt war. Zusammen mit dem Nachlass der Fotografin Trude Petri, der sich ebenfalls in jenem Archiv befindet, stellen diese drei Nachlässe die Hauptpfeiler des

---

83 Vgl. dazu de Fries 2001, S. XIX. Im Nachlass haben diese Fotografien von 1939 den Titel: „Schneider und ich im Hotel Seneca". Vgl. dazu UNH Nr. 5106 und UNH Nr. 5108.

84 So erschien aus seiner Hand eine erste Übersichtsdarstellung über den Bestand. Vgl. dazu Wolff 1986.

85 Siehe dazu Aktennotiz der Staatlichen Landesbildstelle in Hamburg vom 29.10.1979. Darin wird vermerkt, dass es ein Treffen zwischen Vertretern des Museums für Kunst und Gewerbe und Emanuel Wolff gegeben hat. Beschlossen wurde, dass das Ausstellungsmaterial der Ausstellung 1979 in der Landesbildstelle nur für eine Buchrecherche nach Amerika zurückgehen sollte, danach sollte es in den Besitz des Museums wechseln. Laut Brief vom 2.11.1979 an Emanuel Wolff hatte sich dieser mit Prof. Dr. Axel von Saldern, seinerzeit Direktor des Museums, zur Überlassung des Nachlasses zu einem eher symbolischen Preis geeinigt. Später wandte sich Emanuel Wolff auch an das Museum of Modern Arts (Moma) in New York, um den Nachlass seiner Schwester dieser Institution anzubieten. Siehe dazu Brief vom 4.11.1981, der sich im Archiv des Museums of Modern Arts befindet.

Museumsarchivs der Universität, das auf diese Weise die seltene Gelegenheit bietet, drei weibliche Exilfotografinnen an einem Ort zu studieren.[86]

Der Nachlass von Ursula Wolff setzt sich aus folgenden Teilen zusammen: Den Hauptteil und die wichtigste Quelle stellen die über 7.500 Negative dar. Sie lassen sich auf die Jahre zwischen 1928 und 1977 datieren und stellen somit eine nahezu vollständige Übersicht über die gesamte Schaffensphase der Fotografin dar. Nach eingehender Beschäftigung mit dem im Nachlass vorhandenen Negativmaterial, lässt sich schätzen, dass sich über 95% der entstandenen Fotografien von Ursula Wolff heute im Archiv der UNH befinden. Der Negativbestand setzt sich aus Glas- und Zelluloidnegativen in verschiedenen Formaten zusammen. Bei der überwiegenden Zahl der Negative handelt es sich um Mittelformate. Außerdem finden sich im Nachlass auch Kleinbild-Negativfilme, die alle erst in der Zeit nach der Emigration nach Amerika belichtet worden sind. Hinzu kommt eine kleinere Anzahl von Dianegativen, die sich auf ein Entstehungsdatum nach 1960 datieren lassen. Bei der überwiegenden Zahl der Negative handelt es sich um Schwarz-Weiß-Material, nur bei einem kleinen Teil, ausschließlich zu einem späteren Zeitpunkt in Amerika entstanden, handelt es sich um farbiges Negativmaterial.

Neben den Negativen stellen die ebenfalls in großer Zahl vorhandenen Abzüge und Diapositive die zweite große Quellengruppe innerhalb des Archivs dar. Nur in geringer Zahl befinden sich Abzüge ohne dazugehörige Negative in der Sammlung.

Zusätzlich zu diesem Fotomaterial setzt sich der Nachlass aus einer Vielzahl von verschiedenem Quellenmaterial zusammen. So finden sich persönliche Dokumente, sowohl aus Deutschland als auch aus Amerika, Zeugnisse, Ausweise und geschäftliche Korrespondenz. Letztere ist in den meisten Fällen mit Zeitschriften oder Verlagen geführt worden, in wenigen Fällen auch mit zahlungssäumigen Privatpersonen. Darüber hinaus befindet sich im Nachlass eine große Zahl an Originalzeitschriften, die die Arbeit von Ursula Wolff in ihrem publizistischen Umfeld zeigen und damit heute eine außergewöhnlich wichtige Quelle darstellen.[87] Neben den Originalzeitungen finden sich an gleicher Stelle auch Belegexemplare sowie Kopien von Zeitungsartikeln, die Bezug nehmen auf das Leben von Ursula Wolff, die Wiederentdeckung des Fotomaterials nach ihrem Tod oder die sich allgemein auf ihr Werk beziehen. In den meisten Fällen stammen diese Zeitungsartikel also aus der Zeit nach ihrem Tod 1977.

Geordnet ist der Nachlass wie im Folgenden beschrieben: Die Negative tragen

[86] Geplant war von Seiten der Universität der Aufbau einer Sammlung, die sich explizit mit deutschen Exilkünstlern befassen sollte. So befindet sich ebenfalls der Nachlass einiger deutscher Schriftsteller im Archiv. Alle Information beziehen sich auf ein Gespräch, geführt mit Roland Goodbody, Mitarbeiter der Milne Special Collection and Archive und Dr. Eleanor M. Hight, Head of Art History Program, am 19. bzw. 20.4.2005 in New Hampshire.

[87] Im Anhang zu dieser Arbeit werden einige Fotografien dieser Zeitungen und Zeitschriften abgebildet, um einen Eindruck über die besondere Typografie dieser Artikel und das einmalige Zusammenspiel zwischen Text und Abbildung zu dokumentieren.

Organisationsnummern von 99 bis 10080. Wird sich in dieser Arbeit in einer Fußnote auf einen Teil des Archivs berufen, so lautet die Fußnote beispielsweise UNH Nr. 1234.

Zwischen 1932 und 1937 entstanden Fotografien, die als Zelluloidnegative im Archiv vorliegen und überwiegend Aufnahmen von Personen zeigen. Diese werden in der entsprechenden Fußnote beispielsweise mit UNH Nr. Y 123 gekennzeichnet. Entsprechend verhält es sich mit der unmittelbar darauf folgenden Abteilung des Nachlasses, die in den Fußnoten mit UNH Nr. Z 123 benannt sind. Dabei ist anzumerken, dass es sich bei den UNH Y- und UNH Z- Nummern jeweils um Kleinbildnegative handelt. Bei der Angabe einer UNH Y- oder UNH Z- Nummer kann es sich also um mehrere belichtete Negative handeln.

Einen wichtigen Schlüssel zum Werk stellen vier Notizbücher dar, die sich im Archiv erhalten haben. Bei diesen handelt es sich um gebundene DIN-A5-Hefte, in denen Ursula Wolff ihr eigenes Werk verzeichnet hat. Die heute gültige Katalogisierung im Archiv der UNH basiert noch auf diesen handschriftlichen Notizen der Fotografin. Im Einzelnen lässt sich durch diese vier Notizbücher Folgendes nachvollziehen: Ursula Wolff hat jedem aufgenommenen Negativ eine Nummer zugewiesen. Handelt es sich um ein Glasplattennegativ, so ist ebenfalls die entsprechende Plattengröße des Negativs vermerkt worden. Über einigen wenigen Serien von Aufnahmen ist das Entstehungsdatum vermerkt worden, wobei die Datierungen eher sporadisch verzeichnet sind. Jedoch sind allen Serien ein Titel und eine kurze Beschreibung zugeordnet worden. Aufgrund der Angabe des Datums lässt sich schlussfolgern, dass die ersten Aufnahmen während ihrer Ausbildungszeit in Wien entstanden sind, die letzten 1976, als sie sich abermals, wie schon in den frühen dreißiger Jahren, auf einer Reise durch Griechenland befand.[88] Ursula Wolff hat in diesen Büchern ebenfalls in einigen Fällen vermerkt, dass die einzelnen Fotografien als Serie geplant waren, wenn sie beispielsweise im Auftrag einer bestimmten Zeitung oder Zeitschrift entstanden sind. Leider findet sich nie ein Vermerk darüber, ob oder an welcher Stelle die Negative dann veröffentlicht wurden. Sind Negative zu irgendeinem Zeitpunkt zerstört worden oder verloren gegangen, so sind die entsprechenden Negative mit einem roten Bleistift durchgestrichen und mit dem Zusatz *destroyed* versehen worden. Aufgrund des Gebrauches der englischen Vokabeln ist davon auszugehen, dass diese Vermerke zu einem Zeitpunkt gemacht worden sind, zu dem sie schon viele Jahre in Amerika gelebt hatte. Das vierte dieser Bücher verzeichnet alle Aufnahmen, beginnend mit der Inventarnummer UNH Nr. 5081, die nach ihrer Flucht aus Deutschland entstanden sind. Auch in diesem vierten Buch finden sich Hinweise darauf, dass einzelne Negative oder ganze Serien *destroyed* sind. Aus dieser Tatsache lässt sich folgern, dass der Verlust jener

[88] Die ersten Aufnahmen sind auf Juli 1928 datiert und zeigten das Schloss Belvedere (leider haben sich diese nicht erhalten), jene aus Griechenland sind 1976 rund um Delphi aufgenommen worden.

Negative, die in Deutschland entstanden und in den ersten drei Büchern als zerstört oder vermisst gekennzeichnet sind, nicht unbedingt in einem direkten Zusammenhang mit dem Krieg oder Ursula Wolffs Flucht aus Deutschland stehen muss.

Dadurch, dass in diesen vier Büchern alle jemals angefertigten Aufnahmen registriert sind, nicht nur jene, die sich glücklicherweise erhalten haben, sind diese Registraturbücher eine herausragende Quelle, durch die sich die Gesamtheit des Werkes erschließen lässt. Leider lässt sich anhand der wenigen zusätzlichen Informationen nichts über die Qualität der verloren gegangenen Aufnahmen aussagen. Es ist lediglich augenfällig, dass bestimmte Werkgruppen vom Verlust stärker betroffen sind als andere. So sind ausnahmslos die Negative nicht mehr auffindbar, die Bühnenaufnahmen von Theaterstücken der Hamburger Kammerspiele zeigen. Darüber hinaus sind von diesem Verlust besonders Architekturaufnahmen von Bauten ihres Mannes Karl Schneider[89] und Reproduktionen von Kunstwerken der Künstler Ivo Hauptmann, Lore Feldberg-Eber, Willem Grimm, Fritz Kronenberg, Karl Kluth sowie Aufnahmen der Gemeinschaftsausstellung aller Sezessionskünstler betroffen.

Eine weitere wichtige Quelle ist ein Heft mit Blanko-Seiten, in das Ursula Wolff Zeitungsabdrucke ihrer Fotografien geklebt hat. Leider lässt sich diese Quelle nicht vollständig auswerten, weil Ursula Wolff in den meisten Fällen die abgedruckten Fotografien nur mit einem kleinen Rand ausgeschnitten hat, sodass sich anhand des Ausschnittes nicht erschließen lässt, wann und wo das entsprechende Foto veröffentlicht wurden ist. Zwar finden sich in vielen Fällen handschriftliche Angaben unter den Ausschnitten, doch geben diese meist nur das unvollständige Erscheinungsdatum ohne Nennung der Publikation an. In vielen Fällen handelt es sich um die bereits weiter oben angesprochenen Fotografien von Theateraufführungen der Hamburger Kammerspiele, deren Veröffentlichung sich zwar auch im Archiv der Hamburger Kammerspiele, heute Teil der Bibliothek für Theaterforschung an der Universität Hamburg, teilweise nachweisen lässt, deren präzise Verortung in der Presse aber an dieser Stelle nicht geleistet werden kann.[90]

---

[89] Die Aufnahmen begleiteten die Baumaßnahmen der Häuser Lehmann und Schumann und zeigten Innenaufnahmen der Wohnung Praesent in der Blumenstraße in Hamburg sowie des Appartements von Edgar Wind in Chicago.

[90] Da eine genaue Verortung hier nicht geleistet werden kann, folgt der Vollständigkeit halber an dieser Stelle eine Übersicht der Theaterfotografien mit nicht verifizierten Angaben zur Veröffentlichung. Alle hier angegebenen Archivnummern und Datierungen finden sich ausschließlich in den handschriftlichen Registerbüchern von Ursula Wolff:

„Reporter“ von Ben Hecht, UNH Nr. 1441-1446, vermutlich veröffentlicht im Hamburger Fremdenblatt vom 2.9.1930

„Tor und der Tod“ von Hugo v. Hofmannsthal, UNH Nr. 1451-1454, vermutlich veröffentlicht im Hamburger Fremdenblatt vom 19.9.1930.

„Hochzeit der Sabeide“ von Hugo v. Hofmannsthal, UNH Nr. 1455-1462, vermutlich veröffentlicht im Hamburger Fremdenblatt vom 24.9.1930.

„Rivalen“ von Carl Zuckmeyer, UNH Nr. 1450-1457, vermutlich veröffentlicht im Hamburger Fremdenblatt vom 12.11.1930.

„Hellseherei“ UNH Nr. 1556-1560, vermutlich veröffentlicht im Hamburger Illustrierte vom 11.11.1930.

„Stempelbrüder“ UNH Nr. 1857-1865, vermutlich veröffentlicht im Hamburger Fremdenblatt vom

Ausstellungskataloge und wenige Poster zu den einzelnen Ausstellungen, die nach dem Tod von Ursula Wolff in Amerika und Deutschland stattfanden, finden sich im Archiv der UNH. Leider befinden sich dort keine privaten Briefwechsel, die weitere Aufschlüsse über ihre Biografie oder ihre persönlichen Ansichten zur Kunst und Fotografie sowie Aussagen zu ihrer eigenen Arbeitsweisen zulassen würden. Besonders interessant wäre es in diesem Zusammenhang, der Frage nachzugehen, wie sich die Zusammenarbeit zwischen Ursula Wolff und dem jeweiligen Bildredakteur in der Zeitung gestaltete oder wie detailliert ihr Vorgaben zur Ausarbeitung einer bestimmten Geschichte gemacht wurden. Auch Geschäftsunterlagen, die sie als selbstständig arbeitende Fotografin mit Sicherheit geführt hat und die uns heute einen besseren Einblick in die Organisation ihrer Ateliers und ihres Arbeitsalltags ermöglicht hätten, fehlen leider komplett mit Ausnahme einiger weniger Schriftstücke. Darüber hinaus fehlt eine große Anzahl an Gemälden, die Ursula Wolff nach 1961 anfertigte und die als Dianegative im Nachlass dokumentiert sind.[91]

Einige Fotografien liegen darüber hinaus nicht als Negativ vor, sondern nur als vergrößerter Positivabzug. Zeitungen und Dokumente haben ebenfalls Formate, die über die gängigen Maße der Negative hinausgehen. Diese Quellen werden im Archiv in insgesamt neun so genannten Oversize Boxes (OVSZ) verwahrt und in den Fußnoten dieser Arbeit entsprechend beispielsweise mit UNH OVSZ Box 3 Nr. 3 belegt.

Von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen, befindet sich der gesamte Nachlass in einem hervorragenden Erhaltungszustand. Einige Arbeiten zeigen altersbedingte Spuren. So löst sich bei wenigen frühen Negativen die chemische Emulsion vom Materialträger. Die konservatorischen Bedingungen an der Universität in New Hampshire sind vorbildlich. Der Nachlass wurde letztmalig 1996 von einem Mitarbeiter des Archivs, Erik Tuveson, aufgearbeitet und ist in einer Übersichtsversion im Internet einsehbar.[92]

Der Nachlass ist jedem Interessierten frei zugänglich.

5. Einführung in das Werk der Fotografin. Hinweise zum Aufbau des folgenden Verzeichnisses

Das folgende Kapitel dient der Einführung in das Werk von Ursula Wolff. Dies soll mithilfe eines Katalogs geschehen, der sich thematisch gliedert. Übergeordnet sind dabei die

22.1.1930 sowie in der Hamburger Illustrierten vom 20.1.1930.
„Affäre Dreyfus“ UNH Nr. 1908-1910, vermutlich veröffentlicht im Hamburger Fremdenblatt vom 17.2.1930.
„Ehen werden im Himmel geschlossen“ UNH Nr. 2480-2485, veröffentlicht, Ort und Zeit aber nicht weiter rekonstruierbar.

[91] Vgl. dazu UNH Nr. 6741-6755. Der Verbleib der Gemälde konnte auch durch Befragung der Familienmitglieder nicht geklärt werden.

[92] Siehe unter www.izaak.unh.edu/specoll/mancoll/schneider.htm (23.5.2005)

Veröffentlichungen Ursula Wolffs in der illustrierten Presse. Im Vorfeld sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass es sich bei den angegebenen Daten in den meisten Fällen nicht um das Entstehungsdatum der jeweiligen Fotografie handelt – dies lässt sich nur in wenigen Ausnahmefällen eruieren –, sondern es wird in den meisten Fällen das Datum genannt, an dem die Fotografie oder die entsprechende Fotoserie veröffentlicht worden ist. Darüber hinaus sei angemerkt, dass sich nicht jedes Fotos exakt einer einzelnen Themenkategorien zuordnen lässt. So gibt es in einigen Fällen Überschneidungen. Sollte, um dies hier an einem Beispiel zu verdeutlichen, eine Architekturaufnahme ebenfalls im Kontext einer Fotostrecke des Fotojournalismus veröffentlicht worden sein, so ist eine eindeutige Zuordnung in eine fest definierte Kategorie nicht möglich, aber auch nicht zwingend. Auch auf den Umstand einer Doppelveröffentlichung, beispielsweise im Zusammenhang eines Fotoessays und eines Buches oder einer Veröffentlichung in zwei verschiedenen Periodika, wird im folgenden Text ausdrücklich hingewiesen.

Vergegenwärtigt man sich die Ereignisse, die sich zwischen 1938 und 1945 im Leben der Fotografin zugetragen haben, versteht man, welch bleibende Zäsur das Hereinbrechen des Nationalsozialismus für Ursula Wolff bedeutet haben muss. Diese muss ihre Spuren hinterlassen, möglicherweise sogar traumatisierend gewirkt haben: Flucht aus der Heimat und Neuanfang in der Fremde, Ermordung der Eltern, Heirat mit Karl Schneider und nach nur drei Jahren Ehe der Tod des Mannes. Erschwerend kam der problematische berufliche Neustart in einem fremden Land hinzu. Für derart emanzipierte Frauen wie Ursula Wolff bedeutete die Flucht aus Deutschland gleichzeitig die Vertreibung aus den ehemals liberalen und avantgardistischen Großstädten Europas, in denen sie ihre Karrieren begonnen hatten und die sie zu selbstbewussten, unabhängigen Frauen hatten werden lassen. Als Ursula Wolff 1938 in Chicago eintraf, herrschte in Amerika ein weit weniger gleichberechtigtes Zusammenspiel der Geschlechter in der Berufswelt. Hier gab es in vielen Berufen noch das klassische Rollenverständnis und eine althergebrachte Rollenverteilung. Erst als immer mehr Männer nach dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg Dienst beim Militär leisten mussten, ergriffen mehr und mehr Frauen Berufe, die vormals als traditionelle Männerdomänen galten. Auch Ursula Wolff wurde die Anstellung als Expeditionsfotografin erst möglich, als sich ihr Vorgänger zum Militärdienst meldete.[93]

Nach der Flucht aus Deutschland und dem privaten Neuanfang in Amerika entstehen keine Fotoserien mehr, die in Hinblick auf eine Veröffentlichung in einer illustrierten Zeitung konzipiert wurden. Mit Ausnahme von einigen Architektur- und Reisefotografien entstehen in der weit

[93] Für diese Ausführungen danke ich Daniell Wolff, Frau von Emanuel Wolff, die sehr ausführlich erklärte, warum Ursula Wolff nicht an eine Karriere in der Presse anknüpfte. Vgl. dazu außerdem beispielsweise Grossmann 1994, S. 12.

überwiegenden Zahl Aufnahmen von Freunden und Verwandten. Bei diesen handelt es sich schlicht um Aufnahmen von Bekannten, gleich all jenen Fotografien, die man selbst aus dem privaten Umfeld kennt. Das Hauptaugenmerk der folgenden Betrachtung fällt also auf die Schaffensperiode vor ihrer Emigration aus Deutschland, ohne jedoch darauf zu verzichten, auf einige wichtige Arbeiten der späteren Zeit hinzuweisen.

6. Publizistische Arbeiten für den modernen Fotojournalismus

> *"Man sollte sich öfter den Spaß machen, das Geschehen und das Erleben eines Tages zu photographieren, man würde erst dann richtig erkennen, wie vielerlei an uns vorbeigegangen ist, ohne einen Eindruck zu hinterlassen. Der Großstadtmensch ist gegen so vieles schon abgestumpft, dass er manches überhaupt gar nicht mehr wahrnimmt."*[94]

In den folgenden Kapiteln soll eine Übersicht über jene Artikel, Einzelfotografien oder über die Fotoserien und Fotoessays von Ursula Wolff gegeben werden , die in der Zeit zwischen 1929 und 1937 im *Hamburger Fremdenblatt* und in der *Hamburger Illustrierten* veröffentlicht worden sind. Dabei könnte das oben angeführte Zitat als Überschrift über der absolut größten Zahl ihrer veröffentlichten Reportagen gestanden haben. Gleichzeitig beschreibt es genauso einen wesentlichen Aspekt des modernen Fotojournalismus: Die Beobachtung und Beschreibung des Alltags.

Bei dem Versuch, eine Systematik zu finden, die eine Katalogisierung der Veröffentlichungen von Ursula Wolff ermöglicht, kann weniger die Chronologisierung im Vordergrund stehen. Viele ihrer Fotostrecken waren schließlich auf einer nicht unwesentlichen Ebene allgemein gültig, auch das ein Charakteristikum des modernen Fotojournalismus und waren, im Gegensatz zur Pressefotografie, nicht an eine fest definierte zeitliche Dimension oder an ein bestimmtes Ereignis gebunden. Zwischen der Entstehung einer Fotografie und ihrer Veröffentlichung könnte ein nicht zu bestimmender, längerer Zeitraum verstrichen sein, weil sich das Entstehungsdatum der einzelnen Fotografien nicht auf den Tag genau bestimmen lässt. In den meisten Fällen lässt sich allenfalls das Datum der Veröffentlichung in der Presse verifizieren. Vielmehr geht es bei dieser Katalogisierung

[94] Zitiert aus einem Artikel im Hamburger Fremdenblatt, in dem Ursula Wolff Alltäglichkeiten ablichtete, die sich an einem beliebigen Tag auf einer beliebigen Straße ereignen können: Ein verliebtes Paar schlendert vorbei, ein Schornsteinfeger grüßt freundlich, ein Mann hastet geschäftig vorbei, eine ältere Dame ruht sich auf einer Parkbank aus usw. Vgl. dazu unbekannter Autor, Bilderbuch der Straße, in: Hamburger Fremdenblatt vom 25.3.1933, Nr. 12, S. 22 f.

darum, anhand der Unterschiede in der visuellen Gestaltung der einzelnen Fotos oder einer kompletten Fotostrecke, der inhaltlichen Ausrichtung und darüber hinaus in der Thematik, Wesensmerkmale der einzelnen Fotoserien untereinander herauszuarbeiten.[95] Wie sich die spezifischen Charakteristika im Einzelnen qualifizieren, darauf wird weiter unten eingegangen, in einem Kapitel, welches explizit dieser Fragestellung nachgeht.

Da rund neunzig Prozent der Fotoserien, die von Ursula Wolff zur Veröffentlichung gelangten, in der *Hamburger Illustrierten* oder im *Hamburger Fremdenblatt* erschienen, scheint es angebracht, an dieser Stelle dem Kapitel einige Informationen zu diesen beiden periodisch erscheinenden Publikationen voranzustellen.

Generell muss man zwischen einer Zeitung und einer Zeitschrift unterscheiden. Die ältere Erscheinungsform der Zeitung wird in der Wissenschaft durch folgende Wesensmerkmale definiert: Publizität, dass heißt, potenzielle öffentliche Zugänglichkeit, Aktualität, Periodizität und Universalität, dass heißt, sie bietet eine gewisse inhaltliche Vielfalt.[96] Die Zeitschrift hat mit der Zeitung die Wesensmerkmale der Publizität und der Periodizität gemein, wobei die Aktualität und die Universalität eingeschränkt gültig sein können. Eine Zeitschrift kann sich zum Beispiel an einen wesentlich beschränkteren Interessentenkreis wenden, wenn sie bestimmte Themengebiete, beispielsweise Automobile oder eine bestimmte Sportart, in den Vordergrund rückt. Man kann in diesem Fall von einer Fachzeitschrift sprechen. Die Illustrierte wiederum verfügt über eine größere Universalität, rückt die Abbildung in den Vordergrund und bewegt sich inhaltlich innerhalb eines Themenkanons aus Unterhaltung, Reportagen, Stars und Klatsch, Sport und Ähnlichem.

Die *Hamburger Illustrierte* erschien seit 1921 im Broschek-Verlag, Hohe Bleichen 38-52 in Hamburg. Sie war eine wöchentlich erscheinende Zeitschrift mit durchschnittlich 24 Seiten und kostete bis in die dreißiger Jahre hinein 20 Pfennig. Die Themengebiete, die diese Zeitschrift abdeckte, lesen sich wie ein allgemein gültiger Kanon der illustrierten Zeitschriften jener Jahre. So findet sich in den reich bebilderten Artikeln, die mit wenig Text auskommen, der zeit- und medientypische Mix aus Mode, Reiseberichten aus fremden Ländern oder Städten, Sportberichten, Rätseln, den überaus beliebten Fortsetzungsromanen, Berichten über Unglücke und Katastrophen bis hin zu Reportagen aus der Gesellschaft mit Fotostrecken über Filmstars oder royale Hochzeiten. Politik spielte hingegen in dieser boulevardesken Zusammenstellung nur eine sehr untergeordnete Rolle. Wenn in dem hier untersuchten Zeitraum Architekturaufnahmen in der *Hamburger Illustrierten* gedruckt wurden, so waren diese Fotografien in den meisten Fällen von den Gebrüdern

[95] Im Anhang findet sich eine Übersichtsdarstellung zu allen Fotoessays von Ursula Wolff, die in der Zeit zwischen 1929 und 1937, chronologisch geordnet, in diesen beiden Medien veröffentlicht worden sind. Zusätzlich wird die jeweilige Archivnummer genannt und eine Kurzbeschreibung gegeben.

[96] Vgl. dazu Groth 1960, S. 621.

Dransfeld angefertigt worden. Doch spielte Architektur und die dazugehörige Berichterstattung ebenfalls nur eine sehr untergeordnete Rolle.

In unregelmäßigen Abständen, anders als es der Titel vermuten ließe, veranstaltete die Zeitschrift einen Amateurwettbewerb mit dem Titel „Die schönsten Bilder der Woche“. Hier waren Amateurfotografen aufgerufen, ihre Fotografien zu einem vorher bestimmten Thema einzusenden. Die Themen waren allgemein gehalten und lauteten beispielsweise „Herbst“, „Sport“ oder etwa „Markttag“.

Nach Januar 1933 lässt sich eine deutliche Verschiebung in der inhaltlichen Ausrichtung der Themen feststellen. Gleich in den ersten Ausgaben nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten finden sich Artikel mit Titeln wie: „Deutschland braucht Kolonien!“, „Ist Deutschland der französischen Flotte gewachsen?“ oder eine Reportage über das „Training der Stahlhelmstudenten“. Fortan findet sich in nahezu jeder Ausgabe eine Fotoreportage über ein Manöver, Verteidigungsmaßnahmen oder die neue Regierung und ihre Repräsentanten. Reiseberichte in ferne Länder, früher durchaus gebracht, um dem Leser die kulturellen Unterschiede verständlich zu machen, fehlen nach 1933 fast gänzlich.

Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs folgt dann die totale Polemik, ja Hetze, gegen Frankreich, England und sehr explizit gegen Juden, die fortan im dem Blatt unter dem Generalverdacht standen, mit den Engländern zu zusammenzuarbeiten.

Das *Hamburger Fremdenblatt* erschien unter diesem Titel seit September 1864 als Tageszeitung, auch sonntags. Es wurde ebenfalls vom Broschek-Verlag herausgegeben, hatte durchschnittlich 20 Seiten und kostete 15 Pfennig. Beim *Hamburger Fremdenblatt* handelte es sich primär um eine reine Textzeitung. Abbildungen im Fließtext finden sich erst in den dreißiger Jahre und auch dann nur sehr reduziert. Stattdessen bringt die letzte Seite der Zeitung täglich unter dem Titel „Rundschau im Bilde“ eine illustrierte Zusammenschau der Ereignisse des Tages beziehungsweise auch der des vorangegangenen, sollte sich ein besonders wichtiges oder mehrtägiges Ereignis – etwa eine Sportveranstaltung wie eine Weltmeisterschaft oder dergleichen – ereignet haben. Dazu kommen Aufnahmen vom politischen Tagesgeschehen ebenso wie Bilder von Unglücken, Geburts- oder Todestagen von honorigen Persönlichkeiten, von lokalen und auch nationalen Sportereignissen der verschiedenen Sparten, also den klassischen Themen der Pressefotografie. Hinzu kamen häufig Bilder aus Hamburgs Naherholungsgebieten, etwa des so genannten Alten Landes oder anderer pittoresker Städte oder Landschaften, die man in den meisten Fällen von Hamburg aus bequem erreichen konnte.

Anders als in der *Hamburger Illustrierten* lässt sich in dieser Zeitung der konservative Charakter schon vor 1933 ausmachen. Regelmäßig berichtet das *Hamburger Fremdenblatt* in der

Rubrik „Rundschau im Bilde“ über Manöver, Stapelläufe von Kriegsschiffen oder anhand von Fotostrecken aus dem besetzten Saarland. So fällt der Übergang nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten auch weniger gravierend und augenfällig als in der *Hamburger Illustrierten* aus, wenngleich das Blatt genauso bedingungslos auf den neuen Führerkurs einschwenkt.

Zusätzlich zur „Rundschau im Bilde“ brachte das Hamburger Fremdenblatt in seiner Sonnabendausgabe einige Extraseiten, auf denen zwei bis drei Fotoessays gezeigt wurden. Während in der „Rundschau im Bilde“ nur wenige Einzelfotografien von Ursula Wolff veröffentlicht werden, so findet sich auf den Sonnabendseiten über einen längeren Zeitraum beinahe wöchentlich eine Fotoveröffentlichung. Neben der „Rundschau im Bilde“ fanden sich im *Hamburger Fremdenblatt* weitere Sonderseiten, die teilweise mit Fotografien von Ursula Wolff ausgestattet waren. Diese Sonderseiten trugen die Titel: *Technische Rundschau*, *Die deutsche Frau in Heim, Beruf und Gesellschaft, Der Blaue Kasper* – eine Beilage für Kinder und jugendliche Leser, sowie *Die Liebhaber-Photographie*, in der dem ambitionierten Amateurfotografen technische Hilfestellungen gegeben wurden. Nach 1935 erscheinen in der „Rundschau im Bilde“ nur noch Bilder, die in mehr oder weniger direkten Zusammenhang zur Nationalsozialistischen Partei oder ihren Repräsentanten stehen. Daneben finden allenfalls noch Sportereignisse Erwähnung, ebenfalls geprägt von einem deutlich deutschen Chauvinismus.

Hans W. Fischer schreibt in seinem als Resümee konzipierten Buch „Hamburger Kulturbilderbogen“ über das *Hamburger Fremdenblatt* und die darin verwendeten Fotografien: „Wie Scherl sucht das *Fremdenblatt* seinen Lesern das Denken durch eine Bilderbeilage abzugewöhnen, deren herrliche Kupfertiefdrucke durch einen angenehm einlullenden Text umrahmt werden.“[97]

Fälschlicherweise wird das *Hamburger Fremdenblatt* häufig als direkter Vorgänger des *Hamburger Abendblattes* bezeichnet. Nach dem Zweiten Weltkrieg war das *Hamburger Fremdenblatt* aufgrund seiner politischen Vergangenheit nicht lizenzfähig. Die Familie Broschek, die 1936 von den Nationalsozialisten enteignet worden war, unternahm erst 1954 den Versuch, das Traditionsblatt neu zu beleben. Die neue Erstausgabe vom 1. September 1954 ist ähnlich aufgebaut wie die Ausgaben vor 1945, auch finden sich wieder Fotoessays. Die Fotografien hat der Fotograf Schütze aufgenommen, der schon vor dem Krieg für das *Hamburger Fremdenblatt* Fotoessays angefertigt hatte. Dieser Versuch der Wiederbelebung scheiterte jedoch nach kurzer Zeit, worauf das *Hamburger Abendblatt* den Zusatz Fremdenblatt noch bis zum April 1992 als Lizenz in seinem Titel führte, um, so die Selbstaussage, ihn für mögliche Mitbewerber zu sperren.

[97] Zitiert aus Fischer 1998, S. 135.

6.1.1. Hinweise zu den Kategorien der fotojournalistischen Arbeiten von Ursula Wolff

Ohne jeden Zweifel stellen die Arbeiten für die illustrierte Presse den Mitelpunkt im Werk von Ursula Wolff dar. Dies gilt umso mehr, wenn man die große Anzahl an Fotografien im Nachlass betrachtet, die in den Jahren zwischen 1928 und 1936 entstanden sind. Eine überwiegende Anzahl dieser Arbeiten weist die prägnanten Spezifika auf, die den modernen Fotojournalismus als solchen ausweisen.

Während der Recherche zu der vorliegenden Arbeit stellte sich vielmehr die Frage, in welche Kategorien man ein solches fotografisches Werk einteilen sollte. Natürlich war es zwingend erforderlich, einen Schwerpunkt der Betrachtung auf jene Fotostrecken zu legen, die für die illustrierte Presse oder eine andere Form der Veröffentlichung erarbeitet worden waren. Aus diesem Grund boten sich zwei Möglichkeiten der Kategorisierung an: Eine Einteilung nach inhaltlichen oder nach formalen Kriterien. Der hier folgende Katalog gliedert sich nach inhaltlichen Gesichtspunkten. Eine solche Einteilung bietet die Chance, Übersichtlichkeit in das Werk zu bringen. Diese Strukturierung darf auf keinen Fall als stringente Abgrenzung verstanden und als dogmatisch ausgelegt werden, sie soll lediglich eine Orientierungshilfe innerhalb des sehr umfangreichen Werkes der Fotografin liefern. Außerdem erlaubt es diese Vorgehensweise, innerhalb der einzelnen inhaltlichen Kategorien zusätzlich auf formale Unterschiede einzugehen und diese also nicht gänzlich zu ignorieren.

6.1.2. Generelle und formale Unterscheidungskriterien in den Arbeiten Ursula Wolffs für die illustrierte Presse

Bevor im Folgenden auf inhaltliche Unterscheidungskriterien eingegangen werden soll, seien an dieser Stelle einige Hinweise zu den formalen Unterscheidungsmerkmalen der Fotoessays von Ursula Wolff vorangestellt.

Prinzipiell lassen sich drei verschiedene, formale Merkmale der Fotostrecken unterscheiden: Das Einzelfoto im Kontext einer größeren Anzahl von Fotografien zum selben Thema, Fotografien, die sequenziell eine Fotostrecke erschließen sowie Fotografien, die sukzessive den Inhalt einer Fotostrecke vermitteln.

Beim ersten Unterscheidungskriterium, dem Einzelfoto im Kontext einer größeren Anzahl von Fotografien, handelt es sich um Aufnahmen, die jeweils für sich stehen. Sie werden im Zusammenhang mit den hier behandelten Arbeiten für die illustrierte Presse benutzt, um im Zusammenwirken mit weiteren Fotografien ein bestimmtes Thema zu erarbeiten und zu erschließen.

Ein Beispiel für solche Fotostrecken ist jene Reportage, die unter dem Titel *Glas überall* in der *Hamburger Illustrierten* im Juni 1929 erschien.[98] In insgesamt fünf Aufnahmen werden verschiedene Anwendungsgebiete von Glas als Material sowie Produkte gezeigt, die aus Glas entstehen können. Dem gesamten Thema übergeordnet ist eine weitere Aufnahme, die einen Glasschleifer bei der Arbeit zeigt. Alle Fotografien sind in unterschiedlichen Aufnahmentechniken entstanden. So gibt es Nah- und Gesamtaufnahmen, einige der Fotografien spielen mit der Wirkung von Licht und Schatten, die durch das Glas gebrochen beziehungsweise geworfen werden, andere sind sachlich und ohne aufnahmetechnische Effekte gestaltet, wieder andere Fotografien scheinen ohne jeden künstlerischen Anspruch als reine Dokumentation aufgenommen worden zu sein. Sie zeigen die Objekte in einem räumlichen Zusammenhang und sind weniger artifiziell als realistisch. Jede Fotografie steht für sich alleine und doch wird durch die Gesamtheit der Aufnahmen ein Themenkreis geschlossen.[99]

Charakteristisch ist darüber hinaus, dass diese Einzelfotografien für sich alleine wirken, ihre Atmosphäre ebenfalls im Zusammenspiel mit Fotografien anderer Fotografen transportiert wird, ohne dass sie ihre Aussagekraft verlieren würden. Es geht einzig darum, ein bestimmtes Themengebiet durch Abbildungen zu illustrieren. Bezeichnenderweise ist der Textanteil bei diesen Artikeln höher, als bei Fotostrecken, die sich sequenziell oder sukzessive aufbauen. Auf das Werk von Ursula Wolff bezogen, lässt sich jedoch bereits an dieser Stelle sagen, dass solche „Gemeinschaftsproduktionen", also die Mischung aus eigenen Fotografien mit einer Anzahl von Fotografien anderer Fotografen zu einem bestimmten Thema, nur in wenigen Fällen entstanden sind.[100]

Während bei den Fotoessays, die sich aus Einzelfotografien zusammensetzen, eine Chronologie keine oder eine nur sehr untergeordnete Rolle spielt, so ist diese bei sequenziell und sukzessiv aufgebauten Fotoessays konstruierendes Element. Inhaltlich lässt sich über die überwiegende Zahl der sequenziell aufgebauten Fotostrecken sagen, dass nicht unbedingt ein in sich geschlossenes Thema erarbeitet wird. Vielmehr benutzt Ursula Wolff dieses formale Gestaltungsmittel, um kleine Geschichten zu illustrieren. Bei diesen Geschichten handelt es sich um filmisch ablaufende Handlungen, die jeweils einen kurz hintereinander passierenden Handlungsablauf bebildern. Die Zeittaktung scheint extrem kurz. Die Fotografien der Fotokamera imitieren eine filmisch ablaufende Kamera. Ein Bespiel für eine sequenziell konstruierte Fotostrecke trägt den Titel *Ich lerne Radfahren* und wurde in der *Hamburger Illustrierten* im April

[98] Vgl. dazu P. P. Gall, Glas überall in Hamburger Illustrierte vom 15.6.1929, Nr. 24, S. 28f.

[99] Vgl. dazu Abb. 13 bis Abb. 17 in dieser Arbeit.

[100] Ein Beispiel für einen Fotoessay, der sich der Fotografien von verschiedenen Fotografen bedient lautet: Die Hamburger Berufsfeuerwehr besteht heute 60 Jahre, in: Hamburger Fremdenblatt vom 12.11.1932, Nr. 315, S. 18. Nur eine Fotografie von Ursula Wolff findet sich hier neben einer Reihe von Aufnahmen anderer Fotografen.

1932 abgedruckt.[101] Die Fotografien zeigen eine Frau, die auf einem Fahrrad sitzt. Anfänglich werden sie und das Fahrrad noch von einer weiteren Person, einem jungen Mann mit Mütze, gestützt. Nachdem die Frau mit dem Fahrrad Schwung bekommen hat, lässt der Mann das Fahrrad und die Frau los. Die Frau fährt in unsicheren Schlangenlinien die Straße hinunter, bis die Fahrt unsanft an einem Baum endet. Hier zeigt eine weitere Aufnahme, wie die Frau mit zerrissener Strumpfhose und blutendem Knie auf dem Boden sitzt und der Mann, der sie anfangs stützte, sich besorgt über sie beugt. Diese kleine Geschichte hätte genauso gut in einem Kurzfilm umgesetzt werden können. Die Bilder setzten die Techniken des Films auf die Fotografie um, sie gleichen einer filmischen Szene, einer Sequenz, oder eben einem thematisch in sich geschlossenen Kurzfilm. Aufgrund der kurzen Zeitintervalle, die abgebildet sind, können die einzelnen Fotografien im Geiste übereinander gelegt werden. So würde eine Bilderfolge entstehen, die verwandtschaftliche Beziehungen zum Daumenkino aufweist.[102]

Das dritte formale Unterscheidungskriterium zeichnet sich durch eine Bildgestaltung aus, die das Thema oder die Handlung, beziehungsweise den Inhalt einer Geschichte, sukzessive aufbaut. Dabei wird für den Betrachter klar ersichtlich, dass nicht nur ein bestimmtes Thema beschrieben wird, sondern die Fotografien können wiederum eine klar definierte, zeitliche Komponente beschreiben. Ihnen wohnt eine logische Chronologie inne, die sich dem Betrachter offensichtlich erschließt. Seine Blickrichtung wird im Sinne einer Leserichtung in der richtigen Abfolge von Fotografie zu Fotografie geleitet und auf diese Weise wird eine Geschichte durchgehend erzählt, von einem Anfang bis zu einem Ende.

Im Gegensatz zu der Fotostrecke, die sequenziell aufgebaut ist, spielt der zeitliche Abstand, der zwischen den einzelne Fotografien beschrieben wird, hier nur eine untergeordnete Rolle. Zwischen den einzelnen Fotografien liegt eine wesentlich größere Zeitspanne, die jedoch nicht näher definiert werden muss, weil das Zeitintervall für das Funktionieren der Geschichte eine geringere Rolle spielt. Wichtiger ist eine logische Reihenfolge, die es dem Betrachter ermöglicht, sich die Geschichte zu erschließen. Im Nachlass von Ursula Wolff finden sich um ein Vielfaches mehr fotografische Arbeiten, die formal nach dem dritten Unterscheidungskriterium, also sukzessive aufgebaut sind. Dies mag damit zusammenhängen, dass diese Art der sukzessiven Gestaltung dem Medium der Fotografie inhärenter ist als der sequenzielle Aufbau, der ja dem Medium des Films entliehen ist.

---

[101] Vgl. dazu Ich lerne Radfahren, Hamburger Illustrierte vom 1.4.1932, Nr. 16, S. 8 sowie Abb. 59 bis Abb. 62 in dieser Arbeit. Auf ganz ähnliche Weise funktioniert die unveröffentlichte Fotostrecke Schwimmen lernen (UNH Nr. 4015-4048), die Aufnahmen aus einem Hallenbad zeigen, in dem ein junges Mädchen die ersten Schwimmversuche unternimmt. Erst steht sie zögerlich am Beckenrand, dann traut sie sich ins Wasser und schließlich schwimmt sie unter Anfeuerung eines Bademeisters die ersten Meter.

[102] Vgl. dazu Abb. 59 bis Abb. 62 in dieser Arbeit.

6.2. Alte und neue Arbeitswelten

Die moderne Großstadt, die sich im Zuge der industriellen Revolution seit dem Ende des 19. Jahrhunderts grundlegend verändert hatte, ist immer wieder Gegenstand künstlerischer Betrachtung gewesen. Romantisiert oder dämonisiert, abhängig davon, welche persönliche Position der Betrachter eingenommen hatte – in jedem Fall aber mystifiziert, hatten sich die Lebens- und Arbeitsbedingungen nirgendwo so grundlegend verändert wie in der Großstadt seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Neue Berufe entstanden, während alte langsam verschwanden. Mit ihnen änderten sich die Wohn-, Arbeits,- und Freizeitbedürfnisse der Menschen. Sinnbildhaft sind die Filme von Charlie Chaplin, besonders natürlich *Modern Times* (1931) und *Lichter der Großstadt* (1931), in denen er das moderne Leben und die Probleme, die dabei für das Individuum entstehen können, auf drastische Weise schildert.

Ein großer Teil der Fotostrecken, die Ursula Wolff für die Presse erarbeitete, thematisierten diese Lebensbereiche: Neue Berufe, die im Zuge der Modernisierung, Industrialisierung und Mechanisierung aller Lebensbereiche entstanden waren, sowie altertümlich anmutende Erwerbstätigkeiten, die dem modernen Großstadtmenschen wie Bilder aus einer längst vergangenen Zeit vorkommen mussten. Dazu trat ein weiteres Phänomen, das als Begleiterscheinung der Industrialisierung aufgetreten war: Durch Spezifizierung war eine Fülle von Berufen entstanden, die scheinbar unsichtbare Dienste erfüllten, praktisch hinter den Kulissen des modernen Lebens wirkten und deshalb von den Fotografen, also nicht nur von Ursula Wolff, ans Licht gezogen wurden.

Im Gegensatz zu den Fotostrecken, die einen Produktionsprozess schildern und die in dieser Arbeit gesondert betrachtet werden, werden in den Fotostrecken, die sich sehr häufig mit so genannten ausgestorbenen Berufen befassen, häufig auch die Lebensumstände jener Menschen geschildert, die in diesen Berufen lebten und deren Leben durch die jeweilige Arbeit bestimmt war.

Ein klassisches Beispiel für eine solche Fotoreportage trägt den Titel *Zum Sehen geboren – Zum Schauen bestellt* und wurde im Januar 1931 in der *Hamburger Illustrierten* veröffentlicht. Mit insgesamt acht Aufnahmen wird das Leben einer so genannten Türmerfamilie auf zwei Seiten der Illustrierten geschildert.[103] Der Türmer lebte zusammen mit seiner Familie in dem Glockenturm einer Kirche in der kleinen Stadt namens Geissenfels.[104] Seine Aufgabe besteht darin, die Glocken des Turmes zur rechten Zeit zu läuten, das Gebäude zu pflegen und allgemein nach dem Rechten zu sehen. Der Blick des Betrachters fällt auf der ersten Seite sofort auf das größte Foto, das von einer schmalen Gasse aus gesehen, auf die Kirche mitsamt dem Kirchturm zeigt. Der Leser wird auf diese

[103] Vgl. dazu Hamburger Illustrierte vom 7.1.1931, Nr. 4, S. 4f.

[104] Im Archiv der UNH hat sich ein maschinengetippter Bericht von Eva Leidmann erhalten, der den Besuch bei der Türmerfamilie schildert. Aus diesem geht auch die Ortbezeichnung hervor.

Weise in die Geschichte eingeführt und mit dem Ort der Handlung vertraut gemacht. Die weiteren Aufnahmen auf dieser Seite zeigen den Türmer selbst, der an das Geländer des Turms gelehnt steht und auf die weit unter ihm liegenden Gassen blickt. In der folgenden Fotografie hat der Betrachter die Möglichkeit, anhand der Abbildung den Ausblick des Türmers nachzuvollziehen. Daneben dokumentiert eine weitere Fotografie das enge Wohnzimmer der Familie, wo die Familienmitglieder um den Wohnzimmertisch herum sitzen, während der Türmer auf einem Stuhl sitzt, einen Spiegel in der einen Hand hält, um sich mit der anderen Hand zu rasieren. Die zweite Seite wird von einer Fotografie dominiert, die die Hälfte der gesamten Seitenfläche einnimmt. Sie zeigt die Türmerfamilie bei ihrer Hauptaufgabe. Mit einem einfachen Drehen an einem ausgeklügelten Mechanismus werden die riesigen Glocken in Bewegung versetzt. Die anderen Fotos auf dieser Seite zeigen wiederum den Lebensalltag der Familie, beispielweise die Tochter auf dem Weg zur Schule, wobei sie jedes Mal zuerst den Turm herabsteigen muss.

Ein weiteres Beispiel für ein Fotoessay, der den Leser in eine fremde Arbeitswelt führt, berichtet über die harte und zugleich äußerst gefährliche Arbeit der Kesselklopfer im Hamburger Hafen.[105] Die Aufgabe der Kesselklopfer bestand darin, sobald ein Schiff in den Hafen eingelaufen war und damit begonnen wurde, seine Ladung zu löschen, den Ruß und den Rost aus den Heizkesseln und den Schornsteinen zu klopfen und das Schiff an den Kielwänden zu streichen. Die Fotografien schildern, wie die Männer am Morgen vor der Firmenzentrale, untergebracht in den Kasematten in der Hafenstraße in Hamburg, auf ihren Einsatz warteten. Dann wurden sie mit einem kleinen Boot zu dem jeweiligen Schiff übergesetzt, dessen Außenwände zu streichen waren und dessen Schornsteine es zu reinigen galt. Zur Reinigung der Schornsteine und Kessel mussten sich die Männer in die engen Schornsteine abseilen, die noch eine beachtliche Hitze von zum Teil 70° Grad aufwiesen. Die zentrale Fotografie dieser Veröffentlichung zeigt angeseilte Kesselklopfer an der Außenseite eines großen Schiffschornsteins. Im Archiv der Universität von New Hampshire befindet sich eine weitere Aufnahme, die nicht abgedruckt worden ist und die dokumentiert, wie ein Kesselklopfer in den engen Kessel eines Schiffes klettert, um von der Innenseite den Ruß abzuschlagen. Diese gefährliche Arbeit schweißt die Männer zusammen und so kann der Artikel auch in Wort und Bild berichten, dass nach der anstrengenden Arbeit häufig gemeinsam gegessen und getrunken wurde. Der Titel des Essays *Allohi* bezieht sich auf die Begrüßung der Kesselklopfer. Sie hatten eine eigene, heute vergessene Sprache, mit der sie jeweils den ersten Buchstaben eines Wortes wegließen, ihn an das Ende des Wortes setzten und ein "I" hinzufügten.

Außerdem standen die Kesselklopfer anderen Seeleuten in nichts nach, wenn es darum ging,

[105] Vgl. dazu Allohi. Ein Tag an Bord mit den Kesselklopfern, in: Hamburger Illustrierte vom 12.7.1930, Nr. 24, S. 14f. sowie Abb. 22 bis Abb. 26 in dieser Arbeit.

Seemannslieder zu singen. Die Fotografien zeigen also nicht nur die Arbeitswelt, sondern auch Teile des arbeitsfreien Alltags, der bei den Kesselklopfern jedoch eng mit ihrer eigentlichen Arbeit verknüpft war. Im Gegensatz zu dem Beispiel der Türmerfamilie werden hier zwar nicht der häusliche Alltag in der Familie gezeigt, aber nichtsdestotrotz auch Aspekte im Privatleben der Porträtierten, die über die eigentliche Arbeit hinausgehen.

Der Hamburger Hafen, der Ursula Wolff auch bei anderen Arbeiten immer wieder als Hintergrund diente, war ebenfalls Kulisse für eine dritte Fotoreportage, die sich mit der Arbeitswelt einer bestimmten Berufsgruppe auseinandersetzte. Unter dem Titel *Abstoppen. Hafenpolizei an Bord* werden die alltäglichen Arbeitsaufgaben der Hafenpolizei beschrieben. Diese reichten vom spektakulären Abstoppen und Stellen von Schmugglerbooten und der Verhaftung der Schmuggler bis zu weniger aufregenden Aufgaben wie dem Kontrollieren der Papiere eines Anglers, der an der Kaimauer des Hafens steht und fischt.

In dem Artikel *Schlachtvieh für Hamburg* wird dem Leser in der Großstadt vor Augen geführt, wie, nachdem die Zeiten der Selbstversorgung endgültig überwunden waren, die Menschen einer modernen Stadt mit Fleisch versorgt werden. Ganz ohne Nähe zum Hafen kommt auch diese Geschichte nicht aus, denn sie beginnt mit einem Foto, welches zeigt, wie das Schlachtvieh, das aus Schleswig-Holstein oder Dänemark nach Hamburg geschifft wurde, an dem wassernahen, soeben neu eröffneten Schlachthof in Hamburg-Moorfleet von den Schiffen getrieben wird.[106] Dann kann der Betrachter alle Stationen mitverfolgen, die das Schlachtvieh bis zu seiner endgültigen Verarbeitung durchläuft: Es wird von einem Tierarzt untersucht, gewogen und, nach bestimmten Kriterien sortiert, abgestempelt. Nur das zwangsläufig blutige Ende bleibt dem Leser erspart.[107]

Bei einer weiteren Berufsgruppe, deren Arbeit in einem Fotoessay von Ursula Wolff festgehalten wurde, handelte es sich um Schornsteinfeger. Schornsteinfeger, nicht nur eine Metapher für Glücksbringer, sondern mit ihrer speziellen Berufskleidung, die geradezu wie ein Relikt aus einer vergangenen Zeit gesehen werden kann, stehen dabei wie eine Verbindungsklammer zwischen der alten und der neuen Zeit. Die Eingangsfotografie zeigt zwei Schornsteinfeger, die freundlich lächelnd in die Kamera blicken. Es ist der Beginn ihres Arbeitstages, das verraten die noch sauberen Gesichter. Die folgende Fotografie zeigt die beiden Schornsteinfeger auf einem Motorrad, auf dem Weg zu ihrem Einsatzort. Es folgen Aufnahmen, die die beiden Schornsteinfeger beim Öffnen einer Dachluke zeigen, beim Besteigen des Daches und

[106] Vgl. dazu Schlachtvieh für Hamburg, in: Hamburger Illustrierte vom 18.1.1930, Nr. 3, S. 30 sowie Abb. 110 in dieser Arbeit.

[107] 1935 fertigte Ursula Wolff eine weitere Fotostrecke an, die eine Schweineschlachtung zeigt. Diesmal aufgenommen in einer kleinen Landschlachterei im schleswig-holsteinischen Quickborn. Bei dieser zweiten Fotostrecke stand der Vorgang des eigentlichen Schlachtens im Vordergrund, während bei der oben beschrieben Reportage die Abläufe in einem modernen Schlachthof dokumentiert wurden. Vgl. zu der zweiten Reportage UNH Nr. Z-30. Eine Veröffentlichung dieser Fotografien der späteren Serie ist nicht nachgewiesen.

schließlich hoch oben auf dem Dach beim Reinigen des Schornsteins. Eine letzte Fotografie, die den Fotoessay beendet, zeigt die Schornsteinfeger dabei, wie sie sich nach getaner Arbeit gründlich waschen.[108]

Eine Reihe weiterer Arbeitsbereiche wurde von Ursula Wolff dokumentiert. Dabei handelt es sich wiederum um alte, neue oder fremde Arbeitswelten, in vielen Fällen aber auch um Berufe, deren Anforderungen in den letzten Jahren einem beachtlichen Wandel unterlegen waren. So hatten sich nicht nur die Anforderungen an die Menschen radikal verändert, die zum Beispiel bei der Feuerwehr arbeiteten, sondern auch an deren Material und Ausstattung. Man darf nicht vergessen, dass eine moderne Großstadt mit ihren hohen Häusern, den dicht gedrängt lebenden Menschen und neuen Industriebetrieben völlig veränderte Bedingungen an die Feuerwehr stellte. Darauf hatte sich die Feuerwehr eingestellt, indem neue Materialien und Rettungstechniken eingeführt wurden. Ein modernes Feuerwehrauto war angeschafft worden, neue Feuerwachen waren an vielen Stellen im Hamburger Stadtgebiet entstanden und die Feuerwehr präsentierte sich auf der Fotostrecke, die Ursula Wolff aufnahm, dementsprechend stolz und selbstbewusst. Insgesamt vierzig Aufnahmen entstanden, von denen lediglich eine Veröffentlichung nachzuweisen ist.[109] Die Aufnahmen zeigen neben dem neuen Löschfahrzeug, auf dem sich die komplette Mannschaft ablichten ließ, die Feuerwehrleute bei einer Übung. So wird die Rettung einer vom Feuer eingeschlossenen Person mithilfe der Drehleiter an dem Feuerwehrauto geübt. Eine besonders spektakuläre Aufnahme zeigt einen Feuerwehrmann, der sich aus einer gewissen Höhe auf das Rettungstuch fallen lässt und nun sicher von seinen Kollegen aufgefangen wird. Die Fotografie selbst ist aus einer noch größeren Höhe aufgenommen worden, sodass man den im Rettungstuch liegenden Feuerwehrmann nahezu direkt von oben sehen kann und die ihn auffangenden Feuerwehrleute so gewissermaßen den Rahmen der Abbildung darstellen.[110]

Eine Besonderheit in Bezug auf die Art der Veröffentlichung stellt eine Fotostrecke dar, die über die Arbeit eines Lehrers einer Klasse taubstummer Kinder berichtet. Diese Fotografien wurden sowohl im *Hamburger Fremdenblatt* als auch in der *Hamburger Illustrierten*, jeweils unter anderem Titel und drei Jahre zeitversetzt, veröffentlicht. Die Abbildungen zeigen nicht nur die Unterschiede

---

[108] Vgl. dazu Schornsteinfeger!, in: Hamburger Fremdenblatt vom 11.10.1930, Nr. 282, S. 20 sowie Abb. 27 bis Abb. 31 in dieser Arbeit.

[109] Vgl. zu den Aufnahmen der Feuerwehr UNH Nr. 2068-3008 sowie die folgende Fußnote.

[110] Bei dieser Aufnahme handelt es sich gleichzeitig um die einzige veröffentlichte Fotografie aus der Serie. Vgl. dazu Die Hamburger Berufsfeuerwehr besteht heute 60 Jahre, in: Hamburger Fremdenblatt vom 12.11.1932, Nr. 315, S. 18 sowie Abb. 89 in dieser Arbeit. Die anderen Fotografien, die im Zusammenhang dieses Artikels publiziert wurden, zeigen historische Fotografien von Bränden im Hamburger Hafen sowie an Kontorhäusern. Gleichzeitig ist diese Fotoserie die einzige, zu deren Entstehung ein Zeitzeuge befragt werden konnte. Walter Wolff, der Bruder der Fotografin, berichtete, dass seine Schwester ihm von ihrer aufregenden Arbeite erzählte. Sie nannte als Beispiel jene Fotografie des Feuerwehrmanns im Sprungtuch. Ursula Wolff hatte auf die Drehleiter des Feuerwehrautos steigen müssen, um auf diese Weise die Aufnahme aus großer Höhe machen zu können.

zu einem normalen Klassenraum – hier sitzen alle Kinder im Kreis, damit sie die Lippen der Mitschüler lesen können –, sondern es wird explizit die Arbeit des Lehrers mit den Kindern geschildert. So kann der Betrachter sehen, wie die Kinder den Kehlkopf und die Schädeldecke des Lehrers beim Sprechen befühlen, um die darin entstehenden Schwingungen der einzelnen Worte zu spüren. Eine andere Fotografie zeigt, wie die Kinder der Klasse zusammen Theater spielen.[111]

Weitere Fotografien, die sich im Nachlass in New Hampshire befinden und sich mit einzelnen Berufsgruppen beschäftigen, für die aber nur teilweise Veröffentlichungen nachgewiesen werden können, zeigen unter anderem: Lieferjungen bei der Arbeit und der Rast[112],Feuerwehrleute im Hamburger Hafen[113],einen Lampenputzer, der durch die Straßen von Straßenlaterne zu Straßenlaterne geht und diese per Hand reinigt[114] sowie einen Trupp von Arbeitern, der die Leitungen der Straßenbahn kontrolliert.[115]

6.3. Belichtung des modernen Lebens

Unter dem Stichwort des modernen Lebens lassen sich all die Fotostrecken subsumieren, die dem Leser jene bunten, neuen Facetten des Lebens nahebrachten, die sich im Alltag um ihn herum ereigneten, die er aber möglicherweise bisher noch gar nicht wahrgenommen hatte. Wie in der oben beschriebenen Rubrik der Arbeitswelten lassen sich auch hier inhaltlich zwei Gruppen von Fotoessays voneinander unterscheiden: In der ersten Gruppe werden Fotoessays geschaffen, die vielleicht vom wirklichen Alltag des Lesers gar nicht so weit entfernt sind. In diesen Fotostrecken erkennt er einen Vorgang wieder, er kann sich an etwas erinnern, tiefer in eine bestimmte Materie eintauchen oder aber die jeweilige Fotostrecke bringt ihn zu der Erkenntnis, dass eine bestimmte Begebenheit, die sich quasi jeden Tag vor seiner Nase abspielt, am Ende doch ganz andere, neue und bisher unbekannte Aspekte in sich birgt. Die zweite Gruppe steht der ersten diametral gegenüber. In dieser zweiten Gruppe von Fotostrecken sollen dem Leser „Welten“ gezeigt werden, die ihm in aller Regel vorher unbekannt waren. Sie sollen ihn zum Staunen anregen.

Das erste Beispiel einer Fotostrecke, die sich einer der oben definierten Gruppen zuordnen läst, erschien im Sommer 1930 in der *Hamburger Illustrierten*. Der Fotoessay *In allen Sätteln gerecht: Boxer, Feuerfresser, Filmstar und Reklamefigur*[116] zeigt einen jungen Farbigen, der bunt

[111] Vgl. dazu Taubstumme lernen sprechen, in: Hamburger Fremdenblatt vom 26.11.1932, Nr. 329, S. 20 sowie Stumme lernen reden. Keine Zeichensprache mehr - vollwertiger Sprachunterricht hilft den Taubstummen im Leben weiter, in: Hamburger Illustrierte vom 22.1.1935, Nr. 4, S. 3f.
[112] Vgl. dazu UNH Nr. 3760 sowie Abb. 97 in dieser Arbeit.
[113] Vgl. dazu Feuerschutz im Hamburger Hafen, in: Hamburger Fremdenblatt vom 26.7.1930, Nr. 205, o. S.
[114] Vgl. dazu UNH Nr. 5069.
[115] Vgl. dazu UNH Nr. 5070.
[116] Vgl. dazu Walter Rothenburg, In allen Sätteln gerecht: Boxer, Feuerfresser, Filmstar und Reklamefigur, in:

und nahezu clownesk gekleidet auf dem Jungfernstieg in Hamburg vor dem Kaufhaus Tietz steht. Auf dem in die Geschichte einleitenden Foto – es ist das am größten abgedruckte auf der gesamten Seite – sieht ihn der Betrachter Reklamezettel an vorbeieilende Menschen verteilen. Die Fotografie zeigt einen jungen Mann in einer für seine Tätigkeit typischen Pose, breitbeinig auf dem Gehweg, die rechte Hand mit einem Werbezettel steil nach oben gereckt, die andere Hand in die Hüfte gestemmt. Diese Pose dürfte den meisten Menschen vertraut gewesen sein. In dieser Körperhaltung, gleichzeitig wie eine Chiffre des Zeitungsjungen schlechthin, haben ihn höchstwahrscheinlich viele Hamburger wahrgenommen, als sie an einem unbestimmten Tag an ihm vorbeigeeilt sind. Die weiteren Fotografien dieses Artikels zeigen darüber hinaus frühere Stationen aus dem Leben des jungen Mannes, die nur wenigen Lesern bekannt gewesen sein dürften. So erfährt der Leser, dass Kid Bambu, so sein Künstlername, schon in verschiedenen Filmen mitgewirkt hat, als Showboxer lange Zeit mit einem Wanderzirkus durch Deutschland gereist ist oder dass er zwischenzeitlich sein Geld als Feuerschlucker verdient hat. Dieser Fotoessay zeigt dem Leser also, nachdem er ihn über Bekanntes in die Geschichte eingeführt hat, neue Aspekte einer Geschichte, hier einer Biografie, die ihm sonst verschlossen geblieben wären.[117]

Ein nicht unwesentlicher Aspekt des modernen Lebens in einer großen Stadt ist bis heute das abendliche Ausgehen. Man zieht sich etwas Besonderes an, streift die Kleidung, die man zur Arbeit getragen hat, ab, trifft sich mit Freunden und Bekannten, amüsiert sich und versucht, für ein paar Stunden den Alltag zu vergessen. Der Fotoessay *Nachtleben in Hamburg* schildert Aspekte dieses Nachtlebens in Hamburg. Der Betrachter der Fotografien, ihre Veröffentlichung kann zum jetzigen Zeitpunkt nicht nachgewiesen werden, wird in die Geschichte durch eine Aufnahme eingeführt, die zeigt, wie eine elegant gekleidete Dame den Fond eines Wagens verlässt, um in das Lessing-Theater in Hamburg zu gelangen. Die Tür des Wagens wird ihr dabei von ihrem Chauffeur aufgehalten. Weitere Fotografien zeigen eine größere Menge Automobile, die abgestellt sind und die jeweiligen Fahrer, die darauf warten, dass ihr Einsatz erneut gefordert ist. Aber auch weniger gehobene Milieus werden zu später Stunde belichtet. So ist eine Fotografie von der Straße aus aufgenommen worden. Durch die Scheibe eines Restaurants sieht der Betrachter eine Gruppe Männer zusammen in geselliger Runde sitzen. Das Motiv der großen, beleuchteten Schaufensterscheibe, selbst auch ein Phänomen der frühen zwanziger Jahre, wird in einer weiteren Fotografie aufgegriffen. Gezeigt wird eine Traube von Menschen vor einer von innen beleuchteten

Hamburger Illustrierte vom 21.6.1930, 12. Jh., Nr. 25, S. 24 sowie Abb. 74 in dieser Arbeit.

[117] Gleichzeitig stellt diese Fotoreportage eine weitere Ausnahme im Werk von Ursula Wolff für die illustrierte Presse dar, denn ausschließlich jene Aufnahme, die Kid Bambu mit hochgestreckten Arm zeigt, stammt von der hier behandelten Fotografin. Nur sehr wenige Fotostrecken sind in den Redaktionen aus Fotografien von unterschiedlichen Fotografen zusammengestellt worden. Leider hat sich ausgerechnet diese Aufnahme nicht im Archiv der UNH erhalten, wohl aber die anderen Aufnahmen aus der Serie. Vgl. dazu UNH Nr. 2290-2295.

Schaufensterscheibe, wie sie die dahinter ausgestellten Waren bewundern. Auch der menschliche Aspekt kommt in diesem Essay nicht zu kurz. So werden zwei Männer porträtiert: Der eine Mann reicht dem anderen Mann ein brennendes Streichholz, damit der sich eine Zigarette anzünden kann. Eine letzte Fotografie schildert sodann, quasi als Ausgang eines Abends, der nie enden sollte, einen Mann, der augenscheinlich mehr getrunken hat, als ihm bekommt und nun betrunken über ein Geländer lehnt.[118]

Auf den Rädern aus dem Alltag ist ein Fotoessay, der sich mit einem völlig anderen Phänomen beschäftigt, welches zwei Aspekte des modernen Lebens verbindet.[119] Die Gestaltung der Freizeit oder des Wochenendes war zu dieser Zeit erstmals ein zentraler Punkt in der Lebensgestaltung der Menschen geworden. In der Freizeit hoffte man, nach einer anstrengenden Woche voller Arbeit Erholung zu finden, indem man der hektischen Großstadt entfloh und zum Beispiel einen Campingausflug in die nahe gelegenen ländlichen Regionen um Hamburg herum unternahm. Bevorzugtes Reiseziel, natürlich besonders in den warmen Sommermonaten, war die von Hamburg aus schnell zu erreichende Ostsee. Im Gegensatz zur Zeit um die Jahrhundertwende, als solche Ausflüge, organisiert von zahllosen Wandervereinen, mit dem Zug in die Umgebung gemacht wurden und man sich dann die umliegende Natur erwanderte, stand den Menschen 1931, als die hier besprochenen Fotografien in der *Hamburger Illustrierten* erschienen, bereits in größerer Zahl das Automobil zur persönlichen Verfügung. Und so beschreiben die Aufnahmen von Ursula Wolff, auf welch vielfältige Art das Auto eingesetzt wurde, um den Campingurlaub übers Wochenende möglichst angenehm und praktisch zu gestalten. Da wird ein Rück- zum Rasierspiegel, die Sitze des Autos werden zu Betten, die Trittbretter zu Regalen oder die große Ladefläche eines Lastkraftwagens zur großzügigen Terrasse mit Aussicht. Die Fotografien zeigen die vielfältigen Umnutzungen des modernen Transportmittels, um die eigene Freizeit zu gestalten. Die Fotostrecke ersetzt fotografisch den Rundgang über den Campingplatz.[120]

Ein wichtiges Thema der illustrierten Zeitungen jener Jahre war das neue Bild der Frau. Dabei ging es weniger um ein radikalisiertes neues Bild der Frau im Kontext der Auflösung spezifischer Geschlechtermerkmale, das ausschließlich in Teilbereichen der freien Kunst propagiert wurde. Es ging mehr um eine abgeschwächte Form dessen, was sich als Weiblichkeit definierte: Schminke, Puder und allgemein Kosmetikartikel, die es der Frau ermöglichten, in einem gesteigerten Selbstbewusstsein die eigene Weiblichkeit zu unterstreichen. Erst nach dem Ersten Weltkrieg, und dann verstärkt in den Aufschwungjahren der Weimarer Republik setzte sich die

[118] Vgl. dazu auch die Beschreibungen des thematisch verwandten Fotoessays von Felix H. Man in Kapitel 15 in dieser Arbeit.
[119] Vgl. dazu Auf Rädern aus dem Alltag, in: Hamburger Illustrierte vom 22.8.1931, Nr. 34, S. 14f.
[120] Vgl. dazu Abb. 36 bis Abb. 41 in dieser Arbeit.

gesellschaftliche Akzeptanz durch, dass Frauen sich schminkten.[121] Ein weiterer Aspekt in diesem Zusammenhang ist die Demokratisierung der Mode. Die Leserinnen und Leser der illustrierten Zeitschriften interessierten sich in einem verstärktem Maße für die aktuellen Tendenzen in der Mode. Zu dieser Zeit war es erstmals für breitere Schichten möglich, sich mit einer persönlichen Kleidungsfrage intensiv zu beschäftigen.

Die *Hamburger Illustrierte* brachte in regelmäßigen Abständen Fotostrecken, die jeweils an die entsprechende Jahreszeit angepasste Modeaufnahmen zeigten. Im Rahmen solcher Modestrecken wurden zum Beispiel im Winter 1935 zwei Fotografien von Ursula Wolff veröffentlicht. Diese beiden Aufnahmen zeigten jeweils junge weibliche Modelle, die in der Totalen aufgenommen, die aktuelle Pelzmode für den kommenden Winter zeigten. Die weiteren Fotografien in diesem Fotoartikel stammten von der Berliner Fotografin Yva.[122]

Vier Jahre zuvor war in der gleichen Zeitschrift die einzige geschlossene Fotostrecke veröffentlicht worden, die ausschließlich Modeaufnahmen von Ursula Wolff zeigte. Unter dem Titel *Zum Wintersport trägt man* wurde im *Hamburger Fremdenblatt* im Januar 1931 die damals aktuelle Kollektion von Wintermode vorgeführt.[123] Die Fotografien zeigen die Modelle in der Totalen aufgenommen, ungezwungen zusammenstehend, als hätten sie nur eine kurze Pause vom Skifahren eingelegt, um sich miteinander auszutauschen. In der Art und Weise, wie die Fotografien arrangiert sind, unterscheiden sie sich im formalen Bildaufbau nicht von Fotografien, wie man sie noch heute aus den entsprechenden Modezeitschriften kennt: Junge, fröhliche und gut aussehende Menschen, die die Mode auf scheinbar natürliche Art präsentieren. Eingerahmt sind jene Fotografien der Modelle von Aufnahmen, die man als Produktfotografie klassifizieren kann. Diese Fotografien sparen alles andere aus, sie sind ohne Bildhintergrund oder Staffage gestaltet und rücken so das jeweilige Produkt, beispielsweise ein Paar Winterhandschuhe aus Leder, in den Mittelpunkt.

Dem Thema Kosmetik und Schminken nähert sich die Fotografin auf unverfängliche Art, ohne explizit ein verändertes Geschlechterverständnis zu thematisieren. Im Gegenteil, ihre Bilder propagieren keine provokante Radikalität, sondern schildern auf schlichte und zurückhaltende Art,

---

[121] Schminke wie Lippenstift, Puder oder Lidstrich, die vor dem Ersten Weltkrieg noch verpönt waren und ausschließlich von Prostituierten benutzt wurden, lehnten in einer Umfrage 1929 noch 80 % von den über 90 % männlichen Befragten ab, weil ihnen eben jenes laszives und anrüchiges Images anhaftete. Vgl. dazu Dellith 2000, S. 11.

[122] Vgl. dazu o.T., in: Hamburger Fremdenblatt vom 18.12.1935, Nr. 12, S. 12. Die ebenfalls in Berlin Charlottenburg geborene Yva (eigentlich Else Simon), wie Ursula Wolff Jüdin, kann noch bis 1936 unter ihrem Künstlernamen veröffentlichen. Ab 1938 arbeitet sie als Röntgenassistentin in einem Berliner Krankenhaus, 1942 wird sie in einem Konzentrationslager ermordet. Vgl. dazu Goldsmith 1985, S. 231.

[123] Vgl. dazu Zum Wintersport trägt man:, in: Hamburger Fremdenblatt vom 10.1.1931, Nr. 10, S. 20. Signiert sind diese Aufnahmen nicht mit dem Namen der Fotografien, sondern sie erschienen unter dem Pseudonym Riese, Berlin.

in der die neue Selbstverständlichkeit des Schminkens unterschwellig automatisch transportiert wird. Der Artikel *Gepflegt sein ist Pflicht – wer die Wahl hat, hat die Qual* wird im *Hamburger Fremdenblatt* im Januar 1932 publiziert.[124] Dadurch, dass neben die Abbildungen zwei biedermeierliche Schminkzeichnungen gestellt wurden, wurde auf einer kulturhistorischen Ebene unterschwellig eine Legitimation des Schminkens suggeriert. Die Aufnahmen selbst zeigen zentral einen großen, runden Tisch, auf dem verschiedene Pflegemittel angeordnet sind. Diese Fotografie dient als Einstieg in die Geschichte. Dann folgen als Umrandung eines kurzen Textes sieben Aufnahmen in ungeordneter Reigenfolge, die verschiedene Anwendungsgebiete für Kosmetikprodukte zeigen: Vom Wadenwickel über die Hals- und Gesichtscreme bis hin zur bräunenden Höhensonne mit der speziell dafür entwickelten Creme. Nicht aufeinander aufbauend, zeigen die Fotografien in loser Reihenfolge jeweils porträtartig die Gesichter von jungen Frauen, sodass der Betrachter sich die einzelnen Anwendungsgebiete der Pflegeprodukte erschließen kann.[125]

Ein wesentlicher Aspekt des modernen Lebens während der Zeitperiode der Weimarer Republik war die Erfindung des Films, genauer gesagt, seine Weiterentwicklung zum Tonfilm und zum abendfüllenden Spielfilm. 1927 ist „Der Jazzsänger", eine amerikanische Produktion, der erste kommerziell erfolgreiche Tonfilm, gleichzeitig kommt „Berlin, Symphonie einer Großstadt" von Walter Ruttmann (1888-1942) in die deutschen Kinos. Der erste abendfüllende deutsche Tonfilm kommt 1929 unter dem Titel „Die Königsloge" in die Filmtheater. Kinos wurden aufgrund der rapide steigenden Nachfrage in vielen Städten neu errichtet, sie entwickelten in der Folgezeit eine eigene Architektursprache, indem sie nicht mehr Theatersäle nachahmten, sondern auf die Betrachterspezifika des Films eingingen. Entsprechend groß war das Interesse der Menschen an all den Geschichten, die mit dem Film, seinen Machern und – natürlich nicht anders als heute – mit den Stars dieses glamourösen Geschäfts zusammenhingen. Es war das erste Mal, dass am Ende der zwanziger Jahre Menschen aus den Bereichen Sport und Film in einer bis heute existierenden Allianz mit den Illustrierten zu Stars und Vorbildern glorifiziert wurden. Natürlich massiv forciert durch die Illustrierten, die mit ihren Berichterstattungen den Kult an den Filmschaffenden nährten.

Ursula Wolff hat einige Fotoessays angefertigt, die sich in diesen thematischen Kontext einordnen lassen. Geradezu bezeichnend für das oben Beschriebene ist der Titel *Prominenten Rendezvous – Bei Hamburgern in Berlin*. Die Fotografien – der Titel lässt vermuten, dass

[124] Vgl. dazu Gepflegt sein ist Pflicht – wer die Wahl hat, hat die Qual, in: Hamburger Fremdenblatt vom 30.1.1932, Nr. 30, S. 20.

[125] Ein weiteres Beispiel für Modeaufnahmen ist der Katalog für die Firma Gebr. Robinsohn, der weiter oben schon Erwähnung fand. In ihm findet sich, eingebettet in eine fiktive Geschichte eines Weihnachtswunsches, eine Reihe von Objekt- bzw. Modeaufnahmen, die sich die Protagonisten der Geschichte zu Weihnachten wünscht. Vgl. dazu Katalog der Firma Gebr. Robinsohn, Neuer Wall 25/33, Hamburg 1929 im Archiv der UNH sowie die dazugehörigen Aufnahmen UNH Nr. 1528-1555.

möglicherweise eine ganze Serie geplant war – zeigen den aus Hamburg stammenden Bildhauer Paul Hamann (1871-1973) in seinem Atelier in Berlin. Viele Prominente sind zu Besuch in den Räumen des Künstlers, um diesem nacheinander Modell für eine Porträtskulptur zu stehen. Neben Schauspielern wie Gustav Gründgens und Regisseuren findet sich in der illustren Runde auch der junge Boxweltmeister Max Schmeling, der dem Bildhauer ebenfalls Modell stand. Die einzelnen Aufnahmen zeigen jeweils Paul Hamann mit seinen Modellen, aufgenommen aus verschiedenen Perspektiven, sodass man entweder den Künstler bei der Arbeit oder aber das berühmte Modell zusammen mit der entstehenden Plastik sehen kann. In einer großen Aufnahme, die in dem Essay als Schlusspunkt angeordnet ist, sieht man alle Prominenten mit dem Künstler um einen großen Tisch herum sitzen, sich angeregt unterhaltend und dabei ein Glas Wein trinkend. Dieser Fotoessay bietet im Gegensatz zu den bisher hier beschriebenen keine Einstiegsfotografie, sondern eben nur eine Schlussaufnahme, durch die die Geschichte eine Leserichtung erhält.[126]

Wie hart der Weg zur anerkannten und berühmten Schauspielerin ist, zeigen die Bilder der Fotostrecke *Auch die Dorsch hat so angefangen,* veröffentlicht im November 1932 im *Hamburger Fremdenblatt*.[127] Der Titel spielt auf die seinerzeit sehr berühmte Schauspielerin Käthe Dorsch (1890-1957) an, die ab 1919 in Berlin lebte und später am Wiener Burgtheater Erfolge feiern konnte. Gezeigt werden in diesem Fotoessay Schauspielschüler, die Unterricht bei dem strengen Lehrer Hans Stiebner nehmen und allerlei physische und psychische Strapazen in diesem Zusammenhang mit der Ausbildung auf sich nehmen müssen. Die einzelnen Fotografien zeigen Stationen innerhalb der Ausbildung, beispielsweise den Gesangunterricht oder eine Shakespeare-Improvisation, bis hin zu der kollektiven Umarmung aller Schüler nach der bestandenen Abschlussprüfung.

Eine weitere Fotoreportage beschreibt den Alltag hinter den Kulissen der Filmstudios in Berlin Babelsberg, damals Deutschlands größte Filmstätte und möglicherweise das berufliche Ziel der Schauspielschüler aus der oben beschriebenen Reportage. Der Leser der *Hamburger Illustrierten*, also jener Zeitschrift, in der die Aufnahmen im August 1932 veröffentlicht wurden, kann mitverfolgen, wie viele Menschen an einer Filmproduktion beteiligt sind, welche Aufgaben sie haben und wie irritierend es ist, wenn ein Kulissenbauer die Pappstaffage einer arabischen Stadt mitten in Berlin aufbaut oder wenn am helllichten Tag eine Frau im Ballkleid die Straße entlang geschritten kommt.[128] Die weiteren Aufnahmen der Serie führen den Leser hinter die Kulissen einer Filmproduktion. So werden die Schneider- und die Tischlerwerkstatt des Studios ebenso gezeigt

[126] Vgl. dazu Prominenten Rendezvous – Bei Hamburgern in Berlin, in: Hamburger Illustrierte Sep. 1932 (nähere Angaben zu der Ausgabe lassen sich leider nicht nachvollziehen) sowie die Aufnahmen UHN Nr. 3490-3504.
[127] Vgl. dazu Auch die Dorsch hat so angefangen, in: Hamburger Fremdenblatt vom12.11.1932, Nr. 315, S. 20.
[128] Vgl. dazu auch Abb. 82 in dieser Arbeit.

wie die Kulissenbauer bei der Arbeit und die fertige Kulisse einer Häuserzeile, die in Wirklichkeit nur zur Hälfte existiert, denn die hintere Hälfte der Häuser besteht lediglich aus einem Holzgerüst. Eine weitere Fotografie lässt den Leser einen Blick in die Requisitenkammer werfen. Schlussendlich schildern dann einige Fotografien die Arbeit am fertigen Set. Man sieht die Schauspieler und Statisten im Set stehen, kann die Kameraleute bei der Arbeit beobachten und sieht den Regisseur Anweisungen geben.[129]

Eine zu damaliger Zeit und auch noch bis heute besonders bei Kindern beliebte Beschäftigung war und ist das Sammeln und Tauschen von so genannten Sammelbildchen. Diese kreisen thematisch meist um ein bestimmtes, abgeschlossenes Themenfeld, etwa Sportler oder Pferde, und lassen sich dann als kleine Serien in Sammelbücher kleben. Ursula Wolff griff dieses Thema auf und fertigte eine Fotostrecke an, die 1932 im *Hamburger Fremdenblatt* veröffentlicht wurde. Unter dem Titel *Wollen wir tauschen?* wird gezeigt, wie Sammelbilder der Serie „Hamburg aus der Vogelperspektive" gesammelt und eifrig getauscht wurden.[130] Die Sammelbilder selbst stammten von der Rückseite der Abonnementeinquittung des *Hamburger Fremdenblattes*, eine einfache Form der Kundenbindung. Es handelte sich um eine ähnliche Werbeaktion, wie sie auch von anderen Firmen zu jener Zeit praktiziert wurde, beispielsweise die sehr bekannten Margarine- oder Schokoladensammelbilder. In diesem Fotoessay zeigt die Fotografin, dass nicht nur Kinder der Sammelleidenschaft verfallen sind, sondern auch Erwachsene großes Interesse an den Bildern zeigen und sogar Erwerbslose an dem Handel beteiligt sind. Diese dürfen zwar offiziell wegen ihres Status kein Geld neben der staatlichen Unterstützung dazuverdienen, weshalb sie, so der begleitende Text zu den Fotografien, für einen Tausch eine „Sympathieprämie" nehmen. Die Fotografien prangern dies jedoch nicht an, sondern zeigen eben auch diesen Aspekt des Tauschens, um ein möglichst facettenreiches und unterhaltsames Gesamtbild dieser Sammelleidenschaft zu zeichnen. So zeigen die Fotografien einen Händler, der auch Motive anderer Sammelserien zum Kauf anbietet sowie zwei ältere Kinder, die ein jüngeres in die Mangel genommen haben und versuchen, es um einige Sammelkarten zu erleichtern. Dieser Fotoessay ist somit wiederum ein Beispiel für eine Geschichte, die dem Betrachter eine Vertiefung eines ihm bekannten Themas bietet. Sicherlich kannten viele Abonnenten die Sammelleidenschaft ihrer eigenen Kinder, doch dass diese Aktion so weite Kreise zog, war ihnen wohl eher unbekannt. Dass darüber hinaus sogar Arbeitslose sich mit den Sammelbildern etwas dazuverdienten, war den meisten Lesern sicherlich nicht bekannt und dürfte bei vielen für ein leichtes Schmunzeln gesorgt haben. Gleichzeitig war

[129] Vgl. dazu Achtung! Aufnahme!, in: Hamburger Illustrierte vom August 1932, Nr. 45, S. 4f. Hinweis: Leider befinden sich die Negative dieser Fotoserie, die sich im Archiv der UNH erhalten haben, in keinem guten Zustand.

[130] Vgl. dazu Wollen wir tauschen?, in: Hamburger Fremdenblatt vom 15.10.1932, Nr. 287, S. 20 sowie Abb. 83 bis Abb. 85 in dieser Arbeit.

diese Serie natürlich auch eine billige Eigenwerbung für die von der Zeitung initiierte Aktion.

6.4. Kleine Episoden des Alltags

Wie bereits erwähnt, gehörten Fortsetzungsromane zum festen Bestandteil einer illustrierten Zeitung oder Zeitschrift jener Jahre, und auch heute noch findet man sie in so mancher Illustrierten. Im Unterschied zum Fortsetzungsroman, der, wie der Name es schon sagt, über viele Ausgaben hinweg in kleinere Abschnitte eingeteilt ist und so präsentiert wird, erschienen die fiktiven Fotogeschichten immer zusammenhängend in einer Ausgabe. Der Vergleich mit dem Fortsetzungsroman erschließt sich eher auf der inhaltlichen und weniger auf der formalen Ebene. Das Entscheidende ist, dass die fiktiven Fotogeschichten aus verschiedenen Erzählperspektiven heraus eine kurze, in sich geschlossene Handlung oder Geschichte wiedergeben, die im Gegensatz zu den Intentionen anderer hier behandelter Themenkategorien kein Wissen vermitteln oder den Leser durch die Fokussierung auf eine scheinbare Alltäglichkeit zum Staunen bringen will, sondern es geht schlicht um die Unterhaltung der Leser der jeweiligen Zeitung oder Zeitschrift. Es geht um das Erzählen, um das Darstellen einer kleinen, vielleicht sogar banalen Geschichte, die mithilfe von Fotografien erzählt wird. Dabei, das darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, sind die Fotografien der entscheidende Informationsträger, die beigefügten Texte haben in den meisten Fällen nur eine unterstützende Funktion. Das heißt, die Fotografien funktionieren auch ohne einen erläuternden Text. Der Inhalt der Geschichte erschließt sich im Wesentlichen durch den visuellen Informationsgehalt, lediglich unterstützt durch den Titel. So ist es dem Betrachter möglich, sich den Inhalt der Geschichte zu erschließen, indem er sich von seinem Auge von Foto zu Foto leiten lässt. Falls vorhanden, bedeutet der Text nur eine untergeordnete, inhaltliche Erweiterung des dargestellten Bildes.

Als Beispiel für einen fiktiven Fotoessay einer Alltagsgeschichte kann die im Oktober 1931 veröffentlichte Geschichte *Das große „Wenn...!"*gelten. Die Geschichte, veröffentlicht im *Hamburger Fremdenblatt*, behandelt das alte Gedankenspiel, was man alles machen würde, wenn man eines Tages im Lotto gewinnen würde.[131] Der Schriftsatz des Titels der Geschichte ist von einer ersten Fotografie unterlegt, die ein gängiges Lotterielos zeigt. So wird der Betrachter des Fotoessays gleich durch die erste Fotografie in die Geschichte eingeführt. Die weiteren sechs Fotografien zeigen dann, in einer sehr plastischen und offensichtlichen Art, was man sich mit dem

[131] Vgl. dazu Das große „Wenn...!", in: Hamburger Fremdenblatt vom 24.10.1931, Nr. 291, S. 18 sowie Abb. 45 bis Abb. 48 in dieser Arbeit.

gewonnenen Geld so alles leisten kann. Ein Paar wird gezeigt, das an der Kaimauer eines Hafens steht und sehnsüchtig zu einem Kreuzfahrtschiff hinüberblickt. Eine andere Fotografie zeigt eine Frau, die augenscheinlich in Kaufabsicht vor einem neuen Auto steht und von einem Verkäufer beraten wird. Eine fiktive Lottogewinnerin, so schildert es eine weitere Fotografie, scheint den Wunsch zu haben, sich einen Ziervogel zu kaufen und lässt sich aus diesem Grund in einer Tierhandlung beraten. Alle weiteren Fotografien illustrieren auf gleiche Weise die Träume, die die meisten Menschen haben. Nur die letzte Abbildung zeigt eine Frau, die vor einem Bankschalter steht, um ihr gewonnenes Geld einzuzahlen. Die sechs Fotografien, die die Träume und Wünsche der Menschen schildern, sind in dieser Veröffentlichung in Zweierreihen untereinander angeordnet, was mit der üblichen Schreibweise korrespondiert und das „Lesen" der Fotografien erleichtert. Insofern bildet die letzte Fotografie wiederum einen Schlusspunkt, denn sie zeigt eine Handlung, die außerhalb der sonst hier gezeigten Konsumwünsche liegt und bildet auf diese Weise eine gekonnte Schlussinszenierung. Im Gegensatz zu ihrer sonstigen Arbeitsweise setzt Ursula Wolff bei diesen Fotografien einen künstlichen Weichzeichner an den Rändern der Fotografien ein, um das Fiktive, den Wunsch oder den Traum zu illustrieren. Ein Gestaltungsmerkmal, welches noch heute im Film oder in der Fotografie eingesetzt wird, um Gedanken, Zukünftiges oder Wünsche zu visualisieren.

Der Fotoessay *Herzbube neben schwarzer Dame*, ebenfalls publiziert im *Hamburger Fremdenblatt* im September 1931, funktioniert auf ganz ähnliche Weise.[132] Er erzählt vom Besuch bei einer Kartenlegerin. Direkt unter dem gedruckten Titel ist die erste Fotografie angeordnet, die alle wesentlichen Informationen enthält, um dem Betrachter den Einstieg in die Geschichte zu ermöglichen. Eine Hand drückt die Haustürklingel unterhalb eines Namenschildes. Auf dem Schild unterhalb der Klingel finden sich nur der neutrale Zusatz „Sprechstunde" und der Hinweis, dass der Besucher doch bitte dreimal klingeln möchte. Auf den nun folgenden Fotografien kann man die Kartenlegerin und ihre Kundin sehen, eine elegant gekleidete Frau. Nachdem der unbekannten Kundin Einlass in die Wohnung gewährt worden ist, entrichtet sie einen Obolus und die Sprechstunde kann beginnen. Die Karten liegen in jeweils unterschiedlichen Formationen auf dem Tisch, an dem die Kartenlegerin und ihre Kundin Platz genommen haben. Der Betrachter kann jeweils das gebannte, unsicher hoffende Gesicht der jungen Frau, die sich die Karten legen lässt, beobachten. Der Gesichtsausdruck ändert sich jeweils analog zur sich verändernden Formation der Karten auf dem Tisch, bis der Leser der Illustrierten schließlich zur letzten Fotografie der Serie gelangt. Die Kartenlegerin verabschiedet sich von ihrer Kundin an der Wohnungstür. Unterhalb

[132] Vgl. dazu Herzbube neben schwarzer Dame, in: Hamburger Fremdenblatt vom 12.9.1931, Nr. 253, S. 19 sowie Abb. 67 bis Abb. 69 in dieser Arbeit.

dieser Fotografie kann man zusätzlich den Text lesen: „Sie werden sehen, dass ich nicht zu viel gesagt habe." Mit diesem Satz, gleichsam der Verabschiedung an der Tür, wird auch der Leser aus der Geschichte entlassen.[133]

Die Geschichte *So wird man zur Architektin* unterscheidet sich leicht von den bisher beschriebenen Fotostrecken. So ist sie nicht im regulären Teil des *Hamburger Fremdenblatts* erschienen, sondern in der Sonderbeilage *Die deutsche Frau in Heim, Beruf und Gesellschaft*. Außerdem besteht dieser Artikel nur aus vier Fotografien, die nicht zusammenhängend oder sukzessive eine Geschichte erzählen, sondern bei denen es sich um Einzelfotografien handelt. Es findet sich weder eine Fotografie, die in die Handlung einleitet, noch eine, die den Schlusspunkt der Geschichte setzt. Auch wird dem Text bei diesem Beispiel eine wesentlich größere Gewichtung beigemessen. Entscheidende Informationen zum Handlungsablauf erschließen sich nur durch den Text. Folgerichtig handelt es sich bei diesem Beispiel hier nicht um einen Fotoessay im strengen Sinne der Definition, sondern die Fotografien sind hier schlicht dem Text beigeordnet. Ohne den Text wäre es für den Betrachter nicht möglich, sich den Inhalt zu erschließen. Inhaltlich erzählt die Geschichte von einer nicht weiter beschriebenen Protagonistin, die auf den Dachboden ihrer Wohnung geht und dort die alten Möbel ihrer Großeltern findet. Kurz entschlossen nimmt sie einige Möbel mit hinunter in die Wohnung und tauscht sie gegen einige neusachliche Einrichtungsgegenstände aus, die sich vorher in ihrer Wohnung befunden haben. So stellt sie beispielsweise einen antiken Sekretär unter ein modernes Gemälde und findet die Kombination aus alt und neu harmonisch. Dann kommt, so erzählt die Geschichte weiter, zufällig noch der Maler Kurt Löwengard vorbei und bietet ihr an, einen der schlichten alten Schränke bunt zu bemalen. So ergibt sich in der Wohnung eine Mischung aus antiken Möbeln und moderner Kunst, die der Hauptperson gut gefällt.[134]

Ein weiteres Beispiel für eine solch fiktive Geschichte, in der eine nicht weiter bestimmte weibliche Person die Hauptrolle spielt, ist im Sommer 1931 unter dem Titel *In meiner Straßenbahn* veröffentlicht worden.[135] Die anonyme Erzählerin berichtet darin, dass sie Stammgast der Straßenbahnlinie 18 sei. Auf ihren täglichen Fahrten macht sie sich allerlei Gedanken. Sie stellt beispielsweise fest, dass sie jeden Tag in der Straßenbahn ihr vertraute Menschen sieht, mit denen

---

[133] Vgl. dazu auch die Beschreibungen und das thematisch verwandte Fotoessay von André Kertész in Kapitel 15 in dieser Arbeit.

[134] Vgl. dazu So wird man zur Architektin, in: Hamburger Fremdenblatt vom 9.11.1932, Nr. 312, Sonderbeilage "Die deutsche Frau in Heim, Beruf und Gesellschaft", S. 2. Eine Vermischung von Realität und Fiktion ist an diesem Beispiel besonders deutlich. So erfährt der Leser nichts weiter über die weibliche Hauptdarstellerin der Geschichte, doch ist es durchaus möglich, dass es sich um Ursula Wolff selbst gehandelt hat. Für diese Annahme spricht, dass sie im gleichen Haus wie der Maler Kurt Löwengard (1845-1940) lebte. Dieser hätte also durchaus zufällig vorbeikommen können.

[135] Vgl. dazu In meiner Straßenbahn, in: Hamburger Fremdenblatt vom 13.6.1931, Nr. 162, S. 19 sowie Abb. 108 in dieser Arbeit.

sie, obwohl sie ihr bekannt sind, noch nie ein Wort gewechselt hat. Sodann berichtet die Erzählerin von der Ausbildung, die jeder Führer einer Straßenbahn zu absolvieren hat, damit er die Befähigung erhält, ein solches Vehikel zu führen. Die Fotografien lassen den Betrachter an der Ausbildung teilhaben. So sieht man, angeordnet auf einer Seite des *Hamburger Fremdenblatts*, zukünftige Straßenbahnführer, die an hölzernen Fahrerkabinen das Lenken einer Straßenbahn üben. Weitere Aufnahmen zeigen die vollbesetzte Fahrgastkabine, Menschen, die sich zum Einsteigen drängen, und als Schlusspunkt der Geschichte die Straßenbahnführer, die sich zu einer Pause in einem eigens für sie geschaffenen Aufenthaltsraum zusammengefunden haben. Dabei sind die einzelnen Fotografien in diesem Beispiel nicht in einer für den Betrachter einfachen Leserichtung angeordnet, sondern ohne inhaltliche Laufrichtung. Der Text zu diesem Artikel wird von der zentral angeordneten Aufnahme der zukünftigen Straßenbahnführer bei ihren Lenkübungen geteilt. Die weiteren sechs Fotografien sind um den Text herum angeordnet, die meisten haben einen rechteckigen Bildausschnitt, eine einzige Aufnahme weist einen runden Bildausschnitt auf. In der Bilanz ist es auch bei diesem Beispiel so, dass der Text ein wichtiger Bestandteil des Artikels ist. Zwar kann der Leser dieser Geschichte sich den Inhalt sehr leicht erschließen, denn die zentral angeordnete Fotografie weist eindeutig auf die Ausbildung der Straßenbahnführer hin, doch gibt es keine Anordnung der Fotografien, die sich an einer Leserichtung orientiert und auf diese Weise eine Erschließung der Geschichte erleichtern würde.

Als letztes Beispiel soll an dieser Stelle die Fotoserie *Die Post kommt* erwähnt werden. Die insgesamt fünf Fotografien, die im September 1931 im *Hamburger Fremdenblatt* veröffentlicht wurden, schildern wiederum in einem in sich abgeschlossenen Fotoessay einen alltäglichen Handlungsablauf: Briefträger tragen die Post aus.[136] Der Handlungsstrang wird dabei in der ersten Fotografie aufgebaut, in der der Betrachter sehen kann, wie die Briefe auf die einzelnen Postboten verteilt werden. Dabei werden in der Poststelle Bilder geliefert, die den Leser in einen Bereich hinter die Kulissen der Post führen, der ihm normalerweise nicht zugänglich wäre. In der nächsten Fotografie kann man dann sehen, wie die Postboten das Postamt schwer beladen verlassen und ausschwärmen, um die Briefe zu verteilen. Diese Fotografie ist aus großer Höhe aufgenommen wurden, wahrscheinlich vom Dach des Postamtes aus. Sie zeigt, wie eine große Anzahl an Postboten aus dem Gebäude auf die Straße eilt, um mit der Arbeit beginnen zu können. Weitere Aufnahmen zeigen dann einen einzelnen Postboten in einem Treppenhaus eines Mehrfamilienhauses vor den an der Wand befestigten Briefkästen sowie in einer weiteren Fotografie weiter oben im Treppenhaus des Hauses. Diese Aufnahme ist aus einer starken

[136] Vgl. dazu Die Post kommt, in: Hamburger Fremdenblatt vom 5.9.1931, Nr. 246, S. 19 sowie Abb. 42 bis Abb. 44 in dieser Arbeit.

Untersicht aufgenommen worden, sodass man an dem auf der Treppe stehenden Postboten vorbeisehen kann und eine weiter oben im Treppenhaus befindliche Frau entdeckt, die neugierig durch ihre Wohnungstür blickt und den Postboten erwartet. In ihrem Aufbau gelingt es der Fotografie zu suggerieren, dass man, also der Betrachter der Fotografie, den Postboten bei seiner Arbeit begleitet hat und nun unterhalb von ihm zusammen mit ihm auf der Treppe steht und zu der Frau nach oben blickt. Eine letzte Fotografie zeigt sodann, wie der Postbote vor einer geöffneten Wohnungstür steht und eine junge Frau neugierig und erwartungsvoll blickt und vom Postboten einen Brief gereicht bekommt. Der begleitende Text schließt die Geschichte mit einem alltagsphilosophischen Gedanken: „Allerdings tragen wir manchmal an einem Zehn-Gramm-Brief schwerer, als der Briefträger mit seiner ganzen Last."[137] Dieses Beispiel ist wiederum so aufgebaut, dass es eine fiktive Alltagsgeschichte mit einem Anfang und einem Ende in einer chronologischen Reihenfolge darstellt. So wird es dem Leser des *Hamburger Fremdenblatts* ermöglicht, auch ohne Text zu begreifen, dass der Arbeitsalltag eines beliebigen Postboten erzählt wird.

6.5. Sachgeschichten – ein Gegenstand wird in seiner Entstehung beleuchtet

Eine große Anzahl von Fotostrecken, die Ursula Wolff für die illustrierte Presse angefertigt hat, beschreiben den Entstehungsprozess eines Gegenstandes, der im Alltag der Leser, ob bewusst oder eher unbewusst, eine allgegenwärtige Präsenz hat. Innerhalb dieser Fotoessays wird der Produktionsprozess geschildert, ausgehend von dem bestimmten Rohstoff bis zum fertigen Produkt. Die einzelnen Fotografien dokumentieren dabei chronologisch die aufeinander folgenden Schritte innerhalb des Fertigungsablaufs.

Geradezu programmatisch ist auch hier, wie bei nahezu allen Fotoessays, die Wahl des jeweiligen Titels. Durch ihn wird der Betrachter auf das Folgende vorbereitet und der Sinn der Bilder erschließt sich, ohne dass man zwingend die zu den Fotografien gehörenden, ohnehin stark reduzierten Texte lesen muss. Die Reportage *Von der Kuh in den Milchtopf* ist ein Beispiel für die Dokumentierung eines Produktionsprozesses vom Rohstoff bis hin zum fertigen Produkt, welches der Konsument dann kaufen kann und allen Lesern der Zeitschrift bekannt ist. Die erste Fotografie in dem hier angeführten Beispiel zeigt einen Kuhstall von innen. Der „Produktionsprozess“ beginnt hier bei der Kuh und der Betrachter kann folgerichtig an dieser Stelle in die Handlung einsteigen. Dann folgt eine Serie von insgesamt neun Fotografien, die visuell beschreiben, welche Handlungsabläufe nötig sind, damit die Milch am Ende des Prozesses schließlich in den Handel

[137] Zitiert aus Die Post kommt, in: Hamburger Fremdenblatt vom 5.9.1931, Nr. 246, S. 19.

gelangen kann. So wird, das zeigt beispielsweise eine Fotografie, der Fettgehalt der Milch gemessen und es werden in weiteren Schritten die so genannte Milchwaage sowie die Kühlanlage für die Rohmilch gezeigt. Dann wird die Milch in einzelne Kannen abgefüllt. Schlussendlich gelangt die fertige Milch in den Laden, wo, das schildert das letzte Foto, zwei Kinder vor dem Verkaufstresen stehen und begierig nach einer Flasche Milch greifen, die eine gütig dreinblickende Kauffrau über den Tresen reicht.[138]

Die Fotostrecke, die bei ihrer Veröffentlichung den Titel *Kleine Geschichte vom Korken* trägt und im Hamburger Fremdenblatt im Juli 1934 erscheint, ist formal in der gleichen Weise wie die eben beschriebene aufgebaut.[139] Auf dem ersten Foto sieht der Betrachter die großen Ballen der so genannten Jungfernrinde der Korkweide. Auch hier gelangt der Betrachter über eine Fotografie des Rohproduktes in den Handlungs- beziehungsweise Produktionsablauf. Auf dem zweiten Foto kann man sehen, wie die Rinde des Korks maschinell zugeschnitten wird. Schon in diesem Stadium ist der eigentliche Korken fertig. Es folgen Fotografien, die weitere Schritte bis zum Endverbraucher schildern, beispielsweise das Sortieren und Zählen der fertigen Korken. Das letzte Foto der insgesamt sechs Fotografien umfassenden Serie zeigt eine Hausfrau, die eine Flasche entkorkt. Der Text unter diesem letzten Foto erläutert dem Leser, dass die sparsame Hausfrau den Korken nicht wegwirft, sondern ihn aufbewahrt, um ihn ein zweites Mal verwenden zu können. Hier entschließt sich Ursula Wolff also zu einem Schlusspunkt, der weit über die Dokumentierung des Entstehungsprozesses hinausgeht. Auf diese Weise wird der Handlungsbogen bis hin zum Leser der illustrierten Zeitung gespannt, der unsichtbar ablaufende Produktionsprozesse mit einer alltäglichen Handlung verbindet.

Eine Zwei-Pfund-Dose Erbsen und Wurzeln bitte!, so lautet der Titel einer weiteren Fotogeschichte, die im Winter 1935 veröffentlicht wird.[140] Auch hier erschließt sich der Inhalt eindeutig aus dem Titel des Fotoessays. In insgesamt fünf Fotografien wird der Produktionsablauf des Befüllens einer Konservendose mit Erbsen und Wurzeln geschildert, vom industriellen Waschen des Gemüses über das Abfüllen in die Konservendosen bis hin zum Etikettieren. Allerdings wird bei diesem Beispiel nicht der Bogen bis hin zum Endverbraucher gespannt. Es bleibt bei der schlichten Dokumentierung des Produktionsablaufes.

Zwei weitere Fotoessays beschreiben die Produktionsabläufe bei der Herstellung eines Getränkes. Dabei sind beide in ihrer formalen Gestaltung ähnlich. Die abgedruckten Fotografien sind in ihrer Anzahl gering, von einfachem und zugleich dokumentarischem Bildaufbau, der ohne

---

[138] Vgl. dazu Von der Kuh in den Milchtopf, in: Hamburger Fremdenblatt vom 29.12.1934, Nr. 359, S. 18.
[139] Vgl. dazu Kleine Geschichte vom Korken, in: Hamburger Fremdenblatt vom 2.7.1932, Nr. 182, S. 19.
[140] Vgl. dazu "Eine Zwei-Pfund-Dose Erbsen und Wurzeln bitte!", in: Hamburger Fremdenblatt vom 28.2.1935, Nr. 59, S. 17.

gestalterische Extravaganzen wie extreme Perspektiven auskommt, sowie von klarer, chronologischer Anordnung der einzelnen Fotografien analog zu den beschriebenen Produktionsschritten.

Der erste Fotoessay *Zum Wohle!* beschreibt die Vorgänge, die sich beim Bierbrauen in einer modernen Brauerei abspielen.[141] Da sich selbst dann, wenn man die einzelnen Schritte des Bierbrauens visuell illustrieren will, die meisten Vorgänge doch unsichtbar im Verborgenen abspielen, sieht man auf drei der insgesamt sechs Abbildungen verschiedene Braukessel. Hier spielen sich die einzelnen Gärungsprozesse ab, wie der den Fotografien beigeordnete Text erläutert, ohne den sich in diesem Beispiel die Handlung wohl nicht erschließen würde. Eine weitere Fotografie zeigt den Braumeister auf einer kleinen Leiter stehend mit einem kleinen Messbecher in der Hand, den Stand der Gärung überprüfend. Die in der Chronologie am Schluss angeordnete Fotografie zeigt einen anderen Mann, der ein volles Glas Bier mit einer großen Bierschaumblume zum Mund führt. Die Bildunterschrift zu diesem letzten Foto lautet: „Kenner und Genießer!“. Sie ist für das Verständnis des Dargestellten nicht wichtig, aber sie lockert die gesamte Fotostrecke auf, verleiht ihr einen gewissen Humor und veranlasst den Betrachter, die Geschichte mit einem Lächeln zu beenden.

Das zweite Beispiel, das in diesem Kontext genannt werden soll, ist die 1935 im *Hamburger Fremdenblatt* veröffentlichte Reportage *Apfelmost*.[142] Sie ist insofern noch weiter reduziert, als dass sie den gesamten Herstellungsprozess inklusive Schlussfoto, mit insgesamt nur vier Fotografien darstellt. Der Fotoessay endet, nachdem das Waschen und Auspressen der Äpfel gezeigt wurde, mit einer Fotografie, die einen Mann abbildet, der direkt aus der Apfelpresse einen ersten Schluck Saft abfüllt, um ihn dann zu probieren. Bemerkenswert ist, dass die überwiegende Zahl der Fotografien, die einen Produktionsablauf bei der Herstellung eines eher einfachen Produktes zeigen, Mitte der dreißiger Jahre veröffentlicht worden ist. Möglicherweise sollte hier die wiedererlangte Leitungsfähigkeit Deutschlands demonstriert werden. Auch wenn die Fotostrecken eindeutig unpolitisch und nur auf einer sehr stark abstrahierten Deutungsebene als Propaganda zu deuten sind, so ist die inhaltliche Verschiebung der Fotoessays doch augenfällig.

Bei einem weiteren Fotoessay, der bereits 1932 im *Hamburger Fremdenblatt* veröffentlicht worden war, fällt zunächst der ungewöhnlich lange und umständliche Titel auf: *Aus dem Kalbsfell. Deutschland ist der Hauptversorger der Welt mit Trommeln*.[143] Doch auch hier weist der Titel klar und eindeutig auf den Inhalt der Fotostrecke hin. Dieser Fotoessay ist im Gegensatz zu den beiden

[141] Vgl. dazu Zum Wohle!, in: Hamburger Fremdenblatt vom 21.1.1933, Nr. 21, S. 21.
[142] Vgl. dazu Apfelmost, in: Hamburger Fremdenblatt vom 12.10.1935, Nr. 283, S. 18. Im Archiv der UNH hat sich ebenfalls ein kurzer maschinengetippter Bericht zu den Aufnahmen der Apfelmostproduktion erhalten.
[143] Vgl. dazu Aus dem Kalbsfell. Deutschland ist der Hauptversorger der Welt mit Trommel, in: Hamburger Fremdenblatt vom 9.1.1932, Nr. 9, S. 19.

zuletzt beschriebenen jedoch mit insgesamt sieben abgedruckten Fotografien umfangreicher. In seinem formalen Aufbau unterscheidet er sich nicht von anderen Fotoessays, die einen Produktionsablauf belichten. Auch hier wird der Betrachter in die Geschichte eingeführt, indem eine erste Fotografie die losen Häute als Produktionsrohstoff zeigt, die neben den Holz- oder Messingkesseln liegen, auf die später die Fälle gespannt werden. Die folgenden Fotografien zeigen das so genannte Egalisieren der Häute mit einem Schabeisen. Beim Egalisieren werden die äußeren Schichten der Häute mit dem Schabeisen entfernt. In einem weiteren Schritt wird dann der Klang der Trommel geprüft, bevor diese schließlich die Fertigungshallen verlässt. Alle diese Stationen innerhalb des Produktionsablaufes werden durch einzelne Fotografien dokumentiert. Besonders erwähnenswert bei dieser Fotostrecke ist jedoch die Anordnung der einzelnen Fotografien. Sie laufen in zwei diagonalen Streifen jeweils von links unten auf der Zeitungsseite nach rechts oben. Wie bei einem Filmstreifen kann der Betrachter die einzelnen Produktionsschritte nachvollziehen, indem er sein Auge in der normalen Leserichtung von links nach rechts wandern lässt. In der Mitte zwischen diesen beiden „Filmstreifen“ ist, zentral und durch die Größe der Abbildung besonders betont, die Schlussfotografie angeordnet. Sie zeigt einen kleinen Jungen, der sich eine Trommel um den Hals gehängt hat und diese mit einem fröhlichen Gesichtausdruck spielt. Die Anordnung der einzelnen Fotografien orientiert sich bei diesem Beispiel stark an einer filmischen Sequenz, wobei die einzelnen Schritte zeitlich relativ weit auseinander liegen. Die Abbildungen sind eindeutig so angeordnet worden, um beim Betrachter die Assoziation an ein Filmband auszulösen.

Auch die letzte hier als Beispiel herangezogene Fotostrecke unterscheidet sich in ihrem formalen Aufbau leicht von den anderen in diesem Kapitel beschriebenen Fotoessays. Dabei liegt der signifikante Unterschied nicht in der Art, wie die einzelnen Fotografien zur Drucklegung arrangiert wurden, sondern in der formalen Bildgestaltung der Fotografien selbst. Der Fotoessay *Koks* beschäftigt sich mit der Lagerung und Verarbeitung von Koks, dem seinerzeit wohl wichtigsten und am weitesten verbreiteten Energieträger. Da es sich um ein wesentlich abstrakteres Endprodukt handelt, sind auch die Fotografien von Ursula Wolff hier weniger gegenständlich gestaltet. Der Essay wurde im *Hamburger Fremdenblatt* im Dezember 1930 veröffentlicht, zu einer Jahreszeit, in der viele Hamburger mit Koks heizen mussten.[144] Diese dem Produkt immanente Abstraktheit als Wärmelieferant spiegelt sich in gewisser Weise in der abstrakten Bildkomposition der einzelnen Fotografien wider. Der künstlerische Anspruch an die hier abgedruckten Fotografien ist eindeutig höher gestellt als in den meisten anderen Fotografien der Fotoessays von Ursula Wolff. Konkret lässt sich feststellen, dass alle sechs Aufnahmen in der Tradition des *Neuen Sehens* angefertigt worden sind. Die hellen, metallenen Förderbänder der Kokshalde teilen den Bildaufbau

[144] Vgl. dazu Koks, in: Hamburger Fremdenblatt vom 20.12.1930, Nr. 352, S. 18.

der einzelnen Fotografien vor den dunklen Koksbergen in Diagonale. Der Kokslöschturm ist aus kurzer Distanz und einer extremen Untersicht aufgenommen worden, wobei der Rauch des Turmes dramatische Konturen gegen den Himmel in die Aufnahme zeichnet. Die gezackten Stützmauern der Kokssilos wirken wie ein surrealistisches Gemälde. Dies wird durch die Distanzlosigkeit der Aufnahme hervorgerufen, indem Ursula Wolff den Bildausschnitt soweit verengt, dass sich der Inhalt der Aufnahme nicht mehr auf den ersten Blick aus der einzelnen Aufnahme selbst erschließt, sondern sich erst im Kontext mit den anderen Fotografien auflösen lässt. Die Fotografien beziehen ihren Reiz aus der Kombination von strenger Symmetrie der technischen Bauwerke und der ungeordneten Masse des gelagerten Koks. Sämtliche Aufnahmen weisen eine frappierende Ähnlichkeit im Bildaufbau mit den späteren Industrieaufnahmen von Dr. Paul Wolff auf, dessen Arbeiten nach 1934 im *Hamburger Fremdenblatt* nachzuweisen sind.[145]

6.6. Sozial intendierte Fotoessays

Sozial intendierte Fotoessays stellen in diesem Zusammenhang einen Teilbereich im Werk von Ursula Wolff dar, das inhaltlich soziale Fragestellungen tangiert oder Personen zeigt, die aufgrund ihrer sozialen Stellung außerhalb einer vermeintlich gesellschaftlichen Norm stehen. Dies trifft in gewisser Weise wohl auch auf einige der von der Fotografin porträtierten Berufsgruppen zu, doch sollen an dieser Stelle jene Fotostrecken beispielhaft besprochen werden, die einen sozialen Aspekt in den Fokus rücken. Bei diesen Essays stehen im Gegensatz zu den weiter oben beschriebenen jedoch nicht der Arbeitsalltag, sondern der Mensch, beziehungsweise eine bestimmte Gruppe von Menschen, deren Lebensumstände oder soziale Verortung im Vordergrund. Diese werden dann in den Fotografien facettenreich dokumentiert. Bemerkenswerterweise fällt die Entstehungszeit der meisten hier besprochenen Fotostrecken ebenfalls in die Zeit nach 1933, ein Faktum, welches möglicherweise der neuen Definition des Menschen und seiner Stellung in Staat und Gesellschaft geschuldet ist.

Ein Fotoessay, der hier als erster genannt werden soll, ist innerhalb des gesamten Werkes von Ursula Wolff besonders augenfällig. Wäre die Fotografin nicht über jeglichen Verdacht einer Propaganda im nationalsozialistischen Sinne erhaben, so ließe sich der Essay, würde man ihn losgelöst vom übrigen Werk und der Biografie der Fotografin betrachten, eindeutig dieser Kategorie zuordnen. Es handelt sich hierbei um die Fotostrecke *Deutsche Landwirte im Baltikum*, die im Herbst 1935 veröffentlicht wurde.[146] Entstanden sind die Aufnahmen während einer Reise der

[145] Vgl. dazu auch den Vergleich mit den Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch in Kapitel 15 sowie den dort gemachten Ausführungen zur Neuen Sachlichkeit und zum Neuen Sehen.

[146] Vgl. dazu Deutsche Landwirte im Baltikum, unbekannte Zeitung (wohl Hamburger Illustrierte), im Nachlass UNH

Fotografin durch die baltischen Staaten im selben Jahr. Die Fotografien schildern die Lebensbedingungen von deutschen Landwirten in den baltischen Staaten. So wird ein ehemaliger Großgrundbesitzer deutscher Abstammung porträtiert, der nun unter widrigsten Bedingungen in einem Gebäude wohnen muss, das vormals als Stall auf seinem eigenen Gut genutzt wurde. Das prachtvolle Haupthaus aus dem 18. Jahrhundert hingegen, so ein weiteres Foto der Serie, ist inzwischen sanierungsbedürftig und droht zu verfallen. Die Fotografien prangern die schlechten Lebensbedingungen der so genannten Volksdeutschen in den souveränen baltischen Staaten an, um die nationalsozialistische Politik der geplanten Einverleibung östlicher Territorien im Vorhinein zu legitimieren.

Eine ganz andere Tendenz noch hatte die vier Jahre zuvor veröffentlichte Reportage *Menschen ohne Heimat*, die das Leben von Zigeunern schilderte. Gezeigt wurde in einem Schwerpunkt das Leben der Zigeuner als Pferdehändler. Aufgrund ihrer Tätigkeit wurden sie auch, so erläutert es der den Fotografien beigeordnete Text, „Rosstäuscher" genannt. Die von der Fotografin porträtierten Zigeuner kamen in bestimmten Zeitintervallen mit ihren bunten Wagen auf den Hamburger Neuen Pferdemarkt, gelegen an der Grenze zwischen Hamburg und Altona, um hier ihre Geschäfte zu tätigen. So zeigen die Fotografien einen jungen Mann, der ein Pferd am Geschirr festhält und es zum Kauf anbietet. Eine andere Abbildung zeigt Menschen vor einer Häuserzeile, die einen Ring gebildet haben, um die Pferde, die in einem Parcours vorbeigeführt werden, für einen möglichen Kauf begutachten und einschätzen zu können. Die weiteren Fotografien schildern das Leben der Zigeuner außerhalb dieser geschäftlichen Ebene. So zeigen die Bilder Mütter, die ihre kleinen Kinder auf dem Markt durch das geschäftige Gewühl tragen oder zwei junge Mädchen, die neugierig ihre Köpfe aus dem Fenster eines Wohnwagens strecken und den Betrachter der Fotografie mit freundlichen Augen anblicken. Im Gegensatz zu der weiter oben beschriebenen Fotostrecke über die deutschen Landwirte im Baltikum sind diese Fotografien jedoch frei von irgendwelchen Ressentiments, berichten wertneutral und versuchen, vorurteilsfrei durch eine schlichte Wiedergabe die Wirklichkeit zu dokumentieren.

Gleiches lässt sich über eine 1932 publizierte Fotostrecke sagen, die unter dem Titel *Kartenbörse der Arbeitslosen* in der in Berlin erscheinenden Illustrierten *Funk im Bild* veröffentlicht wurden. Hier wurden Männer gezeigt, die die Wartezeit mit einem Kartenspiel überbrücken, bis ihnen eine Arbeit für einen Tag angeboten wurde. Auch diese Fotografien kommen ohne eine unterschwellige Politisierung aus.[147]

Im Grenzbereich der oben skizzierten Pole der sozial intendierten Fotostrecke, in der eine

Nr. Z-35 sowie UNH Nr. 5017.

[147] Vgl. dazu Funk im Bild 1932 sowie UNH Nr. 3918-3926.

unterschwellige politische Botschaft transportiert wird und jener, die frei von einer möglichen Beeinflussung des Publikums ist, liegen zwei Fotostrecken, die beide 1933 im *Hamburger Fremdenblatt* veröffentlich wurden sind. Die Titel: *Erwerbslose treiben Sport* und *Arbeitslose nutzen die Zeit*. Während man diese Fotoessays auf der einen Seite als frei von einer offensichtlichen Propaganda für das neue Regime bezeichnen kann, so atmen sie doch, zumindest in Verbindung mit den Texten, eindeutig den Geist der „neuen Bewegung". Diese wollte sich ja unter anderem dadurch auszeichnen, dass ein allgemeiner gesellschaftlicher Aufbruch zu verzeichnen war, der schlussendlich auch eine massive Reduzierung der Arbeitslosenzahlen zum Ziel hatte. So zeigen die Bilder der Fotostrecke *Erwerbslose treiben Sport* junge Männer, die, so der Text, „am Herumlungern gehindert" werden, indem man ihnen die Möglichkeit bot, Sport in der Gemeinschaft zu treiben. Die sieben Fotografien zeigen die Männer beim Geländelauf, an der Kletterwand, wie sie Kanu fahren oder Gymnastik absolvieren.[148] Auf einer ähnlichen Ebene funktioniert auch die zweite Fotostrecke. Hier wird gezeigt, wie Arbeitslose nun ihre Zeit sinnvoll nutzen, indem sie in die Bibliothek gehen, um zu lesen, um einen Schreibmaschinenkurs oder um einen Sprachkurs besuchen.[149]

6.7. Ungewohnte und doch vertraute Orte werden beleuchtet

Einen weiteren Teilbereich im fotojournalistischen Werk von Ursula Wolff nehmen Fotoessays ein, die ungewöhnliche und doch in vielen Fällen vertraute Orte dokumentieren. Dabei handelt es sich vornehmlich um Orte, die meist in unmittelbarer geografischer Nähe des Lesers liegen, die jedoch trotzdem nicht in seine alltäglichen Wahrnehmung gelangen. Die Entstehung dieser Räume war eng mit dem Aufkommen der modernen Großstadt verbunden. Man könnte solche Orte wohl mit dem Begriff Unort belegen, Räume, die von vielen Menschen genutzt werden, häufig sogar in einer bestimmten Form täglich genutzt werden oder die für die Organisation des täglichen Lebens in der modernen Großstadt nötig waren, die aber trotzdem im unmittelbaren Bewusstsein und in der Wahrnehmung der Menschen nur eine sehr untergeordnete Stellung einnehmen. Bei diesen Orten handelt es sich um Bahnhöfe, Wasserwerke, Umsteigestationen, Kraftwerke, Bushaltestellen, Mülldeponien und Tankstellen.

Ein weiteres Beispiel für einen solchen Ort ist ein Autofriedhof. Das Automobil, welches sich im Begriff befand, den Alltag der Menschen grundlegend zu verändern, war in den zwanziger und dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts noch ein ausgesprochener Luxusgegenstand. Es

[148] Vgl. dazu Erwerbslose treiben Sport, in: Hamburger Fremdenblatt vom 25.3.1933, Nr. 84, S. 18.
[149] Vgl. dazu Arbeitslose nutzen die Zeit, in: Hamburger Fremdenblatt vom 17.6.1933, Nr. 165, S. 19.

befand sich jedoch zu jener Zeit im Begriff, für immer größere Teile der Gesellschaft erschwinglich zu werden. War das Automobil gerade erst dabei, immer breiteren Raum im Alltag der Menschen einzunehmen, so war ein Autofriedhof noch ein gänzlich neuer Ort. Ein Ort, an dem der Luxusgegenstand von eben, ein Sinnbild für den technischen Fortschritt, weggeworfen und entwertet, zu nutzlosem Schrott geworden war.[150] Ursula Wolff widmet sich diesem neuen Themengebiet, indem sie einen Autofriedhof in einem Hamburger Stadtgebiet dokumentiert. Wahllos scheinen die Autowracks übereinandergestapelt zu sein, unwirklich gruppieren sie sich um eine kleine Bretterbude herum, die als Büro für den Betreiber des Schrottplatzes dient. Das Dunkel der verbeulten Karosserien bildet in den Schwarz-Weiß-Fotografien einen Kontrast zu dem Hell des Tageslichtes, welches an vielen Stellen durch das aufgerissene Blech der ehemaligen Automobilkarosserien scheint.[151]

Einen weiteren solcher Orte dokumentiert sie im März 1930. Es handelt sich dabei um ein Motiv, das wohl für viele Menschen in Hamburg bis dato zum alltäglichen Stadtbild gehörte, nun aber zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Fotografie im *Hamburger Fremdenblatt* für immer verschwunden war. Bei diesem Ort handelt es sich um den Bretterzaun mit doppelflügeligem Tor in der Armbruststraße in Hamburg Eimsbüttel. Über viele Jahre hinweg markierte er die Grenze zwischen der Stadt Hamburg und der damals noch eigenständigen Stadt Altona. Nun, das erläutert die knappe Bildunterschrift unter dem publizierten Einzelfoto, war der Zaun vor wenigen Tagen entfernt worden.[152]

Der Friedhof in Hamburg Ohlsdorf war selbstverständlich vielen Lesern des *Hamburger Fremdenblattes* ein Begriff, so wie er auch noch heute jedem Hamburger vertraut ist. Die Fotografien von Ursula Wolff, die im November 1931 veröffentlicht wurden, hatten jedoch die Aufgabe, innerhalb des Friedhofsgeländes ungewöhnliche, vielleicht unbekannte Orte und Plätze zu zeigen. Es ging also erneut darum, einem vertrauten Ort neue Perspektiven abzugewinnen, um dem Leser diesen nahen und doch so unbekannten Ort näher zu vergegenwärtigen. Auffällig neben dem Titel, der hier ungewöhnlich poetisch gewählt wurde, fallen die Typografie und die Gestaltung der Veröffentlichung auf, die mit dem Satz *Im Gedenken der Lebenden sind die Toten nicht tot* überschrieben ist.[153] Die insgesamt sieben Fotografien sind um einen Text von Harald Busch herum

[150] Wolfgang Kemp weist darauf hin, dass sich die Fotografie, unabhängig von der Malerei, neue Abbildungsbereiche erarbeit hat, was gleichzeitig einen wesentlichen Punkt der Emanzipation der Fotografie von der Malerei bedeutet. Diese neuen Abbildungsbereiche waren häufig dem Verfall von Zivilisationsobjekten gewidmet. „Die Fotografie der 20er und 30er Jahre hat sich als erstes intensiv diesem Repertoire zugewandt: leitmotivisch hat sie vor allem Schrotthalden, Autowracks und Abbruchhäuser behandelt." Zitiert aus Kemp 1978, S. 118.

[151] Eine Veröffentlichung dieser Fotografien kann nicht nachgewiesen werden. Vgl. dazu UNH Nr. 2017-2029.

[152] Vgl. dazu Hamburger Fremdenblatt vom 26.3.1930, Nr. 85, o. S. Veröffentlicht in der Rubrik Rundschau im Bilde. Vgl. dazu auch Abb. 106 in dieser Arbeit.

[153] Vgl. dazu Im Gedenken der Lebenden sind die Toten nicht tot, in: Hamburger Fremdenblatt vom 21.11.1931, Nr. 323, S. 18 sowie Abb. 109 in dieser Arbeit.

gruppiert, der wiederum in vier Spalten aufgeteilt ist, die auf diese Weise ein Kreuz bilden. Umrandet ist der Text, was zur Kreuzbildung entscheidend beiträgt, von einer dicken schwarzen Linie, die auf diese Weise die Außenumrandung des Kreuzes bildet. Die Fotografien zeigen im Einzelnen den deutschen und den englischen Soldatenfriedhof, den Kinderfriedhof sowie einzelne herausstechende Epitaphien. Alle Fotografien sind, mit Ausnahme einer einzigen, aus der normalen Sichthöhe heraus aufgenommen worden, so, wie sie ein Spaziergänger auf dem Friedhof hätte aufnehmen können. Die Fotografien zeigen also inhaltlich neue Perspektiven auf dem Friedhof, benötigen zur Bildgestaltung jedoch dergleichen nicht.

Um einen ähnlichen Ort in Bezug auf die Wahrnehmung und die Bekanntheit handelt es sich beim Hamburger Hauptbahnhof. Vielen Menschen aus dem täglichen Gebrauch vertraut, zeigen die Fotografien dieses Fotoessays hier den Ort in einer weniger vertrauten Art oder besser gesagt, zu einer weniger vertrauten Zeit. Die Fotostrecke *Nächtlicher Bahnhof* dokumentiert diesen Durchgangsort zu später Stunde. Mag er heute auch rund um die Uhr bevölkert sein, damals, die Fotografien wurden 1934 veröffentlicht, war er in der Nacht nahezu menschenleer. So zeigen die Aufnahmen die leeren Gleise, einen Arbeiter, der vor den verwaisten Ticketschaltern den Boden mit dem Besen reinigt sowie die nahezu unbevölkerte Wandelhalle aus einer hohen Draufsicht, wohl aus dem ersten Stock aufgenommen. Weitere Aufnahmen zeigen einen Schalterbeamten, der kurz vor dem Feierabend Kasse macht sowie eine kleine Wartehalle, in der die letzten Fahrgäste warten, möglicherweise auf einen Zug, der aber erst man nächsten Tag wieder fährt. Alle Fotografien strahlen die Ruhe aus, die an diesem Ort zu dieser Zeit herrscht und kontrastieren auf diese Weise das geschäftige Treiben, welches tagsüber auf dem Bahnhof herrschte und den meisten Lesern des *Hamburger Fremdenblatts* wesentlich mehr vertraut war.[154]

Auch das Hafenkrankenhaus kannten die meisten Leser, so darf man jedenfalls hoffen, nur von außen. Die Gebäude und die Institution wurden zwischen 1912 und 1924 nach den Plänen von Fritz Schumacher gebaut. Die Fotostrecke, die Ursula Wolff aufgenommen hat, zeigt jedoch das Innere des Krankenhauses. Im Wesentlichen werden die modernen Operationssäle mit den darin arbeitenden Ärzten und Krankenschwestern dokumentiert. Aber auch einzelne medizinische Instrumente sind von der Fotografin abgelichtet worden. Zwar kann eine Veröffentlichung zu diesem Zeitpunkt nicht nachgewiesen werden, doch sprechen nicht nur die Anzahl der angefertigten Aufnahmen mit insgesamt neun Fotografien, sondern auch der formale und inhaltliche Aufbau dafür, dass diese Fotostrecke für die illustrierte Presse angefertigt worden ist.[155]

Das letzte Beispiel in diesem Kapitel soll der in dieser Arbeit bereits an anderer Stelle

[154] Vgl. dazu Nächtlicher Bahnhof, in: Hamburger Fremdenblatt vom 17.11.1934, Nr. 318, S. 18 sowie die Abb. 101 bis Abb. 105 in dieser Arbeit.
[155] Vgl. dazu UNH Nr. 3348-3357 sowie Abb. 107 in dieser Arbeit.

erwähnte Fotoessay Die *Vorsetzen - eine Hafenstraße* sein.[156] Die Straße Vorsetzen befindet sich in Hamburg direkt am Hafen. Gegenüber der Speicherstadt gelegen, führt sie von dort aus bis zu den Landungsbrücken und dem nördlichen Eingang des Elbtunnels, jener zwischen 1907 und 1911 gebauten, ersten unterirdischen Elbquerung. Es handelte sich demnach um eine Straße, die den Einwohnern Hamburgs und wahrscheinlich ebenso den Touristen und Seeleuten vertraut gewesen sein dürfte. Doch Ursula Wolff unternimmt eine fotografische Expedition hierhin, nimmt, wenn man so will, eine Nahaufnahme der Straße vor.

Um den Ort der Handlung visuell zu verorten, zeigt eine erste Fotografie aus Richtung des Hafens durch eine Häuserzeile hinauf zur St. Michaelis-Kirche. Eine zweite Aufnahme zeigt einen Ausschnitt der geschlossenen Bebauung auf der rechten Seite der Straße. Auf der linken Seite kann der Betrachter Teile des Hafens sowie die direkt daran entlanglaufende Hochbahnlinie sehen. Auf diese Weise dürfte auch den letzten Lesern der *Hamburger Illustrierten*, in der dieser Fotoessay 1932 veröffentlicht wurde, klar geworden sein, wo der Schauplatz dieses Essays angesiedelt ist. Darauf folgen die fotografischen Nahansichten der Straße, der Menschen, die sich hier bewegen, hier leben oder ihren Geschäften nachgehen und der Schaufenster und der hier ausgestellten Waren. So zeigen zwei Fotografien die Auslagen eines Geschäftes, in dem allerlei Ausstattungen für Seeleute aus zweiter Hand verkauft werden. Darunter befindet sich auch bereits getragenes Ölzeug. Ein anderes Geschäft bietet Ansichtskarten der Stadt und des Hafens an. Wiederum eine weitere Fotografie zeigt zwei ältere Matrosen, die sich auf der Straße unterhalten. Auch wenn dieser Fotoessay ohne ein explizites Ende auskommt, so wird der Leser doch in die Geschichte eingeführt und alle weiteren Fotografien erschließen dann verschiedene Aspekte sich der hier täglich abspielenden Handlungen.[157]

6.8. Resümee des vorangegangen Kapitels

In dem vorangegangenen Kapitel liegt der Kulminationspunkt im Werk von Ursula Wolff. Hier kann sie all ihre Fähigkeiten als Fotografin voll ausspielen und ihr gesamtes technisches, thematisches und bildgestalterisches Können unter Beweis stellen.

Technisch sind sämtliche Fotografien sauber ausgeführt, worin eine Mindestanforderung an Fotografen jener Zeit bestand, deren Fotografien für eine Veröffentlichung bestimmt waren und auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll. Gleichzeitig lässt sich aber auch die Aussage treffen, dass Ursula Wolff auf das zu dieser Zeit gängige Gestaltungsmittel gewollten Unschärfe, extremer

[156] Vgl. dazu Hamburger Illustrierte vom April 1932, Nr. 16, S. 2f. sowie Abb. 52 bis Abb. 56 in dieser Arbeit.
[157] Vgl. dazu Abb. 52 bis Abb. 56 in dieser Arbeit sowie die eingehenden Beschreibungen in Kapitel 15.

Perspektiven und radikaler Nahansichten in den meisten Fällen verzichtet. Diese bleiben das Werkzeug von Fotografen, die sich mehr mit dem ästhetisch-künstlerischen Voranbringen der Fotografie beschäftigten. Der Fotojournalismus mit seiner Unterart, dem Fotoessay, sah seine Aufgabe eher in der Wiedergabe der Wirklichkeit im Sinne einer Fotoreportage, weshalb ihm eine einfache Realitätswiedergabe zu Gunsten des Betrachters näher lag. Neue Sichtweisen sollten nicht durch die einzelnen Fotografien erschlossen werden, sondern ihr Zusammenspiel griff neue Fragestellungen, Sichtweisen und Perspektiven auf bestimmte Themen auf, die vorher dem klassischen Journalismus des geschriebenen Wortes vorbehalten waren. Während die neuen Perspektiven in der Fotografie neue Erkenntnisse für den Betrachter bringen sollten, so brachten die Fotografien der Fotoessays dem Leser der Illustrierten vor allen Dingen einen thematischen Erkenntnisgewinn. Aus diesem Grund konnte in vielen Fällen auf einen Erkenntnisgewinn durch radikalen Perspektiven verzichtete werden.

Inhaltlich lassen sich die Fotostrecken, die Ursula Wolff für die illustrierte Presse anfertigte, unter einem Begriff subsumieren: Alltagsgeschichten. Deshalb an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zur Definition des Begriffs Alltag. In dem 1854 erschienenden „Deutschen Wörterbuch“ der Gebrüder Grimm wird das sowohl adjektivisch wie adverbial einsetzbare Wort „alltäglich“ als zeitlich im Sinne von „Tag für Tag“ als auch qualitativ im Sinne „von unerheblicher Beschaffenheit“ definiert. Im dem ebenfalls um die Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlichten Wörterbuch von Friedrich L. K. Weigand wird das Substantiv Alltag das erste Mal separat genannt. Hier wird „der gewöhnliche Werktag, den Feiertagen entgegengesetzt“ definiert.[158] Norbert Elias übernimmt die Dichotomie von Alltag entgegensetzt zum Fest- oder Feiertag und erweitert den Begriff um die Bedeutungsebene des Erlebnisbereiches des täglichen Lebens, indem er das Privatleben, die Routine und die Sphäre des natürlichen, spontanen und unreflektierten Handelns und Erlebens mit einbezieht.[159] Auch wenn diese Definition bei der Abgrenzung von Privat- und Berufsleben an seine Grenzen stößt, so umschließt der Begriff der Routine auch die in den Fotostrecken von Ursula Wolff gezeigten Berufe, handelt es sich doch in den meisten Fällen um routinierte, unreflektierte Handlungen, die den beruflichen Alltag bestimmter, hier gezeigter Menschen ausmachen und denen die Fotografin durch ihre Fotoarbeiten eine besondere Beachtung zuteil werden lässt.

Diese Entdeckung des Alltags, des Alltäglichen, dies wird im zweiten Teil der Arbeit weiter ausgeführt werden und gehört zu den besonderen Innovationen des Fotojournalismus der späten zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Zu Ursula Wolffs Leistungen gehört es, dass sie

[158] Zitiert aus Thurn 1980, S. 9.
[159] Vgl. dazu Elias 1978, S. 26.

selbstständig oder in enger Zusammenarbeit mit Eva Leidmann eine Geschichte oder einen Handlungsablauf ausgearbeitet hat und diesen dann mithilfe des fotografischen Mediums umsetzte. Dazu gehörte es, die Geschichte im Vorwege gedanklich in Bilder zu übersetzten, um diese dann in einem zweiten Schritt in konkrete Fotografien umzusetzen. Wie sie dabei im Einzelnen vorging, wo sie ihre Motive fand, lässt sich leider nur in wenigen Fällen mit letzter Bestimmtheit sagen. Meist wird sie Motive und „Darsteller“ im engeren Freundes- und Bekanntenkreis gefunden haben, das zeigt schon die häufige Zusammenarbeit mit ihrem Lebensgefährten Karl Schneider, dessen Bauten ihr immer wieder als Hintergrund dienten.

In ihren Fotoessays beleuchtet sie alle Facetten des Alltags. Ihr Interesse gilt dem Alltag der Menschen auf der Straße und in der Straßenbahn, sie widmet sich dem Berufsalltag vieler verschiedener Menschengruppen oder alltäglichen Orten wie dem Hamburger Hafen mit dem angrenzenden Hafenkrankenhaus.

Eine relativ hohe Zahl der Fotoessays beschäftigt sich mit den Produktionsabläufen von meist alltäglichen Gütern, auch hier also wieder eine Beschäftigung mit einer Form von Alltag. Diese Dinge sind den meisten Lesern der Zeitschriften oder Zeitungen bekannt gewesen. In gewisser Weise handelt es sich also um allen vertraute und alltägliche Dinge, auch wenn wohl nur wenige von ihnen die Gelegenheit hatten, den Produktionsablauf mit eigenen Augen zu beobachten und nachzuvollziehen. Diese Möglichkeit bieten die Fotoessays, indem sie alle wesentlichen Produktionsschritte in einzelnen Fotografien darstellen. Annemarie Hürlimann führt in diesem Zusammenhang unter Berufung auf ein Zitat von Sasha Stone über die Kennzeichen des modernen Fotojournalismus aus, dass dieser „sich zwar am selbstbewussten neuen Sehen der neusachlichen Fotografie mit dessen Vorliebe für die Welt der Dinge aus Alltag und Technik“ orientiere, „doch geht es nicht so sehr um neue ästhetische Wahrnehmungen, sondern immer um eine allgemeinverständliche Kommunikation von menschlichen Erfahrungen, um eine Art Dokumentierung unserer Zeit".[160]

Diese Fotostrecken waren der legitime Vorläufer der Dokumentationen und Reportagen, die man heute allabendlich im Fernsehen sehen kann. In einer Zeit, als der Film noch in den Kinderschuhen steckte – Fernsehen noch gar nicht erfunden war –, da füllten die Zeitschrift und ihre Schwester, die Illustrierte, jene Lücke, die heute das Fernsehen mit den unterschiedlichsten Formaten bedient. Damals zeigte das Kino Spielfilme, erst als Stummfilme, später kamen Ton und noch später Farbe hinzu. *Die Wochenschau* als erste tagesaktuelle Nachrichtensendung wurde ab 1914 in den deutschen Kinos gezeigt. Wegen des historischen Hintergrundes des Ersten Weltkriegs muss man sie jedoch als politisch motivierte Kriegspropaganda bezeichnen. Aber es gab zu jener

[160] Zitiert aus Hürlimann 1997, S. 79.

Zeit keine Formate, die kleine Geschichten aus dem Alltag der Menschen erzählten. Dies war das ureigenste Feld der illustrierten Bildgeschichten in den Zeitschriften und Zeitungen.

Bei den Bildserien, die, heute würde man wohl sagen, Boulevardthemen behandeln, haben die Bildunterschriften einen anderen Charakter als bei Reportagen, die beispielsweise ein wissenschaftliches Thema behandeln oder bei den Illustrierten der äußeren politischen Ränder, in denen die Bildunterschriften zur Propaganda und politischen Erziehung benutzt wurden. Bei den meisten anderen Illustrierten wie dem *Hamburger Fremdenblatt* oder der *Hamburger Illustrierten* waren die Bildunterschriften mehr im Sinne eines weiterführenden Kommentars gedacht. Sie erläuterten im Unterschied zu den wissenschaftlichen Dokumentationen nicht das Dargestellte – jedermann kann ohnehin sehen und erkennen, was auf den Bildern dargestellt ist –, es handelt sich vielmehr um Bildunterschriften, die auf eine andere Ebene zielten. Sie enthielten zur Erschließung des Handlungsablaufes keine wesentlichen Informationen, sondern rundeten das auf den Fotografien Gezeigte lediglich ab und sollten beim Betrachter Reaktionen wie Freunde oder Zustimmung auslösen oder Erinnerungen an ein weit zurückliegendes Ereignis wecken. In jedem Fall handelte es sich bei den Bildserien um einfache Unterhaltung, Zerstreuung, ohne größeren Tiefgang. Sie waren für den Leser leicht zu konsumieren und hatten nur die Aufgabe, dem Leser ein wenig die Zeit und das Blättern in der Zeitschrift zu versüßen. Alleine aus diesem Grund machte es schon keinen Sinn, Bildgestaltungsmittel zu wählen, die es dem Leser erschwert hätten, sich das Thema und den Handlungsablauf des Fotoessay zu erschließen.

Die Titel zu den einzelnen Fotoessays waren dabei in den meisten Fällen so klar und einfach gewählt, dass man sich eine Beschreibung des auf den Fotografien Dargestellten auch sparen könnte. Der Leser konnte sich durch die Wahl des Titels, schon bevor er die Fotografien eingehend betrachtet hatte, eine Vorstellung davon machen, was ihn inhaltlich als Handlungsablauf in der Fotostrecke erwartete. Er wurde auf das Gezeigte eingestimmt, seine Erwartung wurde auf diese Weise bestätigt, oder im Gegenteil, er stellte zu seiner eigenen, positiven Überraschung fest, dass seine Erwartungen in eine ganze andere Richtung gelenkt wurden. Es wurde in jedem Fall im Betrachter der illustrierten Fotostrecken eine Neugierde oder Erwartungshaltung geweckt. Im Grunde handelte es sich schon damals um die gleichen simplen Prinzipien, die auch heute noch für den Boulevard-Journalismus gelten.

Betrachtet man das Werk von Ursula Wolff, so lässt sich darüber hinaus feststellen, dass auch sie die vermeintlich neuen Sichtweisen der so genannten Neusachlichen Fotografie beherrschte, sie jedoch sehr zurückhaltend, gar restriktiv einsetzte, immer jedenfalls sehr bewusst und überlegt. Ging es ihr darum, einen mehr oder weniger abstrakten Produktionsablauf zu dokumentieren, so sind die Fotografien ohne komplizierten Bildaufbau, nicht artifiziell, sondern

schlicht im eigentlichen Wortsinn und einfach verständlich. Was nicht heißen soll, dass ihre Fotografien weniger überlegt oder gar langweilig sind. Die meisten Fotografien, die im Zusammenhang einer ganzen Serie entstanden sind, haben durchaus die künstlerische Qualität, auch alleine für sich stehend zu wirken. Gleichzeitig wirken sie so zurückhaltend und ruhig, als würde sie die Tugenden des klassischen seriösen Journalismus widerspiegeln, aus dem sich der Fotojournalismus schließlich entwickelt hatte.

So weisen nur jene Fotografien, in denen es inhaltlich Sinn macht, die Kompositionsmerkmale des Neuen Sehens zu verwenden, eben auch diese auf. Dann beispielsweise wenn der Fotoessay sich mit moderner Architektur oder mit den Möglichkeiten der Gestaltung mit dem Material Glas auseinandersetzt. Glas, dieses meistens lichtdurchlässige Material, bietet sich auf Grund seiner Materialbeschaffenheit geradezu an, um die Lichtreflexion, einen Schattenwurf oder die Brechung von Licht fotografisch darzustellen.

An dieser Stelle lässt sich eine Aussage über ein weiteres formales Gestaltungskriterium in den Fotografien von Ursula Wolff treffen. Nie scheint die Fotografin in ihren Bildern anwesend zu sein. In keiner einzigen Aufnahme wird durch die Bildgestaltung ein Bezug zwischen der abgebildeten Person und dem Betrachter der Fotografie hergestellt. Keine der fotografierten Personen blickt direkt in die Kamera oder zu der Fotografin. Alle ihre Szenen sind so arrangiert, dass sich die Fotografin als zurückhaltende Beobachterin inszeniert. Dadurch entsteht eine Form von Distanz, die jedoch nicht als abweisende Kühle missverstanden werden darf. Vielmehr entsteht durch ihre physische Abwesenheit eine wohltemperierte Neutralität, die es ihr ermöglicht, die jeweiligen Situationen und Menschen mit einer größtmöglichen Egalität zu beschreiben. Ursula Wolff gelingt es auf diese Weise, sich nicht zwangsläufig mit einer Situation solidarisieren oder etwas von ihrer persönlichen Auffassung zu einer bestimmten Fragestellung preisgeben zu müssen.

Dadurch, dass es keine direkte Verbindung zwischen dem Betrachter einer Fotografie und der auf der Fotografie abgelichteten Person gibt, ist es wesentlich schwieriger, Sympathie oder Solidarität mit dem Dargestellten zu erzeugen – aber auch schwieriger, Antipathien gegen die Dargestellten zu entwickeln. Hierin unterscheiden sich die Fotografien Ursula Wolffs maßgeblich beispielsweise von denjenigen von Lewis Wickes Hine, der Kinder direkt in die Kamera blicken ließ, um auf diese Weise Mitleid bei den Betrachtern zu erwecken und diese im Sinne seiner Überzeugung in eine bestimmte Richtung zu beeinflussen. So gelingt Ursula Wolff, auf diesem sehr speziellen Gebiet des Journalismus die nötige journalistische Neutralität in der Berichterstattung beizubehalten.

Gleichzeitig muss sie auf diese Weise nichts von ihrer eigenen Persönlichkeit preisgeben. Wir erfahren durch die Fotografien nichts, was uns Rückschlüsse auf das Wesen der Fotografin

erlauben würde. Ihre Fotos verraten nichts über die persönliche Einstellung der Fotografin, weisen keinerlei geschlechterspezifischen Erkennungsmerkmale auf, und auch über den gesellschaftlichen Stand der Fotografin lässt sich aus den Fotografien nichts ablesen. Auf der anderen Seite ermöglicht eine solche Arbeitsweise, dass der Betrachter in keiner der Fotografien den Eindruck erhält, dass die Fotografin auf die abgebildeten Personen herabsieht, zu ihnen hinaufblickt oder in sonstiger Weise Stellung bezieht.

Die Abwesenheit der Fotografin in den Fotografien sowie die neutrale Bildgestaltung ermöglichen es dem Leser der illustrierten Zeitung auf ganz persönliche Entdeckungstour zu gehen. Er kann die Fotografien schnell hintereinander „lesen", um dabei ein filmisches Erlebnis zu haben oder in jeder einzelnen Abbildung nach bestimmten Details Ausschau halten, die ihn interessieren. Das Printmedium erlaubt es ihm, sich die Geschichte in dem von ihm gewünschten und selbstbestimmten Tempo zu erschließen.

Bis auf das in diesem Kapitel ausführlich beschriebene Beispiel der deutschen Landwirte im Baltikum lässt sich eindeutig die Aussage treffen, dass die Fotoessays von Ursula Wolff frei von politischer Einflussnahme und Meinungsbildung sind. Sie hat sich mit ihrer Arbeit weder von der einen noch von der anderen Partei politisch vereinnahmen lassen und so ihren eigenen Standpunkt bewahrt. Das politische Agieren lag ihr nicht im Sinn. Auch in diesem Fall muss man Naomi Rosenblum also widersprechen, die in ihren Buch über Frauen in der Fotografie schreibt, dass die Fotografien von Ursula Wolff dokumentieren, wie Nationalsozialisten versuchten, die öffentliche Meinung zu manipulieren.[161] Häufig ist zur Untermauerung dieser These eine Fotografie herangezogen worden, die drei Polizisten auf dem Bürgersteig von oben aufgenommen, möglicherweise aus einem Fenster heraus, zeigt. Aufgrund des Sonnenstandes werfen sie lange Schatten, die sich hinter ihnen auf dem Trottoir abzeichnen. Diese Aufnahme diente einigen Autoren dazu, sie dahingehend zu interpretieren, dass die Polizisten lange Schatten auf die deutsche Geschichte nach 1933 vorauswarfen. Doch handelt es sich bei einer inhaltlich so konzipierten Fotografie um eine Ausnahme im Oeuvre, sodass man diese Interpretation wohl zurückweisen muss.[162] Wahrscheinlicher ist es, dass die Fotografin am Schattenspiel interessiert war, und dass die politische Interpretation dieser Fotografie erst nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs in die Abbildung hineingedeutet wurde.

In Bezug auf das in dieser Arbeit untersuchte Material, dass für eine Publikation in der illustrierten Presse vorgesehen war, lässt sich darüber hinaus bilanzieren, dass nach 1933 vermehrt Fotostrecken entstanden sind, die Tiere zeigen. So entstehen Aufnahmen von Tierkindern in

[161] Vgl. dazu Rosenblum 1994, S. 141.
[162] Vgl. dazu UNH Nr. 1411.

Hagenbecks Zoo, von einer Vogelaufzuchtsstation in Garmisch-Patenkirchen oder verschiedene Geschichten, deren Protagonisten Hunde waren.[163]

Als weiteres Fazit lässt sich an dieser Stelle feststellen, dass Illustrierte zu jener Zeit noch wesentlich stärker regional ausgerichtet waren als heute. Nur so lässt es sich erklären, dass die Bildagenturen die Fotoserien von Ursula Wolff an verschiedene Redaktionen verkaufen konnten.

7. Architektur- und Stadtaufnahmen

> *"Die Photographie, von späteren Luftbildern abgesehen, dokumentiert nicht mehr die Stadt als Ganzes, sondern die Mannigfaltigkeit einer neuen Welt, jenes des Industriezeitalters, das sich in ihr vergegenwärtigt und dessen technisches Produkt sie ist."*[164]

Hermann Hipp führt an dieser Stelle aus, dass im Gegensatz zu alten Stadtansichten, die darum bemüht waren, die Stadt als Ganzes zu erfassen, es in den Fotografien des zwanzigsten Jahrhunderst um eine detaillierte Sicht auf Teilaspekte der Stadt geht. Die Welt, und speziell zum Anfang des 20. Jahrhunderts die Großstadt, hatte sich einem rasanten Wechsel unterzogen. Neue Massenwohnquartiere, später auch die moderne Architektur beim sozialen Wohnungsbau oder bei extravaganten Villen, hatten Einzug in das Stadtbild gehalten. Die neuen Freizeitmöglichkeiten der Arbeitnehmer hatten bewirkt, dass sich freizeitspezifische Bauten, ja, dass ganze Stadtviertel in ihrer Erscheinung dadurch geprägt wurden, dass Menschen hier ihre freie Zeit ungezwungen verleben wollten. Neue technische Transportmittel wie Automobil, Autobus oder Straßenbahn hatten sich die Stadt erschlossen und evozierten ihrerseits neue Architekturen.

Im Umkehrschluss lässt sich dem diesem Kapitel vorangestellten Zitat von Hermann Hipp nur hinzufügen, dass sich die Fotografen auch daran machten, das Alte in den Städten festzuhalten. Denn mit dem Aufkommen der modernen Architektur, gewandelter Infrastruktur und Hygieneansprüchen verschwanden auf der anderen Seite viele alte Gebäude und ganze Stadtviertel wurden umgestaltet, saniert oder waren zu Gunsten von Neubauten einfach abgerissen worden. Dass diese Fotografien heute, nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs, einen besonders hohen dokumentarischen Wert haben, konnten die Fotografen zu jener Zeit zwar noch nicht ahnen,

---

[163] Vgl. dazu Tierbabys bei Hagenbeck, in: Hamburger Fremdenblatt vom 31.8.1935, Nr. 241, S. 18, zur Vogelaufzuchtsstation Vogelwarte Garmisch, in: Hamburger Fremdenblatt vom 2.11.1935, Nr. 304, S. 20 und zu den Serien mit den Hunden Kamerad Hund, in: Hamburger Fremdenblatt vom 30.1.1935, Nr. 30, S. 17.

[164] Zitiert aus Hipp 1995, S. 6.

dem Reiz dieser Fotografien tut es aber keinen Abbruch – im Gegenteil.

Im Werk von Ursula Wolff finden sich zwei solcher Fotoserien, die heute diesen außergewöhnlichen dokumentarischen Wert aufweisen, zeigen sie doch zwei im letzten Weltkrieg besonders stark zerstörte Stadtteile.[165] Dabei handelt es sich um eine Serie, die zu einem unbekannten Datum in Hamburg entstanden ist, und um eine zweite, die 1936 die Altstadt von Kiel dokumentiert.

Die insgesamt dreißig in Hamburg entstanden Aufnahmen zeigen die im Zweiten Weltkrieg stark zerstörte Kirche St. Nikolai sowie die umliegenden Fleete mitsamt deren Bebauung. Dabei nähert sich die Fotografin der Kirche, die das zentrale Motiv auf den Fotografien bildet, von verschiedenen Richtungen aus. Auf diese Weise entsteht beim Betrachter der Fotografien der Eindruck, er befinde sich auf einem Spaziergang durch die Altstadt Hamburgs mit ihren zahlreichen Fleeten und der vorindustriellen Bebauung. Dabei wird auch, hier zeigt sich der besondere dokumentarische Wert im denkmalpflegerischen Sinne, der heute teilweise zugeschüttete Deichstraßenfleet abgelichtet. Insgesamt vermitteln die Fotografien den Eindruck, dass die Fotografin sich der Kirche aus verschiedenen Richtungen nähert, ehe sie auch diese fotografierend umrundet. Keine der Aufnahmen weist so folgerichtig außergewöhnliche Gestaltungsmerkmale auf. Im Gegenteil, es ist ein augenfälliges Merkmal, dass die Fotografien keine zeittypischen Bildgestaltungen offenbaren. Anstatt bei diesen Arbeiten mit extremen Auf- oder Untersichten zu arbeiten, sind die Fotografien in einer Art gestaltet, als ob ein beliebiger Spaziergänger sie aufgenommen hat, der an der Erfassung der Architektur interessiert ist und seinen Blick schweifen lässt. Die Aufnahmen liegen damit in einem Grenzbereich, zwischen künstlerisch gestalteter Bildkomposition und dokumentarischer Architekturdokumentation.[166] In ähnlicher Weise lässt sich eine Serie von Fotografien einordnen, die in den Hinterhöfen des alten Gängeviertels in Hamburg aufgenommen worden sind.[167]

Die zweite dieser Fotoserien entsteht 1936 in Kiel. Hierbei handelt es sich um Aufnahmen, die die Kieler Altstadt rund um den so genannten dänischen Markt, die Kieler Sankt Nikolai-Kirche und das damals noch existierende barocke Schloss der Stadt zeigen. Unter den Aufnahmen finden sich zahlreiche Fotografien, die den Bebauungszustand der Kieler Altstadt zeigen, ehe auch diese, wie die Hamburger Altstadt, im Zweiten Weltkrieg starke Zerstörungen erleiden musste. Wahrscheinlich ist, dass Ursula Wolff die Stadt Kiel zusammen mit ihrem damaligen Lebensgefährten besuchte. Karl Schneider hat im Jahr 1936 an einem Wettbewerb für die

[165] Ursula Wolff nahm Fotografien mit einer ganz anderen Intention auf, die uns heute jedoch auf einer zweiten Ebene, einer nachgestellten Ebene, wertvolle Dokumente über Hamburger Architektur im Sinne der Denkmalpflege liefern.
[166] Vgl. dazu UNH Nr. 10024-10054.
[167] Vgl. dazu UNH Nr. Z 2 E sowie Abb. 92 in dieser Arbeit.

Neugestaltung der Kieler Altstadt teilgenommen.[168] Möglicherweise entstanden die Aufnahmen als eine Art Bestandsaufnahme der damaligen Bebauung, um bei einer späteren Planungsarbeit des Architekten visuelle Gedankenstützen zur Hand zu haben.[169] Keine einzige Fotografie aus diesen beiden Fotoserien ist jemals veröffentlicht worden.

Erste Architekturfotografien von Ursula Wolff, denen eine Veröffentlichung beschieden war, erschienen 1929 unter dem Titel *Die Handschrift des Architekten* in der *Hamburger Illustrierten*.[170] Es handelt sich bei dieser Veröffentlichung um insgesamt fünf Fotografien, die Bauwerke der Hamburger Architekten Karl Schneider, der Gebrüder Gerson, der Architekten Distel und Grubitz, Fritz Schumacher sowie Fritz Höger zeigten. Die Abbildungen zu den beiden letztgenannten Architekten zeigen Ornamentik aus den Fassaden der von ihnen errichteten Gebäude, so beispielsweise ein Detail der Fassade des Verlagshauses des *Hamburger Fremdenblatts* von Fitz Höger. Den jeweiligen Architekturaufnahmen sind die handschriftlichen Unterschriften der betreffenden Architekten beigeordnet. Dem Autor des Artikels geht es weniger darum, die Leistungen der Architekten vorzustellen oder zu preisen. Es geht viel mehr darum, eine Verbindung zwischen der Unterschrift und dem Bauwerk herzustellen und der Frage nachzugehen, ob sich durch die Unterschrift der Architekten Rückschlüsse auf die Formensprache in der Architektur ziehen lassen. Weniger eine wissenschaftliche Auseinandersetzung steht also im Vordergrund, als vielmehr ein für die Leser der Illustrierten unterhaltsamer Artikel.

In der Reihe *Neue Werkkunst* erschien 1931 eine Monografie über den Hamburger Architekten Robert Friedmann. Alle Architekturaufnahmen in diesem Buch sind von Ernst Scheel aufgenommen worden, mit Ausnahme von drei Fotografien, die Ursula Wolff zu dieser Publikation beitragen hat. Sie zeigen das von Friedmann in der Eppendorfer Landstraße errichtete Mehrfamilienhaus in zwei kleinen und einer großen, ganzseitig abgedruckten Fotografie. Das erste Foto zeigt das Gebäude von der gegenüberliegenden Straßenseite aus, nahezu exakt frontal aufgenommen, lediglich leicht versetzt in der Blickrichtung. Das Bestreben, das hinter dieser Aufnahme steckt, dürfte darin bestanden haben, die gesamte Gliederung der Außenfassade zu erfassen und wiederzugeben. Die zweite Aufnahme zeigt das Erdgeschoss, das als großflächige Fensterfassade, als Schaufensterfront für eine Ladenzeile konzipiert worden ist. Die Fotografie ist aus durchschnittlicher menschlicher Blickhöhe aufgenommen worden, dabei ist die Blickrichtung vom Ausgangspunkt leicht nach rechts gedreht, um den Eindruck wiederzugeben, ein imaginärer

[168] Zu dem städtebaulichen Wettbewerb und Karl Schneiders Beitrag vgl. de Fries 1936, S. 937-958.
[169] Zu den Aufnahmen der Kieler Altstadt vgl. UNH Nr. Z 60.
[170] Zu den Aufnahmen vgl. Hamburger Illustrierte 1929, 11. Jh., Nr. 25, S. 3f. sowie UNH Nr. 213-221. Genau genommen waren schon sechs Ausgaben vorher in derselben Zeitschrift Fotografien von Ursula Wolff veröffentlicht worden, die Architekturen zeigen, nur standen bei diesen nicht die Gebäude im Vordergrund, sondern das nächtliche Leben auf St. Pauli wurde illustriert. Siehe dazu Das Paradies der Matrosen, Hamburger Illustrierte, 25.5.1929, 11. Jh., Nr. 19, S. 24f. sowie UNH Nr. 169-179.

Fußgänger würde sich der Schaufensterzeile nähern beziehungsweise spaziere an ihr entlang.

Die dritte Aufnahme schließlich zeigt eine Detailaufnahme der Straßenfassade. Aus starker Untersicht wandert die Blickrichtung des Betrachters von rechts unten nach links oben. Dabei wird die Aufnahme vom rechten Seitenwinkel des Erkers der Fassade sowie des unteren Balkons gegliedert. Die Fluchten dieser beiden Bauglieder, erst die des Balkons, dann die Flucht des Erkers, stehen parallel zueinander und verlaufen in vertikaler Richtung über die gesamte Gebäudefassade. Auf diese Weise bilden sich zwei den Bildaufbau gliedernde vertikale Achsen. Der Dachabschluss des Gebäudes wird aufgrund der Blickrichtung zu einer Diagonalen auf der Fotografie verkehrt, die als zweite wesentliche Gliederungsachse der Bildkomposition funktioniert. Über dem Dach ist nur noch der wolkenlose, somit konturlose Himmel zu erkennen.[171]

Ein Jahr später erscheint dann die selbst verfasste Architektenmonografie der Brüder Ernst und Wilhelm Langloh mit dem Titel: *neue synthese von technik und architektur*.[172] Die aufwändig gestaltete Publikation zeigt einen breiten Querschnitt ihres bisherigen Schaffens. In diesem Architekturbuch stammt die überwiegende Zahl der Fotografien, besonders die der Schule Sootbörn in Hamburg-Niendorf, von Ursula Wolff. Roland Jaeger schreibt: Das Buch „repräsentiert in seiner Aufmachung die damaligen Errungenschaften im produktiven Umgang mit (Architektur-) Photographie und Typographie." Und weiter: „Die Abbildungen bedienen sich vielfältiger Formen moderner Photopräsentation: Detailansichten, Anschnitt, Fotomontage, Rundausschnitt, Motivfreistellung, Grundrisse als negative Strichwiedergabe, Filmstreifen und Luftbild."[173] Die Aufnahmen – nur eine einzige liegt dem Archiv der Universität von New Hampshire vor – zeigen die Schule in aller Ausführlichkeit.[174] Neben dem gesamten Repertoire an Darstellungsmöglichkeiten der Fotografie, das dieses Buch bietet, ist es derart aufgebaut, dass sich der Betrachter der Fotografien dem Schulgebäude visuell aus großer Distanz nähert, um am Ende einzelne Details im Inneren des Baus nachvollziehen zu können. Dabei folgt die Vorgehensweise derjenigen einer baulichen Bestandsaufnahme. Zuerst wird das Objekt in seiner Gänze von allen Seiten abgebildet, um dann durch das Hauptportal – rein bildlich gesprochen – in das Gebäude zu gelangen, um sich schließlich im Inneren des Gebäudes umsehen zu können. Die Reihenfolge der abgebildeten Fotografien gleicht dabei einem Gang von Raum zu Raum.[175]

Darüber hinaus werden in diesem Buch weitere Bauten der Architekten Langloh und

[171] Vgl. dazu Friedmann 1930, Seite 31f. Im Archiv der UNH finden sich keine Negative oder Abzüge zu diesen Aufnahmen. Vgl. dazu außerdem Abb. 2 in dieser Arbeit.
[172] Vgl. dazu Langloh 1931
[173] Beide Zitate aus Jaeger 1984, S. 135f.
[174] Vgl. zu den folgenden Fotografien Langloh 1931, S. 20-91. Die einzige Aufnahme, die sich im Archiv der UNH befindet (UNH Nr. 2186b), zeigt die Außentreppe an der Rückfassade des Gebäudes. Im Buch handelt es sich um die Aufnahme auf der Seite 24. Diese hat sich wohl auch deshalb erhalten, weil sie auch in dem Fotoessay von P. P. Gall, Glas überall!, veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 15.6.1929, Nr. 24, S. 28f.abgebildet wurde.
[175] Vgl. dazu Abb. 10 und Abb. 11 in dieser Arbeit.

Langloh vorgestellt. Auch diese Aufnahmen sind teilweise von Ursula Wolff angefertigt worden.[176] Bei den ersten beiden Gebäuden handelt es sich um das Haus Braband sowie das Haus Theberath, beide 1927 von den Architekten Langloh errichtet.[177] Das Haus Braband wird aus verschiedenen Perspektiven und Abständen zum Objekt gezeigt, jedoch ist immer dieselbe Fassadenseite abgebildet, die an ihrer Oberseite von einer großen, offenen Dachterrasse abgeschlossen wird.[178] Eine weitere Fotografie ist wiederum von dieser Dachterrasse aus aufgenommen worden. Sie zeigt den Blick von der Terrasse, die von einer Balkenkonstruktion eingefasst ist, in die Landschaft. Die Fotografie nutzt diese Balkenkonstruktion jedoch nicht, um dem Blick in die Landschaft durch einen künstlerischen Griff zu einem Rahmen für die Abbildung zu machen. Stattdessen ist diese Fotografie ganz ohne ungewöhnliche Blickrichtungen oder Perspektiven gestaltet. Sie steht damit in einem Gegensatz zu einer der Fassadenaufnahmen, die eine in der Perspektive stark verkürzte Untersicht als Gestaltungsmittel aufweist. Bei dieser Fotografie der Fassade wie bei der Aufnahme der Fassade des Haus Theberath fällt auf, dass sich gegen die Fassaden ein reichhaltiges Spiel der Bäume und Pflanzen abzeichnet, die vor den Gebäuden wachsen. Im Fall des Haus Theberath ist es gar so, dass der Blick des Betrachters an zwei großen Bäumen vorbeigelenkt und auf diese Weise die gänzliche Erschließung der Fassade einschränkt wird. Dies ist bemerkenswert, denn auch zu damaliger Zeit wurden Architekturaufnahmen für diese Art von Publikationen, die ja schließlich die gezeigte moderne Architektur propagieren sollten, teilweise massiv retuschiert. So war es durchaus üblich, Bäume, Pflanzen, Stromleitungen oder auch Menschen aus den Aufnahmen zu entfernen, sollten diese die Wahrnehmung der Architektur nach Meinung der Herausgeber stören.[179]

Ähnliche Gestaltungsmerkmale weisen die Aufnahmen des 1933 in Hamburg-Othmarschen fertig gestellten Hauses Bührmann auf. Die Fotografien des von Karl Schneider entworfenen Hauses wurden im Dezember 1936 in der Zeitschrift *Die Woche* im Zusammenhang mit einem größeren Artikel veröffentlicht. Der Beitrag zeigt preisgünstige Einfamilienhäuser, die für jedermann erschwinglich sein sollten. Neben den Grundrissen des Erdgeschosses und des ersten Stockwerkes wird eine Aufnahme des Hauses von Süden gezeigt, mit Blick auf die Rückfassade mit Terrasse und Außenschwimmbad. Die Fotografie ist aus Augenhöhe, leicht nach rechts versetzt, aufgenommen. Der Blick des Betrachters wird von einer Hecke, die eine Diagonale durch die Fotografie konstruiert und dabei den Bildausschnitt einschränkt, zum Gebäude hingeführt. Hinter der Hecke, als Senkrechte mittig im Bild angeordnet, befindet sich ein Baum, der mit seinem

[176] Die übrigen Fotografien wurden von den Gebr. Dransfeld, dem Fotografen Reich sowie den Architekten selbst angefertigt. Vgl. dazu das ausführliche Fotoverzeichnis des Buches, Langloh 1931, S. 153f.

[177] Zu diesen beiden Gebäude vgl. die Aufnahmen Langloh 1931, S. 95, 102, 142, 144f. Im Nachlass der UNH finden sich ebenfalls die Aufnahmen des Haus Braband (UNH Nr. 2654-2672), nicht jedoch keine, die des Haus Theberath dokumentieren.

[178] Vgl. dazu Abb. 3 in dieser Arbeit.

[179] Vgl. dazu die Ausführungen zur Fotoretusche in Köster 1999, Reprint der vier Blauen Bücher, besonders S. 100 ff.

Astwerk zusätzlich die Sicht auf die Fassade einschränkt.[180]

Im Juli 1930 erhält Ursula Wolff von der Direktion der Hamburger Gaswerke GmbH die Genehmigung, in den Werken Grasbrook und Tiefenstack zu fotografieren.[181] Aus dem Genehmigungsschreiben der Hamburger Gaswerke GmbH geht hervor, dass später die Veröffentlichung einer Fotoserie in der *Hamburger Illustrierten* vorgesehen war.[182] Diese Veröffentlichung lässt sich zum heutigen Zeitpunkt nicht nachweisen. Mit insgesamt 58 belichteten Negativen entstand jedoch eine der umfangreichsten Bilderserien, die sich heute im Nachlass befinden. Fotografien von Industrieanlagen gehören zum festen Themenkanon der Fotografie in der Zeit der Weimarer Republik und finden auch heute noch das Interesse vieler Fotografen. In diesen Aufnahmen verband sich die Möglichkeit, den technischen Fortschritt zu dokumentieren, den meisten Menschen unbekannte Vorgänge zu zeigen, gewissermaßen ein abstraktes Gut wie Strom zu visualisieren und allgemein das Interesse an technischen Abläufen zu zeigen, die normalerweise unsichtbar für die Masse der Menschen ablaufen.[183]

Doch im Gegensatz zu anderen Fotografen ist Ursula Wolff hier weder daran interessiert, besondere Perspektiven oder übertriebene Unter- oder Übersichten zu zeigen noch einen Grad der Abstraktion zu erreichen, in dem sie an bestimmte Dinge möglichst nah herangeht, um sie aus ihrem ursprünglichen Kontext zu lösen. So beschreiben die Fotografien in ihrer Gesamtheit wiederum in gewisser Weise einen Produktionsablauf, die Generierung und Gewinnung von elektrischem Strom. Die Aufnahmen zeigen, vom Wasser aus aufgenommen, mit den technischen Bauten im Hintergrund, ein großes Transportschiff, welches Kohle anlandet. Andere Fotografien zeigen eine Gesamtansicht der Gaswerke mit der historischen Speicherstadt im Hintergrund, große Kohlehalden, die von einem Förderband geteilt werden und an denen Kräne arbeiten sowie Arbeiter bei der Ausführung von verschiedenen Tätigkeiten innerhalb des Produktionsablaufes bei der Stromgewinnung. Die einzige Aufnahme, die eine extreme Untersicht aufweist, zeigt einen der hohen, singulär stehenden Schornsteine auf dem Gelände. Doch in diesem Zusammenhang lässt sich nicht zwangsläufig von einer Aufnahme sprechen, die aus ästhetischen Gesichtspunkten mit dieser extremen Untersicht gestaltet worden ist. Vielmehr hat die Fotografin wohl schlicht versucht,

---

[180] Vgl. dazu „Der Traum von Jedermann: Das eigene Haus“, in: Die Woche, Dezember 1936, S. 19-23. Es sind keine Negative im Archiv der UNH vorhanden. Die beschriebene Fotografie unterscheidet sich wesentlich von jener von Ernst Scheel, die bei Koch und Pook gezeigt wird. Ernst Scheel fotografierte das Gebäude zwar auch aus der sogenannten Bauchnabelperspektive, jedoch frontal, wobei er den oben beschriebenen Baum als seitliche Abgrenzung des Bildaufbaus nutzte. Vgl. dazu Koch und Pook 1992, S. 61 sowie die Aufnahme im Archiv der UNH.

[181] Vgl. dazu Abb. 6 bis Abb. 8 in dieser Arbeit.

[182] Vgl. dazu Schreiben der Hamburger Gaswerke GmbH vom 10.7. 1930 im Archiv der UNH.

[183] Neben den Hauptvertretern der Industriefotografie Dr. Fritz Wolff und Albert Renger-Pantzsch fotografierte in Hamburg auch Emil Puls moderne Industrieanlagen wie beispielsweise die Wasserwerke in Hamburg-Blankennese. Vgl. dazu Gorgus 1999, S. 10.

die Gesamtheit dieses Solitärs zu erfassen. Insgesamt entsteht ein Portfolio von Aufnahmen, das den Vergleich mit wesentlichen bekannteren Fotografen dieses Spezialgebietes nicht zu scheuen braucht.[184]

Im Gegensatz zu den oben beschriebenen Fotografien befinden sich im Nachlass von Ursula Wolff darüberhinaus Aufnahmen, die vor einem ganz anderen Hintergrund entstanden sind, die jedoch heute wichtige Detaildarstellungen der Architekturgeschichte Hamburgs enthüllen. Diese Fotoessays sind für die illustrierten Zeitungen ausgearbeitet worden und sollten dem Leser jeweils eine ganz andere Thematik vermitteln. Ein Beispiel für einen solchen Fotoessay trägt den Titel *Die Tracht der Zeit*. Er beschäftigt sich mit der Arbeitskleidung, die für die im Zusammenhang der modernen Großstadt neu entstandenen Berufsgruppen signifikant ist. So zeigen die Fotografien beispielsweise einen Liftboy, einen Bierkutscher, einen Straßenkehrer oder eine Hebamme. Darüber hinaus wird ebenfalls der neu entstandene Beruf des Tankwarts gezeigt. Dabei dient die von Karl Schneider 1931 in Hamburg errichtete Tankstelle in der Rothbaumchaussee Ecke Hansastraße als Kulisse.[185] Eine weitere Aufnahme aus dieser Serie von Fotografien stellt den ebenfalls neu entstandenen Beruf des Automechanikers vor. In diesem Fall dient als Kulisse die Reparaturwerkstatt der Firma Opel Dello am Holsteinischen Kamp in Hamburg-Barmbek. Die Aufnahme stellt insofern eine Besonderheit dar, als dass sie im Hintergrund den ebenfalls von Karl Schneider geplanten Verwaltungskomplex der Firma Dello zeigt. Diese Fotogafie dürfte als einzige Aufnahme des Gebäudes gelten. Dieser eingeschossige Flachdachbau existierte nur sechs Jahre, von 1930 bis 1936, ehe er wiederum von Karl Schneider abgerissen wurde und der Architekt an der gleichen Stelle einen größeren Bau für die Firma errichtete.[186]

Die Serie *Richtfest*, veröffentlicht 1932 im *Hamburger Fremdenblatt*, zeigt dem Leser der Zeitung, wie bei dem gleichnamigen Fest der Zimmermann vor den geladenen Festgästen auf dem ungedeckten Dachstuhl die traditionellen Richtworte an die Bauherrn spricht. Dazu, so will es der Brauch, hebt er immer wieder tosend sein Glas – bis er schließlich betrunken vom Dachstuhl getragen werden muss. Dieses Fotoessay entstand bei dem Richtfest der Villa von Helene Praesent in der Maria-Louisen-Straße in Hamburg. Während die veröffentlichten Fotografien wenig von der Architektur des Hauses zeigen, finden sich im Archiv der Universität von New Hampshire Aufnahmen, die weitere Details dieses ebenfalls von Karl Schneider entworfenen Hauses zeigen.[187]

[184] Vgl. hierzu den gesonderten Vergleich mit den Industrieaufnahmen von Albert Renger-Patzsch in Kapitel 15 der vorliegenden Arbeit.

[185] Vgl. dazu Die Tracht der Zeit, in: Hamburger Illustrierte vom 22.4.1933, Nr. 16, S. 22f. sowie UNH Nr. Z 53 und die Abb. 98 bis Abb. 100 in dieser Arbeit.

[186] Zeitgenössische Veröffentlichungen dieser Abbildungen in einer Zeitschrift sind nicht bekannt. Beschreibungen und Zeichnungen des Verwaltungsgebäudes finden sich bei Blumenthal 2004, S. 45f. Vgl. dazu auch Abb. 98 in dieser Arbeit. Unabhängig von dem oben genannten Artikel „Die Tracht der Zeit“ dokumentierte Ursula Wolff die Umbauarbeiten am Holsteinischen Kamp in einer Serie von insgesamt 30 Fotografien.

[187] Vgl. dazu Richtfest, in: Hamburger Fremdenblatt 20.8.1932, Nr. 231, S. 20 sowie UNH Nr. OVSZ BOX 8, Nr. 27

Weitere Fotostrecken zeigen das Hamburger Völkerkundemuseum[188], das Zoologische Museum und die Klinik der Universität Hamburg[189] sowie die Staats- und Universitätsbibliothek. Die Aufnahmen der Staats- und Universitätsbibliothek, die im *Hamburger Fremdenblatt* 1932 veröffentlicht wurden, schildern in einem fotografischen Essay, was sich hinter den Kulissen der Bibliothek abspielt, wenn sich, so der fiktive Handlungsstrang des Essays, jemand, möglicherweise ein Student, dort ein Buch ausleiht. Eine erste Aufnahme in diesem Essay zeigt eine Fassadenansicht der Staats- und Universitätsbibliothek.[190] Es folgt eine Fotografie, die die soeben erst in Betrieb genommenen Leihscheinautomaten zeigt[191], die neben dem traditionellen Zettelkatalog aufgestellt worden sind. Die folgenden Fotografien zeigen dann die Förder- und Sortierbänder im Depot der Bibliothek.[192] Dieser Anlage, nach damaligem Stand der Technik eine Meisterleistung der Automatisierung, galt das besondere Interesse der Fotografin. Die zentral angeordnete Fotografie dieser Anlage ist in ihren Abmessungen die größte, die im Rahmen dieses Fotoessays veröffentlicht wurde. Aus einer zentrierten Blickrichtung zeigt sie die Buchförderbänder, die die beiden raumhohen Regalreihen rechts und links des Depots miteinander verbinden. Es folgt eine letzte Aufnahmen, die eine Schlange von jungen Menschen vor einem Tresen zeigt. Alle diese Personen warten darauf, ihre bestellten Bücher in Empfang nehmen zu können.[193]

Hamburgs Vergnügungsmeile ist die berühmte Reeperbahn. Ihren Namen erhielt sie, weil sich hier, damals außerhalb der Stadtmauern und nah dem Hafen, die Reeper, die Seil- und Taumacher niederließen. Das *Hamburger Fremdenblatt* berichtet in einer Sonderbeilage 1932 darüber, dass das Haus eines Reepers als Museum und Gedenkstätte für diesen untergegangenen Berufsstand nach langen Renovierungsarbeiten neu eröffnet wurde. Ursula Wolff illustriert mit ihren Fotografien den Artikel eines nicht genannten Autors. Dabei wird das Haus dem Leser sowohl von außen als auch von innen vor Augen geführt. Keine der Aufnahmen zeigen ungewöhnliche Blickrichtungen oder Perspektiven. Die Aufnahmen sind sachlich zurückhaltend, gerade so, als würde ein Besucher seine Eindrücke des soeben besuchten Hauses im Bild festhalten wollen.[194]

Neben den weiter oben beschriebenen Aufnahmen der Altstädte von Hamburg und Kiel, die sich bei heutiger Betrachtung geradezu wie historische Stadtveduten lesen, sollen an dieser Stelle weitere Fotoserien der Kategorie der Stadtaufnahmen zugeordnet werden. Bei diesen Serien handelt

und UNH Nr. 4159-4173. Hier sind im Gegensatz zu den publizierten Fotografien noch mehrere, die das Gebäude en detail dokumentieren.

188 Vgl. dazu UNH Nr. 3785-3793.
189 Vgl. dazu UNH Nr. 3798-4005.
190 Vgl. dazu Abb. 63 in dieser Arbeit.
191 Vgl. dazu Abb. 64 in dieser Arbeit.
192 Vgl. dazu Abb. 65 in dieser Arbeit.
193 Vgl. dazu Staats und Universitäts- sowie Stadtbibliothek, in: Hamburger Fremdenblatt, 13.8.1932, Nr. 224, S. 20.
194 Vgl. dazu Alt-Hamburger Bürgerhaus eröffnet, in: Hamburger Fremdenblatt, 10.12.1932, Nr. 343, Beilage, S. 1.

es sich um Fotografien, die in Hamburg und Berlin aufgenommen worden sind. Viel Zeit verbrachte Ursula Wolff im Hamburger Hafen. Hier bot sich zu jener Zeit ein wahres Panoptikum an Menschen und Waren aus aller Welt, alten und neuen Berufen, harter, körperlicher Arbeit und vermeintlicher Seefahrtromantik. Den Hamburger Hafen nimmt die Fotografin in vielen unterschiedlich ausführlichen Fotostrecken auf. Bei einer dieser Fotostrecken, die hier exemplarisch genannt werden soll, handelt es sich um Aufnahmen des Hafens bei Nacht. Für den Normalbürger und Leser einer illustrierten Zeitung boten sich aufgrund der ungewöhnlichen Uhrzeit, zu der die Fotografien entstanden, ungewöhnliche Einblicke in einen sonst so vertrauten Ort.[195] In weiteren Fotoserien, die in einem direkten Zusammenhang mit dem Hamburger Hafen stehen, zeigt sie beispielsweise eine kleine Werft im Hafen, Eisgang im Winter auf der Elbe und im Fischereihafen und die Docks mit den zu damaliger Zeit noch zahlreich vorhandenen Fischerbooten.[196]

Weil man Hamburg leicht mit einem Hafen in Verbindung bringt, Berlin jedoch nicht, lautet der Titel einer Fotoreportage, die 1932 in der *Hamburger Illustrierten* erschienen ist: *Berlin als Hafenstadt*.[197] Hier werden dem Leser Bilder der Uferbebauung der Spree gezeigt, die vermitteln sollen, dass in Berlin zu jener Zeit ebenfalls so etwas wie eine Hafenkultur, eine Hafenindustrie oder ein maritimes Leben an den Ufern der Spree existierte.

Berlin, die Hauptstadt und unangefochtene Metropole der Weimarer Republik, wird dem Leser in Hamburg in weiteren Fotoessays nahegebracht. Dabei legt die Fotografin den Fokus ihrer Betrachtung auf die viel bevölkerten Plätze der Hauptstadt. Diese unterstreichen mit ihrem regen Menschen- und Verkehrstreiben den Eindruck der lebhaften, vitalen Großstadt. Neben Aufnahmen, die die Architekturen zeigen, die den jeweiligen Platz umschließen, sind viele dieser Fotografien von einer stark erhöhten Position aus aufgenommen worden. Sie zeigen den fließenden Verkehr und die scheinbar geschäftig hastenden Menschen aus der Vogelperspektive, wenn auch nicht aus einer lotgerechten Totale, so doch aus einem großen Winkel heraus aufgenommen.[198]

Eng in diesem Zusammenhang steht ein Fotoessay, der ebenfalls in Berlin entstanden ist. Dabei hat sich Ursula Wolff in einen offenen Doppeldeckerbus gesetzt, der vielfach von Touristen benutzt wird, die die fremde Stadt besuchen und eine Stadtrundfahrt durch die Stadt machen. Dabei sind Fotografien entstanden, die dem Blick der Touristen imitieren. Sie gleichen in der Perspektive und dem Bildaufbau, in der sie die Architektur erfassen, einfachen Fotografien, wie sie wohl

---

[195] Vgl. zu den nächtlichen Aufnahmen des Hafens UNH Nr. 2187-2191.

[196] Vgl. dazu Die Vorsetzen - eine Hafenstraße, in: Hamburger Illustrierte, April 1932, Nr. 16, S. 2. Zu der Werft vgl. UNH Nr. 3576-3582, zu dem Eisgang auf der Elbe UNH Nr. 131-136, zu den Docks UNH Nr. 2648.

[197] Vgl. dazu Berlin als Hafenstadt, in: Hamburger Illustrierte, 16.1.1932, Nr. 3, S. 3 sowie UNH OVSZ Box 8 Nr. 23 und UNH Nr. 4248-4275.

[198] Vgl. dazu die Aufnahmen des Alexanderplatzes UNH Nr. 3895-3917, die des Potsdamerplatzes UNH Nr. 4232-3240 sowie die Aufnahmen des Wittenbergplatzes UNH Nr. 5052-5058.

vielfach von Menschen auf einer solchen Fahrt aufgenommen worden sind.[199]

Nach ihrer Übersiedlung nach Chicago macht Ursula Wolff in ihrer neuen Heimatstadt einige Aufnahmen, die sich der Architektur des neuen Kulturkreises nähern. Es entstehen Aufnahmen im Hafen von Chicago, einem Gebiet innerhalb einer Stadt, in dem sie sich ja bekanntermaßen aus Hamburg sehr gut auskannte. Aber es gelingen ihr ebenfalls hervorragende Aufnahmen der Skyline von Chicago bei Tag sowie bei Nacht und darüber hinaus einzelner bedeutender Hochhäuser, die das Bild Chicagos stark prägen.[200] So hat sie Aufnahmen des 1927 von „Holabird & Root" gebauten *Palmolive Buildings* aus akzentuierter Untersicht ebenso gefertigt wie von dem 1948 errichteten Gebäude am Lake Shore Drive, das ihr Landsmann Ludwig Mies van der Rohe dort ab 1948 gebaute hatte.[201] Dazu kommen Aufnahmen, die das einzige Bauprojekt zeigen, das Karl Schneider in Amerika realisieren konnte. Leider befinden sich keine der insgesamt 22 Aufnahmen von diesem Bauprojekt im Archiv der UNH, sondern ausschließlich im Nachlass von Karl Schneider im Archiv des Getty Museums in Santa Barbara, Kalifornien.[202]

Aufnahmen, die sich intensiv mit Architektur auseinandersetzten, werden von der Fotografin in Amerika aber sehr viel weniger angefertigt als noch zu der Zeit, als sie in Deutschland lebte. Fotoessays, die sich auf mehr oder weniger direkter Weise mit Architektur beschäftigen, entstehen während ihres Lebensabschnittes in Amerika gar nicht mehr.[203]

7.1. Resümee des vorangegangen Kapitels

Die Anfänge der Architekturfotografie in Deutschland lassen sich auf das Jahr 1885 zurückdatieren. In dieses Jahr fällt die Gründung der preußischen Messbildanstalt, die in der alten Bauakademie Berlin beheimatet war und die von Albrecht Meydenbauer gegründet und geleitet wurde. Meydenbauers Hauptanliegen bestand in der Schaffung eines Denkmalarchivs, in dem die für die Architekturgeschichte wichtigsten Bauwerke des deutschsprachigen Raums, die unmittelbar

[199] Vgl. dazu UNH Nr. 3872-3978.
[200] Vgl. dazu z. B. Abb. 12 in dieser Arbeit.
[201] Zu den Aufnahmen des Palmolive Buildings siehe UNH Nr. 5452-5458, zu denen des Gebäudes am Lake Shore Drive UNH Nr. 5986.
[202] Siehe dazu die Übersicht des Nachlasses von Karl Schneider unter http://www.getty.edu/research/condutcting_research/finding_aids/schneidr_m7.html (letzter Zugriff 20.06.2005), hier BOX 37.
[203] Weitere Architekturaufnahmen, die hier nur am Rande erwähnt werden sollen sind: Das Elternhaus der Fotografin in der Lindenallee 35 in Berlin, UNH Nr. 3144-3150, das Haus des Mediziners Ascher Adolph Calmann, Johnsallee, Ecke Schlüterstraße von Erich Elingius, UHN Nr. 5015-5016, eine Innenaufnahme ihres eigenen Studios, UNH Nr. 3769, die Wohnung des Konsul Stege (?), UNH Nr. Z 59, aufgenommen 1936, sowie Aufnahmen der neuen Universität in Rom in der sogenannten Zona E.U.R. (Esposita Universale di Roma), die die Fotografin auf ihrer Italienreise 1936 aufgenommen hat, hier UNH Nr. Z 54. Bei Koch und Pook wird eine Innenaufnahme des Hauses von Robert Lachmann fälschlicherweise Ursula Wolff zugeschrieben, die in Wirklichkeit von dem Fotografen R. F. Schmiedt, Jungfernstieg 49, Hamburg, angefertigt worden ist. Vgl. dazu Koch und Pook 1992, S. 61 sowie den entsprechenden Vintageabzug, Privatsammlung Hamburg.

vom Verfall bedroht waren oder durch einen Umbau verändert werden sollten, durch Messbilder inventarisiert werden sollten.

Messbilder sind Fotografien, die von Messungen vor Ort unterstützt werden, sodass später eine exakte Rekonstruktion des entsprechenden Bauwerkes mithilfe der Fotografie und anhand der Messungen geleistet werden kann. Wichtigste Aufgabe des Messbildes war die exakte perspektivische Wiedergabe der Architektur.[204] Meydenbauer wählte für seine Aufnahmen 40x40 cm große Fotoplatten und ein Objektiv mit einer extrem kurzen Brennweite von 25 cm, die der kleinsten natürlichen Sehweise des Menschen entspricht und die eine maßstabsgetreue Übertragung in eine Zeichnung ermöglicht. Die Bauwerke wurden derart fotografiert, als würde ein imaginärer Betrachter der jeweiligen Fotografien einen Rundgang um das jeweilige Bauwerk herum machen. Die Achsen wurden bei den Aufnahmen möglichst konzentrisch gewählt, damit viele Ansichten entstehen konnten. „Außerdem suchte man ungewöhnliche Standpunkte aus, die frappierende Ansichten boten."[205] Diese wählte man, weil Meydenbauer der Auffassung war, mit stilistisch einfach gestalteten Aufnahmen der Architektur würde man nicht genügend Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit für das jeweilige Bauwerk und natürlich auch nicht für sein Projekt erregen. Der Ursprung der ungewöhnlichen Blickwinkel in der Architekturfotografie ist also keine genuine Erfindung des 20. Jahrhunderts und hatte wenig mit einer ästhetischen Emanzipation des Mediums zu tun, sondern hatte seine Wurzeln in der Architekturfotografie schlechthin und muss daher in enger Verbindung mir der Person Meydenbauers gesehen werden.

Gleichzeitig steckte das Messbildverfahren von Anfang an in einer Zwickmühle, für die Meydenbauer selbst verantwortlich war. Auf der einen Seite war er um wissenschaftliche Präzision bemüht, auf der anderen Seite war ihm bewusst, dass er künstlerisch ansprechende Fotografien schaffen musste, um das Interesse der Öffentlichkeit für seine Arbeit zu gewinnen. So wählte er Ansichten von sakralen Gebäuden aus einer leichten Untersicht, die ihre Größe betonen sollten. In einem anderen Fall fotografierte er die Eldena Ruine. Von dieser gibt es einige Vorzeichnungen von Casper David Friedrich. Wie der Maler, so bildet auch Meydenbauer die für die Ruinenmalerei des 19. Jahrhunderts so wichtige Vegetation ab. Dies führt zu dem Resultat, dass von dem eigentlichen Bauwerk so gut wie nichts zu erkennen ist, aber die für das ästhetische Empfinden wichtige sublime Stimmung hervorgerufen wird und abgebildet ist.[206]

Aufgrund der hier gemachten Ausführungen wird verständlich, dass man Architekturfotografien, die radikale Perspektiven aufweisen, nicht zwangsläufig höher, innovativer

[204] Vgl. dazu Grefe 1980, S. 65 ff.
[205] Ein Zitat von Meydenbauer, zitiert nach Grefe 1980, S. 70.
[206] Vgl. dazu Grefe 1980, S. 76. Bei seinem Tod hinterließ Meydenbauer 17.500 belichtete Aufnahmen, die zu großen Teilen während des Zweiten Weltkriegs zerstört wurden.

oder gar ästhetisch wertvoller bewerten darf als Aufnahmen, die aus der so genannten Bauchnabelperspektive heraus aufgenommen worden sind.

In den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts waren andere Theorien und Protagonisten als Meydenbauer in Bezug auf die Theorie der Architekturfotografie wortführend geworden. Ab 1928 führte Alexander Rodschenko, sekundiert von Leuten wie Werner Gräff, Lazlo Moholy-Nagy u.a., seinen Kampf für die ungewöhnlichen Blickwinkel, die gemeinhin als die charakteristischen Perspektiven des so genannten *Neuen Sehens* anerkannt werden. Rodschenko führte gegen seine Kritiker ins Felde, dass „die interessantesten Perspektiven der Gegenwart die Standpunkte von oben nach unten und von unten nach oben und ihre Diagonalen sind."[207] Dabei bezog er sich in seiner Argumentation nicht ausschließlich auf Architekturfotografien, die nach den neuen Dogmen angefertigt werden sollten, sondern auch auf jede andere Sparte innerhalb des Mediums der Fotografie. Seine Argumentation nährt sich zu einem großen Teil von einer im Kontext der modernen Großstadt sich ändernden Welt, einer sich in diesem Zusammenhang ebenfalls ändernden Architektur, begleitet von einem allgegenwärtigen technischen Enthusiasmus, der von der damaligen Intelligenzija getragen wurde. „Die heutige Stadt mit ihren vielgeschössigen Häusern, (...), zwei-, dreigeschossigen Schaufenstern, Straßenbahnen, Auto-, Licht- und Leuchtreklamen, Ozeandampfern, all das (...) hat die übliche Psyche der visuellen Wahrnehmung, wenn auch notgedrungen nur wenig, verändert." Und weiter führt Rodschenko aus: „Als Fußgänger auf der Straße siehst du das Gebäude von unten nach oben. Die Straße mit ihren vorbeihuschenden Autos und Fußgängern wird von dir aus den oberen Stockwerken betrachtet; alles was du mit einem Blick aus dem Fenster erfasst, die Straßenbahn, die Autos, das, was du siehst, wenn du im Auditorium, im Theater sitzt, siehst du von oben nach unten - all das wird transformiert, indem es in die klassische Ansicht vom Bauchnabel aus zurechtgebogen wird.“[208] Rodschenko und seine Adepten waren der festen Überzeugung, dass die weit verbreitete Bauchnabelperspektive in der Fotografie dieser von der Malerei aufoktroyiert worden sei. Deshalb sei es die Aufgabe, ja, das notwendige Gebot, in der zeitgenössischen Fotografie diese überholten Paradigmen zu überwinden.

Dass diese Thesen und Argumentationen, die die ungewöhnlichen Blickrichtungen und Perspektiven zu einer Erfindung der zwanziger Jahre machen wollten, sich in dieser Form als nicht haltbar erwiesen haben, hat Wolfgang Kemp in seinen 1978 veröffentlichten Essays nachgewiesen.[209] Trotzdem ist seit den späten zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts die Flut der

[207] Zitiert nach Kemp 1978, S. 51.

[208] Zitiert nach Kemp 1978, S. 55.

[209] So zeigt er am Beispiel des Malers Edgar Degas, dass sich dieser sehr wohl mit den Fragen einer veränderten Apperzeption auseinander gesetzt hat, ja sogar der Revolutionsmaler Jacques Louis David sich mit ungewöhnlichen, neuen Bildausschnitten beschäftigte. Auf dem Gebiet der Fotografie gibt es ebenfalls Arbeiten, die die Dogmen der neusachlichen Fotografie um Jahre vorwegnehmen. Als Beispiel führt er die um 1875 entstandene Arbeit "Victoria Regias - Golden Gate Park San Franzisko" von C. E. Watkins und die 1911 entstandene Fotografie von A. L.

Veröffentlichungen, die das Fotografieren mit den scheinbar neuen und ungewöhnlichen Bildausschnitten propagierten, so groß, dass diese Arbeitsweise bis heute den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts als originär zugeschrieben wird.[210] Dabei muss hinzugefügt werden, dass der Begriff der Flut möglicherweise irreführend ist, denn nicht die Quantität der Publikation ist hier entscheidend, sondern der totalitäre Stil, in dem seinerzeit argumentiert wurde. Man denke nur an Werner Gräffs Buch *Es kommt der neue Fotograf,* dass wie ein festgeschriebenes, unumstößliches Regelwerk daherkommt.[211] Rainer K. Wick schreibt, bezugnehmend auf die Flut von Veröffentlichungen zu den neuen Regeln des Sehens in der Fotografie: „Die im Zuge ihrer massenhaften Verbreitung in den damaligen Printmedien zum Klischee, zur formalen Schablone geronnen Sehweisen der Neuen Fotografie sind...schlicht Manifestationen einer großen Mode namens Optik."[212]

Obwohl Ursula Wolff in jenen Jahren mit einem der führenden progressiven Architekten Hamburgs liiert war, finden sich relativ wenige Fotografien, die sich explizit mit den Architekturen von Karl Schneider beschäftigen. Die meisten Fotografien, die Bauwerke von Karl Schneider zeigen, entstanden nicht aus der Intention heraus, die Architektur dieses Protagonisten des modernen Bauens in Hamburg zu zeigen. Hier muss auch weiterhin Ernst Scheel als der Fotograf gelten, der das architektonische Werk von Karl Schneider visuell überliefert hat. Die abgebildeten Bauwerke Karl Schneiders erscheinen bei Ursula Wolff nur angedeutet, liegen im Hintergrund, sind nur vom Kenner der Materie als Bauwerke von Karl Schneider zu identifizieren. Sie dienen als Kulisse, die in die Fotografie integriert sind, um einem Fotoessay, der einen völlig anderen Themenzusammenhang behandelt, den visuellen Hintergrund zu geben. Dass sie heute eine interessante Quelle für die den Bauwerke von Karl Schneider darstellen, passierte seiner Zeit ohne vorrangige Absicht der Fotografin.

Anders verhält es sich mit den Fotografien, die für die Architekten Robert Friedmann sowie für die Brüder Ernst und Wilhelm Langloh entstanden sind. Diese fotografischen Arbeiten hatten eindeutig die Aufgabe, die Architekturen zu zeigen, man kann wohl sogar mit einigem Recht sagen, zu propagieren. Fernerhin dürfte es das deutliche Bestreben der Auftraggeber, also der Architekten, gewesen sein, sich als moderne avantgardistische Architekten zu präsentieren. Dies wollten sie mithilfe der Fotografien von Ursula Wolff umsetzen. Ostentativ verbindet sich in diesen Fotografien das Streben nach Modernität; die zeitgenössische Architektur wird durch

Coburn mit den Titel „Octopus“ an. Letztere zeigt eine Aufnahme aus dem New Yorker Park aus großer Höhe aufgenommen. Durch den Gegensatz zwischen verschneiten Rasenflächen und geräumten Wegen entsteht der Eindruck eines Octopus. Vgl. dazu Kemp 1978, besonders S. 60-74.

[210] So wird Rodschenko auch noch heute in zahlreichen Publikationen als Pionier der neuen Sichtweise gefeiert, der die Fotografie von der Malerei emanzipierte und in die Autarkie führte. Vgl. dazu beispielsweise Néret 1986, S. 219.

[211] Vgl. dazu Gräff 1929.

[212] Zitiert nach Wick 1991, S. 28.

zeitgenössische Aufnahmetechniken unterstrichen. Ursula Wolff beweist mit diesen Aufnahmen, dass sie in der Lage war, die zeitgemäßen Gestaltungsmerkmale der Fotografie in ihren eigenen Arbeiten einzusetzen. Dabei spielt die Diskussion, ob dies eine Innovation der avantgardistischen Fotografen der zwanziger Jahre war, in der ästhetischen Bewertung der Fotografien von Ursula Wolff keine Rolle. Denn die Widerlegung der Theorien eines Alexander Rodschenko oder Lazlo Moholy-Nagy erfolgte erst Jahrzehnte später. Ob diese Thesen zu jener Zeit schon als widerlegt galten, muss bezweifelt werden. Es liegt vielmehr die Vermutung nahe, dass sich Fotografen, die mit jenen Techniken der Bildgestaltung arbeiteten, sich einer Avantgarde zugehörig fühlten und diese Technik sehr bewusst als gestalterischen Stilmittel einsetzten, um eine subtile Aussage zu transportieren, mit der die Modernität des abgebildeten Objektes gesteigert werden sollte. Unabhängig davon, inwieweit der aufmerksame Fotograf jener Zeit die Diskussionen um die modernen Gestaltungsfragen für sich reflektiert und entschieden hatte, nutzte er sie, wenn sie ihm zur Lösung einer Aufgabenstellung schlüssig erschienen. In letzter Konsequenz würde dies bedeuten, dass die Fotografen die modernen Gestaltungsmittel wie einen Stempel nutzten, um der abgebildeten Architektur das letztendliche Signum der Modernität aufzudrücken.

Darüber hinaus bleibt festzustellen, dass Ursula Wolff diese Merkmale der Architekturfotografie nicht bei jeder Aufgabe einsetzte. Denn schon die Aufnahmen der Häuser Braband, Theberath oder Bürmann – obwohl teilweise zeitlich wesentlich später angefertigt – zeigen keine der oben beschriebenen Merkmale im Bildaufbau. Nicht nur, dass bei diesen Arbeiten keine außergewöhnlichen Perspektiven oder Verkürzungen als Gestaltungsmittel zu finden sind, alle scheinen darüber hinaus aus der so genannten und zu jener Zeit heftig kritisierten, Bauchnabelperspektive heraus aufgenommen zu sein. Außerdem räumen sie der dargestellten Architektur nicht die uneingeschränkte Aufmerksamkeit ein, was eigentlich als die primäre Aufgabe der Architekturaufnahme gelten sollte. Sie zeigen das Gebäude immer im Kontext zu seiner nächsten Umgebung, eingebettet in die vorhandene Vegetation oder Landschaft. Dadurch erhalten die vorhandenen geometrischen Grundformen, die diesen Gebäuden innewohnen, eine deutliche Abschwächung und Relativierung. Der strenge Bildaufbau aus Vertikalen, Horizontalen oder Diagonalen, wie er sehr deutlich bei den Aufnahmen des Hauses in der Eppendorfer Landstraße zu sehen ist, geht verloren.

Es bleibt also festzuhalten, dass nur wenige der hier beschriebenen fotografischen Arbeiten sich komplett als Architekturaufnahmen etikettieren lassen. Viele von ihnen sind als Reportagen für illustrierte Zeitschriften entstanden und lassen sich somit auch nur schwer mit den Definitionen der Architekturfotografie beschreiben. Ursula Wolff beherrschte die zeitgenössischen Techniken der Architekturfotografie, ihr Hauptarbeitsfeld lag jedoch woanders.

8. Porträtfotografie

Die Porträtfotografie stellt im Oeuvre von Ursula Wolf Schneider eine sehr geschlossene Werkeinheit dar. Allen in diesem Kapitel behandelten Fotografien ist gemein, dass keiner von ihnen eine Veröffentlichung beschieden war. Die ersten Porträtaufnahmen, die sich erhalten haben, und die sich heute in Nachlass an der Universität von New Hampshire befinden, lassen sich auf den Oktober 1928 datieren. Bei diesen frühen Aufnahmen – sie stellen nicht nur innerhalb des Werkkomplexes der Porträtfotografie von Ursula Wolff frühe Arbeiten dar, sondern insgesamt im Nachlass der Fotografin– handelt es sich um insgesamt sieben Aufnahmen, die eine „Frau Dr. Sobotka“ in Wien zeigen.[213] Zu dieser Zeit hält sich Ursula Wolff in der österreichischen Hauptstadt Wien auf, um bei dem Fotografen Fritz Sauer eine Assistententätigkeit für Industrie- und Architekturaufnahmen auszuüben. Bei der Familie Sobotka handelt es sich um alte Freunde der Familie Wolff, bei der Ursula Wolff während ihrer Assistentenzeit wohnen durfte. Die letzten Fotografien, die ein Familienmitglied der Familie Sobotka zeigen, entstehen im Herbst 1960 in Amerika.[214] Diese ersten Aufnahmen werden 1928 auf Glasplattennegativen angefertigt, die chronologisch zuletzt entstandenen auf einem farbigen Kleinbildfilm. Bemerkenswert ist, dass Aufnahmen der Familie Sobotka den gesamten Entstehungszeitraum des Werkes überspannen und das Abbildungsmaterial genauso vom Glasplattennegativ bis zum farbigen Kleinbildfilm reicht, auch hier also die jeweils aktuellen technischen Möglichkeiten das Werk überspannen.

Bei den von Ursula Wolff porträtierten Menschen handelt es sich im Allgemeinen um Personen, zu denen sie auch außerhalb des Fotostudios Kontakt pflegte. Die meisten dieser Personen lassen sich heute identifizieren und ihrem Bekanntenkreis zuordnen. Von vielen der Abgebildeten finden sich in unregelmäßigen Abständen, manchmal von mehreren Jahren, Fotoserien im Archiv in New Hampshire. Auch dies lässt darauf schließen, dass nur selten ihr unbekannte Menschen den Weg in ihr Atelier fanden, um sich ablichten zu lassen. Unter den von Ursula Wolff Fotografierten findet sich lediglich eine kleinere Gruppe prominenter Zeitgenossen. Darüber hinaus zeigt eine große Anzahl von Aufnahmen Familienmitglieder; so finden sich Aufnahmen ihrer Brüder Emanuel und Walter[215], der Eltern[216] sowie ihrer Großmutter[217].

---

[213] Vgl. dazu Fotografien UNH Nr. 99-106.

[214] Vgl. dazu UNH Nr. 6445. Die Familie Sobatka hatte nach dem Anschluss Österreichs an das deutsche Reich ihre Heimat verlassen müssen und war nach Amerika geflohen. Derzeit (Stand Juli 2005) streitet die Familie vor einem Gericht in New York mit der Bundesrepublik Deutschland um Wiedergutmachung.

[215] Zu Emanuel Wolff vgl. dazu Fotografien UNH Nr. 1812-1817 und UNH Nr. 2884-2889, zu Walter Wolff vgl. UNH Nr.2386-2392.

[216] Zu den Aufnahmen der Eltern vgl. UNH Nr. 2605-06, sowie UNH Nr. 2779-2781.

[217] Zu den Aufnahmen der Großmutter vgl. UNH Nr. 2491-2493. In Amerika nimmt die Zahl der Porträts mit Freunden

Zu den Personen, die sich eindeutig ihrem Freundeskreis zuordnen lassen, finden sich besonders häufig Fotografien des Malers Kurt Löwengard. Dieser, Mitglied der Künstlervereinigung der Hamburger Sezession, wohnte zur gleichen Zeit wie Ursula Wolff in der Eppendorfer Landstraße 60. Einige Aufnahme zeigen den Künstler in seinem Atelier, andere zusammen mit der Schriftstellerin Eva Leidmann, die zeitweilig ebenfalls im Haus lebte.[218]

Richard Tüngel, zu dem eine lebenslange, außerordentlich enge Freundschaft bestand, wird von Ursula Wolff das erste Mal Ende der zwanziger Jahre porträtiert. Dabei sind einige Aufnahmen nicht in Innenräumen, sondern draußen, an einem nicht zu identifizierenden Strand aufgenommen worden.[219] Zwei dieser Aufnahmen zeigen den Architekten zusammen mit dem Chemiker Dr. Robert Lachmann, von dem Ursula Wolff ebenfalls eine eigene Serie von insgesamt einundzwanzig Aufnahmen anfertigte.[220]

Es finden sich weitere Aufnahmen von Personen, die im damaligen Geistes- und Kulturleben der Hansestadt Hamburg eine Rolle spielten. Zu nennen wären beispielsweise Barbara und Leopold Sachse, der Hamburger Operndirektor und seine Tochter, oder der Kunsthistoriker Edgar Wind, der beim Hereinbrechen des Naziregimes wie die Fotografin und ihr Mann nach Chicago emigrieren wird.[221]

Während es sich bei den bisher in diesem Kapitel behandelten Fotografien um Aufnahmen handelt, die keinerlei Ambitionen zeigen, aus den Konventionen der Porträtfotografie auszubrechen, etwa durch ungewöhnliche Perspektiven oder besondere Nahaufnahmen, so stellen die Aufnahmen von Aenne von Aster etwas Besonderes innerhalb der Werkgruppe der Porträtfotografie dar. Leider lassen sich zum jetzigen Zeitpunkt keine weiteren Informationen zu der Identität der Frau machen. Die Fotografien zeigen eine junge Frau, die sich zu dem Zeitpunkt, als die Fotografien aufgenommen worden sind, etwa im gleichen Alter wie die Fotografin befunden haben muss – also Anfang zwanzig war. Rein äußerlich handelt es sich bei ihr um eine schlanke, geradezu zierliche Person, die den in dieser Zeit überaus populären Kurzhaarschnitt trägt und in ihrer Gesamterscheinung androgyne Züge offenbart. Es erscheint durchaus legitim, in ihrem Erscheinungsbild die so genannte „Neue Frau“ jener Jahre zu sehen, die durch ihre Unabhängigkeit über ein großes Selbstbewusstsein verfügte und in einem für den durchschnittlichen Betrachter durchaus provokanten Spiel die vormals tradierten Geschlechtergrenzen auslotet und durch ihr

---

und Bekannten, die abgebildet wurden weiter ab, dafür werden Familienmitglieder häufiger fotografiert.

[218] Zu den Aufnahmen von Kurt Löwengard vgl. UNH Nr. 1251, UNH Nr. 1485, UNH Nr. 1795-1799 sowie UNH Nr. 2729.

[219] Zu den Aufnahmen von Richard Tüngel vgl. UNH Nr. 1278-1296 und UNH Nr. 2276-77.

[220] Zu den Aufnahmen von Robert Lachmann vgl. UNH Nr. 2208-2229.

[221] Zu den Aufnahmen von Barbara Sachse vgl. UNH Nr. 1818-1819, zu den Aufnahmen von Edgar Wind UNH Nr. 5212-5219.

äußeres Erscheinungsbild in Ansätzen umzukehren versucht.[222]

Eine Durchsicht der Fotografien, die Aenna von Aster abbilden, vermittelt den Eindruck, als hätten sich hier zwei junge Frauen getroffen, um sich gegenseitig zu helfen, die eigenen Möglichkeiten und Grenzen – respektive jene der Fotografie – auszuloten. Die Aufnahmen sind alle vor einem abgehängten, neutralen Hintergrund entstanden. Das Modell posiert in ganz unterschiedlichen Körperhaltungen. Es entstehen Frontalaufnahmen, Aufnahmen im Halb- oder Ganzprofil sowie Aufnahmen, die nur die Gesichtpartie erfassen, ohne jedoch eine vergleichbare Radikalität etwa der Porträtaufnahmen eines Umbos zu erreichen.[223] In einer dieser Fotoserien entsteht die einzige Aktaufnahme, die sich im gesamten Nachlass befindet.[224] Sie zeigt die junge Frau in einer Ganzkörperaufnahme, sitzend im Halbprofil, den Blick von der Kamera und dem imaginären Betrachter abgewandt. Die Aufnahme ist frei von jedweder obszönen Andeutung, das Modell sitzt steif mit gerade durchgedrücktem Rücken und vermittelt so den Eindruck, als sei auch ihr die Situation nicht nur ungewohnt, sondern geradezu unangenehm.

8.1. Resümee des vorangegangen Kapitels

Weder quantitativ noch qualitativ nimmt die Portraitfotografie einen herausragenden Platz innerhalb des Werkes von Ursula Wolff ein. Ein weiteres Indiz dafür, dass die Porträtfotografie in ihrem Arbeitsalltag eine untergeordnete Rolle spielte, ist die schon weiter oben erwähnte Werbeanzeige in der Zeitschrift *Der Kreis*. Obwohl dort eine ganze Reihe von Arbeitsgebieten der Fotografin genannt werden, auf die sie spezialisiert ist, findet sich die Portraitfotografie nicht darunter.[225] Betrachtet man die überwiegende Zahl der oben beschriebenen Aufnahmen, so muss man zu der kritischen Frage gelangen, ob es sich bei vielen der Aufnahmen nicht vielmehr um Fotografien handelt, die unter die Kategorie des so genannten Schnappschusses fallen. Dabei soll die Kategorie des Schnappschusses nicht als etwas despektierliches hingestellt werden. Innerhalb der Fotografiegeschichte handelt es sich bei der Schnappschussfotografie um eine für die Wissenschaft durchaus Gewinn bringende Kategorie.[226] Die in diesem Kapitel untersuchten Fotografien bewegen sich im Grenzbereich der Schnappschuss- und der Porträtfotografie. In vielen Fällen gleichen sie Versuchen, sich mit dem Medium der Kamera einem Subjekt zu nähern. Da es

[222] Vgl. zu diesen Ausführungen auch die Magisterarbeit von Julia Dellith, die sich ausführlich mit dem Geschlechterverständnis der so genannten Neuen Frau auseinandersetzt. Dellith 2000, besonders Seite 11-17.
[223] Zu den Aufnahmen mir Aenne von Aster vgl. UNH Nr. 109-117, UNH Nr. 125-128, UNH Nr. 2488-2490, UNH Nr. 2718-2723 sowie UNH Nr. 5075
[224] Vgl. dazu UNH Nr. 218.
[225] Vgl. dazu abermals die schon genannte Werbeanzeige in „Der Kreis“, 8. Jh., 1931, H. 2, S. 125
[226] Zur Ästhetik der Schnappschussfotografie vgl. Starl 1995.

sich bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Schnappschuss um ein relativ neues Themengebiet handelt, welches im Wesentlichen auf Fotografien neueren Entstehungsdatums angewandt wird, bot es sich im Rahmen dieser Arbeit und der darin untersuchten Fragestellungen jedoch nicht an, eine Untersuchungskategorie in Bezug auf Schnappschüsse im Werk von Ursula Wolff zu bilden.

Einzig die Aufnahmen, die zusammen mit der jungen Aenne von Alster entstanden sind, lassen sich einwandfrei der Kategorie der Porträtfotografie zuordnen. Nur bei diesen Arbeiten lassen sich beispielsweise künstlerische Ambitionen erkennen, die Grenzen des Mediums Fotografie auszuloten. Doch sind diese Fotografien nicht nur in ihrer Anzahl gegenüber den anderen Aufnahmen, die sich im Nachlass der Fotografin befinden, hoffungslos in der Unterzahl, auch gelingt es Ursula Wolff hier nicht, wirklich Bahnbrechendes und in der Qualität Außergewöhnliches zu schaffen. Die Fotografien sind technisch einwandfrei ausgeführt, aber in ihrer innovativen Qualität bleiben sie weit hinter den fotografischen Arbeiten anderer Fotografen jener Zeit zurück. An dieser Stelle ist sicherlich an erster Stelle an Fotografen wie Umbo zu denken, die in ihrer Bildkomposition, dem Bildaufbau jeder einzelnen Fotografie und der Portraitfotografie neue Sichtweisen und Horizonte eröffnet haben. Umbo wählt bei seinen Porträtaufnahmen einen Ausschnitt aus dem Gesicht des Porträtierten und geht dabei so nah an den Dargestellten heran, dass die Direktheit der Aufnahme einer visuellen Brutalität gleichkommt, die alle anderen Schichten der menschlichen Maskerade wie Kleidung, Mimik oder Gestus abgestreift hat und direkt zu der untersten, der nackten Darstellung des Gesichtsfeldes, vorgestoßen zu sein scheint. Bei aller Dramatik und Schonungslosigkeit dieses nahen Herangehens waren es die Augen, denen das ganze Interesse des Fotografen galt. Hier glaubte er, den Schmelztiegel, den Kulminationspunkt des menschlichen Charakters ausfindig gemacht zu haben. Vier Porträtaufnahmen von Umbo, die diese dramatischen Verkürzungen zeigen, wurden erstmals 1927 in dem Massenblatt *Die Grüne Post* abgedruckt und sorgten maßgeblich für seine Bekanntheit.[227]

Durch diese direkte Darstellungsweise verloren die Porträtierten zwangsläufig ihre Attribute, die Stellung, Vermögen oder Bildung hätten zeigen können. Darüber hinaus, so führt Herbert Molderings in seiner Monografie über den Fotografen Umbo aus, galten für den Bereich der Portraitfotografie, der von der überwältigen Masse der Berufsfotografen als Haupteinnahmenquelle zu jener Zeit betrieben wurde, die inszenatorischen Ideale der Kunstfotografie um 1900. Diese Fotografen inszenierten die abzulichtenden Person nach wie vor in pseudoklassischen Kulissen mit antiken Säulen oder vor Kaminen aus Pappmasche. Außerdem

[227] Vgl. dazu Die grüne Post vom 19. Juni 1927, Nr. 11, S. 6. Diese Literaturangabe ist entnommen aus Molderings 1995, S. 64.

bedienten sie sich weiterhin der weichzeichnerischen, optischen Bildgestaltung und einer Bildkomposition, die der Porträtmalerei früherer Jahrhunderte entlehnt schien.[228]

Das alles trifft auf die Arbeiten von Ursula Wolff nicht zu. Mit weichzeichnerischen Elementen hat sie während ihrer gesamten Schaffenszeit nahezu gar nicht gearbeitet. Diese waren in Kreisen von Fotografen, die sich einer Avantgarde zugehörig fühlten, ohnehin seit Jahren inakzeptabel. Allerdings erreicht die Qualität ihrer Porträtaufnahmen zu keiner Zeit einen Anspruch darauf, in irgendeiner Weise Neuland zu betreten. Sie sind handwerklich ohne Tadel ausgeführt, reichen in ihrer intellektuellen Qualität jedoch nicht an die Innovationskraft einiger Zeitgenossen heran. Aber da es sich bei der Porträtfotografie nicht um ihr Hauptbetätigungsfeld handelte, spielt dieser Teilaspekt bei einer Gesamtbeurteilung ihres Werkes nur eine untergeordnete Rolle.

9. Reisefotografie und Reisereportagen

Jene Fotoserien, die im Auftrag oder aus Eigeninitiative für die illustrierte Presse entstanden und im bisherigen Verlauf der hier vorliegenden Arbeit besprochen worden sind, sind zu einem überwiegenden Teil in Hamburg aufgenommen worden. Wenige andere Aufnahmen entstanden darüber hinaus in Berlin, Kiel, Glückstadt oder im so genannten Alten Land südwestlich der Hansestadt. Besonders in der Hochphase ihrer Karriere, also in den Jahren zwischen 1929 und 1933, aber auch noch später, hat die Fotografin zahlreiche Reisen ins Ausland unternommen. Diese Reisen dienten ganz unterschiedlichen Zwecken. Während bei einigen die Erholung, der Spaß oder das Kennenlernen eines fremden Landes im Vordergrund standen, waren andere Reisen dezidierte Dienstreisen, häufig im direkten Auftrag einer Redaktion. Darüber hinaus unternahm sie Reisen, die eine Buchpublikation oder eine wissenschaftliche Forschungsaufgabe als Reisegrund hatten. Eine solche Reise führte Ursula Wolff zu Beginn der dreißiger Jahre in den Jemen und das Gebiet des heutigen Saudi-Arabien. Diese Reise gab ihr möglicherweise die Qualifikation zu jener Forschungsreise, die sie 1943 zusammen mit Erich F. Schmidt nach Persien führen sollte. Beides waren Forschungsreisen, die Ausgrabungsstätten antiker Städte zum Ziel hatten.

Ebenfalls keine besondere Beachtung sollen in diesem Kapitel Fotografien finden, die zwar im Ausland entstanden sind, bei denen es sich aber in überwiegendem Maße um Fotografien handelt, die Freunde und Bekannte der Fotografin abbilden oder bei denen der Ort der Aufnahme eine untergeordnete Rolle spielt. Beispielhaft seien hier jene Fotografien aus London oder Lausanne genannt, die jeweils auf Durchgangsstationen einer Reise entstanden sind. Ebenfalls nur am Rande seien in diesem Kapitel jene Reisen erwähnt, die innerhalb der USA, beispielsweise nach New

[228] Vgl. dazu Molderings 1995, S. 64.

Orleans, New York oder San Francisco und somit nach ihrer Emigration stattfanden.

Im Sommer 1929 reiste Ursula Wolff nach Südfrankreich. Auf dem Weg dorthin machte sie in Trier halt, wo sie antike Fragmente eines unbekannten Gebäudes fotografierte. Diese Reise führte sie in mehr als zehn verschiedene französische Städte, darunter Arles, Lyon und Montpellier und war für die Fotografin überaus ergiebig. Ein Vielzahl neuer Motive tat sich ihr auf. So besuchte sie in Nimes einen traditionellen Stierkampf und hielt ihre Eindrücke fotografisch fest. Ihre Bilder beschreiben, wie die Menschen von der Straße in die antike Arena strömen, um einen traditionellen Stierkampf zu sehen. Oder sie zeigen die fliegenden Händler, die beispielsweise Sonnenschirme verkaufen und außerhalb der Arena auf gute Geschäfte hoffen. In der Arena porträtierte sie schließlich ebenso das euphorische Publikum wie die stolzen Stierkämpfer. Sie zeigt den Einzug der Matadore sowie die den Einzug begleitenden Musikanten. Der eigentliche Kampf ist dann genauso fotografisch festgehalten wie der Abtransport des letztendlich getöteten Tieres. Doch auch in Frankreich kehrt sie immer wieder in den Teil einer Stadt zurück,wo sie sich auch in Hamburg so häufig der auf Suche nach Motiven aufgehalten hat: den Hafen. So fotografiert sie in Colmar die alte Bebauung des Flussufers mit den daran anliegenden, alten Lagerhäusern, in Lyon dokumentiert sie die Arbeit von Schiffsbauern, die auf traditionelle Weise ein Schiff mit einem Holzkiel zimmern. In Marseille gilt ihre Interesse den Netzflickern, die die Kaimauern bevölkern und dort ihre Netze reparieren und gleichzeitig ihre Fänge verkaufen.

Menschen fanden immer wieder das Interesse der Fotografin und so naturgemäß auch auf dieser Reise. Bereits in Trier fotografierte sie einige Jungen, die von einer Brücke herab angeln. In Marseille handelt es sich bei den Anglern, die von Ursula Wolff abgelichtet werden, um Erwachsene, die von der Kaimauer aus im Hafenbecken fischen. Die meisten anderen Fotografien, die Menschen zum Objekt haben, zeigen diese bei ihrer Arbeit: Händler auf einem Wochenmarkt in Arles, Fischer, die ihren Fang aus den Booten heraus direkt an die Passanten verkaufen oder Frauen, die im Hafengebiet selbst gefertigte Holzschuhe verkaufen.[229]

Neben diesen Variationen des Hafensujets galt ihr vornehmliches Interesse alter und antiker Architektur. So widmete sie sich in einer Serie von insgesamt acht Aufnahmen der Pont du Nord, fotografierte in St. Trophime und Avignon romanischen Kirchen, in Besancon das mittelalterliche Stadttor sowie die antiken Theater in Arles und Orange.

Auch finanziell schien sich diese Reise für Ursula Wolff ausgezahlt zu haben. So dürfte ihr neben dem Gewinn an Eindrücken auch ein monetärer Mehrwert geblieben sein, denn die Fotografien, die während der Reise entstanden, dienten als Illustrationsmaterial für insgesamt drei Fotoessays, die später in der illustrierten Presse veröffentlicht werden konnten. Hinzu kam noch

[229] Vgl. dazu Abb. 113 in dieser Arbeit.

eine Einzelfotografie, die eine Muschelverkäuferin im Hafen von Marseille zeigte und die 1935 in der *Hamburger Illustrierten* veröffentlicht wurde.[230] Während diese Fotografie also erst rund fünf Jahre nach der Reise gedruckt wurde, erschien die erste Fotoserie bereits im Januar 1930. Wiederum in der *Hamburger Illustrierten* erschien ein Artikel, der dem Leser die Stadt Carcussonne näherbrachte und einen Schwerpunkt in der Präsentation der mittelalterlichen Wehranlagen mitsamt der Stadtmauer und den Verteidigungstürmen hatte. So zeigen vier veröffentlichte Fotografien von Ursula Wolff diese gemauerten mittelalterlichen Wehranlagen.[231] Drei Monate später folgte dann in der gleichen Zeitschrift eine Serie von Aufnahmen, die Frauen dokumentieren, die im Flusslauf die Wäsche waschen. Ihnen stehen dort für die Reinigung der Kleidung keine technischen Hilfsmittel zur Verfügung. Sie knien am Wasser und reinigen die Wäsche durch bloßes Aneinanderreiben, weshalb die Fotografien eine Stimmung vermitteln, als stammten die Bilder aus einer längst vergangenen Zeit.[232] Im Gegensatz zu den oben genannten Fotoserien, bei denen es sich nicht wirklich um Fotoessays handelte, vielmehr um Aufnahmen mit dokumentarischem Charakter, die den Leser über einen bestimmten Hergang informieren wollten, lässt sich die Geschichte *Eine Kostprobe Bouille-à-baisse* eindeutig der Kategorie des Fotoessays zuordnen. Hier kann der Leser mitverfolgen, wie die frischen Muscheln im Hafen von Marseille von den Fischern direkt von ihren Booten verkauft werden. Ihre Boote liegen dicht an dicht im Hafen vertäut und dienen so gleichzeitig als Verkaufsfläche. Weitere Aufnahmen zeigen den Markt, auf dem die weiteren Zutaten eingekauft werden und schließlich ein Restaurant, vor dem Menschen in der Sonne sitzen und die frische Bouille-à-baisse verspeisen.[233]

Als sich die Fotografin in den Herbstmonaten des Jahres 1930 für eine unbekannte Zeit in Kopenhagen aufhielt, sind es wiederum der Hafen und die Menschen, die in direktem Zusammenhang mit oder von ihm leben, die Ursula Wolff interessieren. Ihren Aufenthalt in der dänischen Hauptstadt dokumentiert sie in einer Serie von insgesamt 37 Fotografien.[234] Diese zeigen die vielen kleinen Fischerboote, die fest aneinander gebunden im Hafen liegen. Auch hier verkaufen die Fischer ihren Fang direkt von den Booten aus an die Passanten, die auf der Kaimauer stehen, um den frischen Fisch entgegenzunehmen.[235] Die überwiegende Zahl der Fotografien ist in ihrem formalen Aufbau einfach. Sie zeigen die Menschen bei ihrer Arbeit oder die den Hafen umgebende

[230] Vgl. dazu Zwei Hafenstädte am Mittelmeer, in: Hamburger Illustrierte vom 26.3.1935, Nr. 13, S. 15. Die Fotografie wurde im Zusammenhang mit weiteren Fotografien anderer Fotografen abgedruckt.
[231] Vgl. dazu Th. Sch. Carcussonne, in: Hamburger Illustrierte vom 18.1.1930, Nr. 3, S. 15.
[232] Vgl. dazu Wäscherinnen, in: Hamburger Illustrierte vom 12.3.1930, Nr. 7, o. S. Anmerkung: 1929 war es üblich, dass die Wäsche in technischen Gerätschaften gewaschen wurden, die speziell für diese Aufgabe entwickelt wurden waren.
[233] Vgl. dazu Eine Kostprobe Bouille-à-baisse, in: Hamburger Illustrierte vom 24.6.1931, Nr. ?, o. S. Bisher ist dieser Fotoessay nur im Archiv der UHN nachweisbar.
[234] Vgl. dazu UNH Nr. 2607-2644.
[235] Vgl. dazu Abb. 111 in dieser Arbeit.

Architektur. Nur zwei Aufnahmen stechen aus dieser Serie hervor. Es handelt sich um Fotografien, die aus leichter Untersicht und indem sie sehr nah an das Objekt herangehen, zum Trocknen aufgehängte Reusen zeigen. In diesen Fotografien lässt sich ein gewisser Anspruch erkennen, die Fotografie unter ästhetischen Gesichtspunkten zu gestalten.[236] Obwohl sie im Auftrag der *Hamburger Illustrierten* in den Norden reist, ist zum heutigen Zeitpunkt für keine der auf dieser Reise entstandenen Aufnahmen eine Veröffentlichung nachzuweisen.[237]
Im Anschluss an ihre Reise nach Kopenhagen begab sich die Fotografin in den Wintermonaten desselben Jahres – über den Jahreswechsel von 1930 nach 1931 – in den Jemen. Auf dieser Reise begleitete sie den Hamburger Professor für Geografie Carl Rathjens, der über den Zeitraum der Reise hinaus bis 1933 im Jemen blieb.[238] Von dieser Reise haben sich im Archiv der Universität von New Hampshire sowohl Glasnegative als auch Positivabzüge erhalten, insgesamt nahezu einhundert Fotografien.[239] Da es sich bei dem erhaltenen Material um Glasnegative handelt, lassen sich im Vorwege zwei Aussagen treffen: Zum einen sei darauf hingewiesen, dass eine solche Reise ungleich beschwerlicher ist, wenn man die unhandlichen, leicht zerbrechlichen und schweren Glasnegative mit sich führt. Auf der anderen Seite kann aufgrund des Materials darauf geschlossen werden, dass keine Fotografien geplant waren, die eine schnelle Reaktion des Fotografen erforderten, vielmehr sollten detaillierte, qualitätsvolle Aufnahmen von ruhenden Objekten angefertigt werden, bei denen der Operator hinter der Kamera Zeit hat, alle Einstellungen in Ruhe vorzunehmen. Eine Veröffentlichung für diese Fotografien lässt sich nicht nachweisen, war aber wahrscheinlich geplant, denn auf der Rückseite der Abzüge finden sich Aufkleber des Fotovertriebs „Kind“ in Berlin.[240]

Die Aufnahmen, die während dieser Reise in den Jemen entstanden, lassen sich thematisch in drei Kategorien einteilen: Wiederum interessierte sich Ursula Wolff für das Leben der einfachen Leute. So finden sich auch hier Aufnahmen, die Menschen in Cafés zeigen, Straßenhändler mit ihren Waren, Menschen in den schmalen Gassen von Sanaa, verschleierte Frauen, die vorbeieilen, Männer, die an einem Ziegelsteinbrennofen oder an einem Ziehbrunnen arbeiten. Neben diesen Fotografien, auf denen die Menschen in dem fremden Land dokumentiert werden, nimmt sie

[236] Vgl. dazu UNH Nr. 2630-2631.
[237] Vgl. dazu das Begleitschreiben der *Hamburger Illustrierten*, datiert auf den 2.10.1930 im Archiv der UNH.
[238] Vgl. dazu Müller 1997, S. 16. Publikationen von Carl Rathjens: Carl Rathjens, Vorislamische Alterthümer, Hamburg 1932 (mit einem Vorwort von Richard Tüngel), Carl Rathjens, Landeskundliche Ergebnisse, Hamburg 1934 sowie Carl Rathjens, Jewish Domestic Architecture in San´a, Yemen, Jerusalem 1957. Die Tafeln I bis XI in dieser letzten Publikation zeigen Aufnahmen aus Sanaa, die wohl von Ursula Wolff stammen, eine Zuschreibung ist allerdings nicht gesichert. Gedruckt wurden alle hier genannten Bücher in der Druckerei Augustin in Glückstadt, die Ursula Wolff in einer Fotoserie dokumentiert hat. Vgl. dazu UNH Nr. 4952-4966.
[239] Vgl. dazu UNH Nr. 1570-1576 sowie die Abzüge in Archiv der UNH Box 41 und Box 42.
[240] Bemerkenswerterweise wird auf den meisten dieser Fotografien Prof. Rathjens und nicht Ursula Wolff als Urheber genannt.

wiederum Landschaften auf, zeigt Wüsten und Oasen, aber auch das Hochland des Jemen, wo in Terrassenwirtschaft Kaffee angebaut wird.

Doch etwas noch ganz anderes beschäftigt Ursula Wolff und muss eine Menge ihrer Zeit vor Ort in Anspruch genommen haben. Sie scheint, eine Pilgerkarawane im heutigen Saudi-Arabien fotografisch begleitet zu haben. Auch wenn diese Fotografien niemals veröffentlicht worden sind, so sind sie doch in der Art, wie sie das Thema bearbeiten, ein hervorragendes Beispiel für den frühen Fotojournalismus überhaupt. So zeigen die Fotografien, wie die Pilger in kleinen, völlig überfüllten Booten im Hafen von Jiddah an Land gehen. Sie werden von speziellen Führern in Empfang genommen, die sie die gesamte Pilgerfahrt über begleiten. In der Stadt selbst finden sich zahlreiche Einrichtungen wie Restaurants und Cafés, die auf die bestimmten Bedürfnisse der Pilger zugeschnitten sind. Die Karawane reist dann mit dem Kamel von Oase zu Oase, wo wiederum spezielle Unterkünfte für die Pilger bereitstehen. Auf dem Weg zu den einzelnen Oasen kommt die Karawane an zahlreichen heiligen Gräbern vorbei, die ebenfalls von der Fotografin abgelichtet werden. In Mekka gelangen Ursula Wolff beeindruckende Aufnahmen der Kaaba, aufgenommen aus größerer Distanz und in einer großen Panoramaaufnahme, des Weiteren Aufnahmen von ganzen Teilen der Stadt und die Stadt umgebene Landschaft.[241] Aber auch die Kehrseiten dieser Pilgerfahrten werden von ihr dokumentiert. Sie fotografiert die ärmlichen, aus Zweigen geflochtenen Hütten jener Pilger, die sich an Rande der Stadt niederließen, weil ihnen das nötige Geld für die Rückreise fehlte. Diese vornehmlich aus dem Sudan stammenden Pilger fristen hier ein erbärmliches Dasein und halten sich mit Betteln und einfachen Arbeiten, wie dem Flechten von Gebetsmatten, am Leben.[242]

Bei der dritten Gruppe von Fotografien handelt es sich um Aufnahmen, die sich mit der Kultur der Sabäer auseinandersetzten. Auf diesem Teil der Reise dürfte sie sich in Begleitung von Prof. Rathjens befunden haben. Viele Fotografien zeigen den Sonnentempel in Haaga, der kurze Zeit zuvor von einer anderen Gruppe Hamburger Archäologen gefunden worden war. Die Fotografien zeigen den Ausgrabungsort, die Fundamente des zerstörten Tempels, architektonische Fragmente, hier besonders Säulen und deren Kapitelle sowie Gefäße wie Teller, Becher und Töpfe, die sowohl aus Ton als auch Bronze gefertigt worden sind. Neben diesen Aufnahmen, die einen wissenschaftlichen Charakter haben, indem die jeweiligen Objekte nahezu die gesamte Bildfläche ausfüllen und in ihrem Aufbau sehr neutral und der Sache dienlich gehalten sind, haben sich

[241] Vgl. dazu Abb. 122 und Abb.123 in dieser Arbeit.

[242] Neben den Fotografien der Pilgerfahrt befindet sich im Archiv der UNH ebenfalls ein zweiseitiger, maschinengetippter Bericht über die Reise. Aus diesem gehen die Schwierigkeiten hervor, sich als Europäer im Arabien jener Zeit zu bewegen sowie einige Hintergründe über die Herrscherfamilien und jeweiligen Sitten und Gebräuche in dem Land. Wahrscheinlich diente der Bericht als erster Versuch einer Reisebeschreibung für einen Zeitungsartikel. Jeder Fotoabzug ist rückseitig beschriftet, sodass sich aus dieser Quelle viele Informationen erschließen lassen. Vgl. dazu auch Abb. 124 in dieser Arbeit.

Fotografien erhalten, die die Verwendung von Bauteilen aus sabäischer Zeit in zeitgenössischer Architektur dokumentieren.

1931 bereist Ursula Wolff das erste Mal Italien. Der Hamburger Künstler Karl Kluth begleitet sie. Ob sie im Auftrag einer Zeitungsredaktion reiste oder nicht, lässt sich nicht klar erschließen, vieles spricht jedoch dafür, dass sie ohne konkreten Auftrag reiste. Denn ungewöhnlich viele Aufnahmen zeigen den Charakter von typischen Urlaubsfotos. So nahmen sich die Reisenden gegenseitig beim Essen und Trinken auf, vor Sehenswürdigkeiten und am Strand. Darüber hinaus zeigen die Fotografien viel von der italienischen Landschaft, ein wenig römische Architektur, einen Prozessionszug durch eine unbekannte Stadt sowie den Blick in das Schaufenster eines Devotionalienhandels. Aus diesen Aufnahmen sticht einzig eine Fotografie hervor, die aus großer Höhe aufgenommen Geistliche zeigt, die auf einem schmalen Weg und hintereinandergehend einen runden historischen Turm umeilen.[243]

Ein zweites Mal reist sie 1936 zusammen mit Karl Schneider nach Italien. Auf dieser Reise, die Fotografien lassen darauf schließen, dass sich beide die meiste Zeit über in Rom aufgehalten haben, entsteht eine Serie von insgesamt 136 Fotografien, alle auf einem Kleinbildfilm festgehalten. Dieses Mal finden sich keine Aufnahmen innerhalb der Serie, die Urlaubserinnerungen gleichkommen. Stattdessen scheint sich Ursula Wolff ganz auf die Abbildung von Architektur aus allen Jahrhunderten konzentriert zu haben. So findet sich neben Fotografien des Kolosseums und des Forum Romanum vor allen Dingen eine große Serie über die so genannte Zona E.U.R., jenem neuen Stadtviertel Roms mitsamt der neuen Universität, das sich durch seine kolossalen und für den Faschismus typischen Neoklassizismus auszeichnet.

Im Sommer 1932 bricht Ursula Wolff zusammen mit Richard Tüngel zu einer Reise auf, die sie in die Türkei und nach Griechenland führen wird.[244] Wie lange die beiden auf dieser Reise befunden haben, lässt sich nicht rekonstruieren, aber es handelte sich möglicherweise um einen längeren Zeitraum, schließlich belichtete die Fotografin auf dieser Reise nicht nur 954 Negative, sondern die Reise führte sie auch durch zwei verschiedene Länder bis an die südlichste Spitze Griechenlands. In der Türkei scheinen sie sich unterdessen nicht so lange aufgehalten zu haben. Es finden sich nur wenige Aufnahmen, die das heutige Istanbul vom Bosporus aus aufgenommen zeigen. Desweiteren zeigt eine dieser Stadtansichten die Hagia Sophia sowie einen Vorhof mit einem Brunnen. Wahrscheinlich handelt es sich um den Vorhof der Moschee, an dem sich die

[243] Zu der Serie der Italienfotografien vgl. UNH Nr. 4747-4842 sowie zu der Aufnahme der Geistlichen vgl. UNH Nr. 4833.

[244] Das Datum der Abreise erschließt sich aus einem Brief des griechischen Amtes für Tourismus, datiert auf den 29.6.1932 und einen Ausweis dieser Behörde, der die Fotografin dazu ermächtigt, Aufnahmen von Kulturgütern zu machen. Beide Dokumente befinden sich im Archiv der UNH.

Gläubigen die Füße waschen, bevor sie den Gebetsraum betreten dürfen.[245]

Das eigentliche Ziel der Reise und der Grund, weshalb sie von Richard Tüngel begleitet wurde, war Griechenland. Hier sollte als Gemeinschaftsproduktion ein Buch über die antike griechische Kunst, Architektur und Skulptur entstehen. Zu diesem Buch sollte Richard Tüngel die Texte verfassen und Ursula Wolff die Fotografien besteuern. Daher suchten die beiden vornehmlich Orte der klassischen hellenistischen Kultur auf. Sie suchten gemeinsam die antiken Kultstätten von Olympia und Epidauros auf, in deren Amphitheater, die dem Heilsgott Asklepios geweiht waren, ab dem 3. Jh. v. Chr. bis zu 14.000 Personen Platz fanden.[246] In Olympia entstanden Fotografien antiker Skulpturen, die Athleten bei der Ausübung verschiedener Sportarten zeigen. Gemeinsam reisten sie weiter nach Mykonos und Delphi, wo die Fotografin mit ihren Aufnahmen versuchte, die landschaftlichen Gegebenheiten zu erfassen und wiederzugeben. So finden sich neben Fotografien der klassischen Architektur auch Landschaftsaufnahmen und Panoramaansichten.[247] Selbstverständlich wurde eine große Anzahl von Fotografien der Akropolis sowie im Akropolismuseum aufgenommen. Hier entstanden vornehmlich Fotografien von antiken Skulpturen, Ornamenten und Architekturfragmenten.[248] Die Reise wurde mit einem Besuch der Insel Spezia fortgesetzt. Hier galt ihr vornehmliches Interesse dem im 10. Jahrhundert gegründeten Kloster „Hossis Loucas“ und den sich in dem Gebäude befindenden Fresken. Fotografien zeigen das eigentliche Kloster sowie seine Lage im landschaftlichen Kontext und Detailaufnahmen unterschiedlicher Fresken.

Alle Fotografien, die im Zusammenhang mit dem geplanten Buch entstanden sind, zeichnen sich durch ihre klare Gestaltung aus. Bei allen steht das jeweilige Objekt, sei es nun eine antike Architektur, Skulptur oder ein antikes Ornament, im Vordergrund. Jedem einzelnen Objekt ist eine separate Fotografie gewidmet. Der jeweilige Bildhintergrund ist nahezu ausgeblendet und daher nicht relevant. Bei den Fotografien gleicht die Herangehensweise der wissenschaftlichen Annäherung und Dokumentierung eines Objekts. Häufig ist die betreffende Skulptur sowohl aus der Nähe als auch aus gewisser Distanz aufgenommen worden, es finden sich unterschiedliche Detailansichten und verschiedene Perspektiven, dabei sind alle Aufnahmen in sich geschlossen und sachlich neutral im Bildaufbau. Die Fotografien fügen sich in ihrer Gesamtzahl zu einer Art Inventar der klassischen Kunst zusammen. Neben der Verwendung für das geplante Buch wurden einige Fotografien, beispielsweise eine Aufnahme der Ephebe aus dem Akropolismuseum, in der Zeitschrift *Der Kreis* abgedruckt. In eben dieser Ausgabe der Zeitschrift wurde auch die

[245] Vgl. zu diesen Aufnahmen UNH Nr. 4414-4416 sowie UNH Nr. 4442.
[246] Vgl. dazu UNH Nr. 4641-4671.
[247] Vgl. dazu UNH Nr. 4614-4640.
[248] Vgl. dazu Abb. 117 bis Abb. 120 in dieser Arbeit.

Ausstellung im Kunstverein besprochen, in der die Fotografien dieser Griechenlandreise ausgestellt wurden. Ludwig Benninghoff schreibt über diese Fotografien: „Die Auswahl ist vorbildlich, Ballast wird nicht mitgeschleppt, statt verwirrender, ermüdender Fülle herrscht Entschiedenheit. (...) Sie sind nicht ‚sachlich', nicht bravourös, nicht sensationell, sie sind so griechisch wie die Werke, von denen sie zeugen."[249]

Neben diesen für die Buchpublikation bestimmten Fotografien entstehen auf dieser Reise ebenfalls Aufnahmen für die illustrierte Presse. Ein weiteres Ziel war die Insel Sunion, gleichzeitig die südlichste Spitze Attikas. Hier befindet sich, direkt am Wasser gelegen, ein in klassischer Zeit errichteter und der Gottheit Poseidon geweihter Marmortempel. Zusammen mit fünf weiteren Fotografien von klassischen Architekturbeispielen, so der Burg Agamemnons auf Mykenä und zusammen mit einem Text von Richard Tüngel, werden die Fotografien im *Hamburger Fremdenblatt* 1933 veröffentlicht.[250] Drei Jahre später erscheint dann ein Fotoessay in der *Hamburger Illustrierten*, der Fotografien aus dem täglichen Leben der Menschen in Griechenland zu jener Zeit zeigt. Wiederum mit einem Text von Richard Tüngel ausgestattet, zeigt diese mit insgesamt elf Fotografien sehr umfangreiche Bildserie beispielsweise eine typische Garküche in Griechenland, Menschen, die in einem Café sitzen, Männer in der landestypischen Tracht und moderne Bauten in der Stadt. In der Mitte des Artikels, der unter der bezeichnenden Überschrift *Griechischer Alltag* publiziert wurde, stehen sich zwei Fotografien gegenüber: Beide zeigen dieselbe Straßenkreuzung, aufgenommen aus derselben Perspektive, von einer leicht erhöhten Position aus fotografiert. Auf der ersten Abbildung sieht der Betrachter der Fotografie hektisches Treiben. Menschen hasten durch die Straßen, Autos und Straßenbahnen bevölkern die Straße und Händler haben ihre kleinen, mobilen Stände auf dem Bürgersteig aufgeschlagen. Auf dem zweiten Foto erscheint die Kreuzung menschenleer. Es handelt sich, so erläutert der Text, um eine Aufnahme, die die Kreuzung während der polizeilich verordneten Mittagsstunde zeigt. Mit diesen Aufnahmen ist Ursula Wolff zum Themengebiet der Alltagsschilderungen zurückgekehrt.[251]

Die baltischen Staaten Estland und Lettland besucht Ursula Wolff 1935. Hier entstehen abermals Fotografien, die die Arbeit der Menschen dokumentieren, sei es auf dem Felde, im Hafen oder sei es die Arbeit der fliegenden Händler, die am Straßenrand versuchen, ihre Waren zu verkaufen. Darüber hinaus entstehen Aufnahmen von Häusern reicher Kaufleute aus der Zeit der Hanse sowie von mittelalterlichen Befestigungsanlagen und Kirchen. Im weiteren Verlauf der Reise entstehen jene Fotografien, die das Leben der deutschen ehemaligen und nun enteigneten

[249] Zitiert aus Benninghof 1933, S. 243.
[250] Vgl. dazu T. (Tüngel?), Griechische Landschaft, in: Hamburger Fremdenblatt vom 11.3.1933, Nr. 70, S. 19.
[251] Vgl. dazu T. (Tüngel?), Griechischer Alltag, in: Hamburger Illustrierte vom Sommer 1936, Nr. 38, S. 6 sowie Abb. 115 und Abb. 116 in dieser Arbeit..

Gutsbesitzer dokumentieren und deren Veröffentlichung in der *Hamburger Illustrierten* im gleichen Jahr bereits weiter oben in dieser Arbeit besprochen wurde.[252]

Während ihrer Lebenszeit in Amerika ist die Reiselust der Fotografin ungebremst. Zahlreiche Ziele innerhalb der USA werden angesteuert, darunter Milwaukee (1938), Detroit (1939), New Orleans (1946), Vermont (1947) und Arizona (1953). Meist handelte es sich bei diesen Reisen, die in der überwiegenden Zahl mit dem Automobil unternommen wurden, eher um Ausflüge, meist nur einige Tage lang. Aber Ursula Wolff unternahm nach ihrer Emigration auch weiterhin längere Auslandsreisen, so beispielsweise 1946, als sie für mehrere Monate Mexiko bereiste. Ein Jahr nach dem Tod ihres Mannes scheint sie sich auf den Weg dorthin gemacht zu haben, um hier nicht nur verschiedene Städte des Landes zu besuchen, sondern auch Bekannte, möglicherweise Verwandte, zu treffen. Einige Fotografien zeigen Menschen unterschiedlichen Alters in privater, vertrauter Runde. Daneben widmet sich Ursula Wolff wieder demselben Interessenkanon, den sie auch schon auf ihren Reisen während ihrer Lebensphase in Deutschland fotografisch untersucht hat. Sie fertigte Fotografien von Menschen bei ihrer Arbeit oder ihrem täglich Leben an, beispielsweise zusammen mit ihren Kindern oder in Restaurants, zeigt lokaltypische Architektur und Eigenarten sowie wichtige kulturhistorische Bauten und Stätten, darunter Tempelanlagen, Kirchen und Plätze.[253]

Eine weitere Reise führt sie nach Südamerika. Von Oktober bis Dezember 1961 bereist sie Guatemala. Auch im Zusammenhang mit dieser Reise entstehen wiederum Fotos von Menschen bei der Verrichtung ihrer täglichen Arbeit. Mehr jedoch scheint die Fotografin an den antiken Tempel- und Befestigungsanlagen der vorspanischen Zeit interessiert gewesen zu sein. Eine Serie von Fotografien erfasst die Anlagen nicht nur in der Gesamtansicht, sondern es werden auch immer wieder Details der Architektur festgehalten.[254]

In den Jahren 1966 und 1976 reist Ursula Wolff abermals nach Griechenland, um wiederum Fotografien für das Buchprojekt anzufertigen, welches sie zusammen mit Richard Tüngel über dreißig Jahre zuvor begonnen hatte.

9.1. Resümee des vorangegangen Kapitels

Der Reisefotografie kommt innerhalb des Werkes von Ursula Wolff eine besondere Stellung zu. Die herausragendsten dieser Auslandsreisen fanden während der für ihre Karriere wichtigen Jahre zwischen 1929 und 1937 statt. Reisefotografie, die fotografische Berichterstattung aus fremden

[252] Vgl. dazu Hamburger Illustrierte 1935, Nr. ?, S. ? im Archiv der UNH.
[253] Zu den Fotografien der Mexikoreise vgl. UNH Nr. 5553-5582 sowie UNH Nr. 6907 und UNH Nr. Z-2e.
[254] Zu den Fotografien der Guatemalareise vgl. UNH Nr. 6536-6741 sowie UNH Nr. 6690-6691.

Ländern, gehörten zum festen Kanon des Fotojournalismus. Der Fotojournalismus hatte immer das übergeordnete Ziel, den Betrachter von Fotografien mit an einen fremden Ort zu nehmen, ihm neue, bisher unbekannte Dinge zu zeigen und ihm die Welt ein Stückchen näher zu bringen. Für einen wichtigen Teilbereich der Fotografie der zwanziger Jahre galt, dass sie durch neue, verbesserte Objektive und Kameras auf der einen Seite und durch ein neues, radikal verändertes Verständnis von fotografischer Leistungsfähigkeit in Bezug auf ästhetische und inhaltliche Gesichtspunkte auf der anderen Seite einen neuen Blick auf die Wirklichkeit ermöglichen sollte. Lange bevor es jenes Phänomen gibt, das wir Massen- oder Pauschaltourismus nennen, nahm die Reisefotografie den Menschen mit auf eine Entdeckungsreise, die ihm auch neue Welten erschloss, ebenso wie jene Fotografie, die beispielsweise mit extremen Nahansichten von Menschen, Tieren oder Pflanzen dem Betrachter neue Sichtweisen ermöglichte. In dem einen Fall lagen diese neuen Welten meist direkt in der täglichen Umgebung, im anderen Fall trennte den Menschen vom Abgelichteten eine große räumliche Distanz. Das große Interesse der damaligen Zeit an fotografischen Reiseberichten spiegelt nicht nur die Tatsache wider, dass dieser Teil des Fotojournalismus zum festen Bestandteil der illustrierten Presse jener Tage gehörte, sondern auch, dass gleichzeitig eine Welle von Buchpublikationen in Deutschland auf den Markt kam, die bildnerisch aus fernen Ländern berichtete.[255]

So bemerkenswert es auch ist, dass Ursula Wolff als Vierundzwanzigjährige in den Jemen reist, um dort in einem völlig fremden und unbekannte Kulturkreis zu fotografieren, so ist sie doch nicht die erste und nicht die einzige Frau, die zu jener Zeit entfernte Länder bereist und deren Aufnahmen später in der illustrierten Presse veröffentlicht werden. Bereits 1924 bereiste die Fotografin Alice Schalek (1874-1954) Südamerika, 1928 Indien und 1931 den afrikanischen Kontinent. Ihre Fotografien werden in den frühen dreißiger Jahren vornehmlich in der *Berliner Illustrierten Zeitung* abgedruckt.[256]

Die Fotografien, die auf den Reisen von Ursula Wolff entstanden, unterscheiden sich ganz offensichtlich in einem entscheidenden Punkt von den fotografischen Essays, die sie für die illustrierte Presse anfertigte: Bei der Reisefotografie handelte es sich niemals um gestellte Aufnahmen. Der dokumentarische Charakter der Fotografien stand bei deren Entstehung stets im Vordergrund. Daraus ergibt sich gleichzeitig, dass die Fotografien inhaltlich nicht so organisiert sind, als dass sich ein Anfang oder ein Ende ausmachen ließe. Die Themen werden vielfach dadurch erschlossen, dass die einzelnen Fotografien unterschiedliche Facetten des behandelten Themas

[255] Vgl. dazu beispielsweise Hürlimann 1928, Hege 1930 sowie Rundt 1934.

[256] Vgl. dazu Krasny 1999, S. 15. An dieser Stelle sei auf die Ausführungen von Helene Schreiber hingewiesen, die behauptet, dass Frauen erst nach dem Zweiten Weltkrieg anfingen, fotografischen Reisejournalismus zu betreiben. Vgl. dazu Schreiber 1970, o. S.

ausleuchten.

Inhaltlich lassen sich die Fotografien grob in folgende Bereiche einteilen und betiteln: Menschen bei ihrer Arbeit und ihrem alltäglichen Leben, Kultur und Architektur des jeweiligen Landes sowie, das Leben und Arbeiten in einem Hafen. Immer wieder kehrt die Fotografin auch in den entfernsten Ländern zu jenem Ort zurück, der ihr schon in Hamburg aufgrund seiner Motivfülle für viele Aufnahmen den interessantesten Hintergrund zu bieten schien. Hier beobachtete sie wiederum fotografisch das Leben der Menschen, die in direkter Verbundenheit mit diesem Ort leben. Ihr besonderes Interesse galt dabei stets dem Arbeitsalltag der Menschen. Es scheint so, als würde sie in den fremden Häfen nach Parallelen zum Hamburger Hafen suchen. Dabei ist es nicht so, als würde sie stets das gleiche Motiv aufzunehmen, sondern ihre Suche gleicht vielmehr einem interessierten und keinesfalls starren Vergleichen. Dabei bewahrt sie stets einen respektvollen Abstand, weshalb ihre Fotografien niemals voyeuristisch sind oder einen herablassenden Blick auf die andere Kulturen und ihre Menschen offenbaren. Die Fotografien sind frei von jedem Streben nach Sensationellem, Ursula Wolff verzichtet auf Effekthascherei, sie versucht hingegen, die Dinge so wiederzugeben, wie sie sich ihr bieten. So sind die einzelnen Fotografien in ihrem Aufbau schlicht, geradezu zurückhaltend und scheinen einem übergeordneten Ziel zu dienen: Sie sollen dokumentieren.

Grundsätzlich unterschieden werden muss zwischen jenen Fotografien, die Landschaften, Kultur oder die Menschen im jeweiligen Land zeigen und jenen Fotografien, die für Buchpublikation vorgesehen waren. Hier stechen vor allen Dingen jene Fotografien hervor, die auf der gemeinsamen Griechenlandreise mit Richard Tüngel entstanden sind. Zusammen mit jenen Fotografien, die die Ausgrabungen des Sonnentempels in Haaga zeigen, dienen diese dem ausschließlichen Ziel, die betreffenden Objekte, fotografisch exakt wiederzugeben, sodass der Betrachter der Fotografie ein möglichst unvoreingenommenes Bild des Kunstgegenstandes erhält. Dieser dokumentarische Charakter kann nur erreicht werden, wenn die Fotografin möglichst wenig von ihrer eigenen Interpretation und Sichtweise in die Fotografien hineinlegt.

Ihre Fotografien zeigen die griechische Kunst und Architektur ebenso klassisch, wie sie selbst ist: Klar und deutlich, in gewisser Weise erhaben, ohne jedoch ins Pathetische zu verfallen. Betrachtet man beispielsweise die Aufnahmen, die Leni Riefenstahl von den klassischen Tempeln gemacht hat, so fällt auf, wie stark sie das Licht einsetzte, um die Architektur regelrecht zu überhöhen und insgesamt zu inszenieren. Dies trifft nicht auf die Fotografien von Ursula Wolff zu. Auch hier versucht sie größtmögliche Neutralität gegenüber den Objekten zu wahren. Um zu vermeiden, dass die Fotografien artifiziell geraten, sind darüber hinaus die Bildhintergründe so weit wie möglich reduziert. Bei den Fotografien der Skulpturen lässt sich gar von einer Eliminierung des

Hintergrundes sprechen. Dabei ist das Licht stets so eingesetzt, dass es das jeweilige Objekt voll ausleuchtet, ohne zu inszenieren oder zu gestalten. Sämtliche Aufnahmen verzichten auf außergewöhnliche Blickrichtungen, extreme Perspektiven, Ausschnitte oder besondere Nahansichten, geben die Skulptur dokumentarisch wieder und haben so den Charakter einer wissenschaftlich exakten Arbeit.

Zweiter Teil

10. Fotojournalismus und Pressefotografie – von den Anfängen bis in die Zeit der nationalsozialistischen Zwangsherrschaft

Die Arbeit für die illustrierte Presse nimmt einen wesentlichen Teil des Schaffens von Ursula Wolffs ein. Diese Tatsache macht es erforderlich, im Folgenden einen näheren Blick auf die historischen Arbeits- und Rahmenbedingungen eines Fotojournalisten zu werfen. Entscheidend dabei ist, eine Entwicklungsgeschichte aufzuzeigen, die von der Erfindung der Fotografie bis zum modernen Fotojournalismus reicht.

Die Berufsbezeichnungen Fotojournalist und Pressefotograf sind häufig synonym benutzt worden. Gerade in der Anfangsphase der bebilderten Presse, als Zeitschriften und Zeitungen dazu übergingen, vermehrt Fotografien zu drucken, wurden beide Etiketten nebeneinander verwendet. Fotojournalismus im eigentlichen Sinne – das heißt, dass der Fotograf unabhängig von redaktionellen Vorgaben eine Geschichte recherchierte und fotografisch autark umsetzte – ist ein Phänomen, das erst am Ende der zwanziger Jahre zum Tragen kam und in dieser Arbeit in einem gesonderten Kapitel behandelt wird. Im folgenden Kapitel kann es deshalb zu Irritationen führen, wenn in zeitgenössischen Zitaten von Fotojournalismus gesprochen wird und es sich eigentlich um Pressefotografie handelt. Nur in wenigen Ausnahmefällen entstanden vor 1928 Fotoreportagen, die der Definition des Fotojournalismus genügen. Richtigerweise muss man feststellen, dass das Berufsfeld des Pressefotografen sich ständig erweiterte und der Pressefotograf als legitimer Vorläufer des Fotojournalisten gesehen werden darf.

10.1. Früher Fotojournalismus in Abgrenzung zur Pressefotografie in Begriff und Definition

Die Berufsbezeichnung des Fotojournalisten ist in Deutschland bis heute nicht rechtlich geschützt, worin eine mögliche Erklärung für das bestehende Nebeneinander von höchst unterschiedlichen Begrifflichkeiten begründet liegen mag. So finden sich neben der Berufsbezeichnung des Fotojournalisten eine Reihe verwandter Bezeichnungen für das nahezu gleiche Tätigkeitsfeld – die Nuancen sind eben sehr fein. So gibt es den Beruf des Bildjournalisten, Bildredakteurs, Pressefotografen, Fotoreporters, Fotoessayisten, Reporterfotografen, Autorenfotografen sowie den in früheren Zeiten häufig gebräuchlichen Begriff des Moment- oder Illustrationsfotografen. Eine historische, sehr bildliche Umschreibung ist die des „Illustrators mit dem Apparat“.[257]

[257] Zu den beiden letzten Bezeichnungen siehe Knoll 1913, S. 2.

Der Arbeitsbereich des Fotojournalisten findet sich bei Magazinen, Zeitschriften und den so genannten Illustrierten. Er erarbeitet Fotoreportagen, Fotogeschichten, Fotoessays oder auch Einzelfotografien.[258] Der Fotojournalist arbeitet dabei in strikter Trennung zum Pressefotografen, welcher Zeitschriften mit tagesaktuellen Fotografien beliefert. Der Fotojournalist hingegen ist – zugegebenermaßen im Idealfall – frei vom Diktat der Aktualität, des Ortes oder eines bestimmten Handlungsablaufes. Er hat eine Geschichte ausgiebig und selbstständig vorrecherchiert, die er nach seinen Vorstellungen fotografisch umsetzt. Seine fotografischen Arbeiten verlieren weniger schnell an Aktualität als Pressefotos, die ihre Attraktivität und Daseinsberechtigung in der Presse aus der Wiedergabe eines aktuellen Ereignisses beziehen. Beide, aktuelles Pressefoto wie auch Einzelfotografien aus einer Fotoreportage, können im kollektiven Gedächtnis der Menschen haften bleiben.[259]

Fotojournalismus und dokumentarische Fotografie sind sich dem Wesen nach näher als Fotojournalismus und Pressefotografie. Die dokumentarische Fotografie und der Fotojournalismus verfolgen ähnliche Ziele. Sie versuchen etwas Spezifisches zu konservieren, sie nutzen die gleichen Ausdrucks- und Gestaltungsmittel. Zur Definition der dokumentarischen Fotografie schreibt Abigail Solomon-Godeau: „...as any photographic image expresses an indexical relation to whatever appeared before the lens at that moment of exposure, that picture is a document of something."[260] Hinzu kommt jene weiter oben angesprochene zeitliche Komponente.

In Abgrenzung zu den Fotojournalisten waren die ersten Pressefotografen bemüht, eine Zeitungsmeldung durch eine Fotografie zu untermalen, zu illustrieren. Bei einer solchen Vorgehensweise handelt es sich nicht um Fotojournalismus. Zu diesem werden die Abbildungen erst, so führt Gisele Freund aus, wenn einzelne oder eine Reihung von Fotografien beginnen, selbstständig eine eigene Geschichte zu erzählen. Diese inhaltliche Autarkie gegenüber dem geschriebenen Wort manifestiert sich in einer wesentlichen Reduktion der Bildunterschriften.[261] Gelangt eine Fotografie ins kollektive Gedächtnis, so geht eine eventuell vorhandene Bildunterschrift häufig verloren. Man kann sich zwar an das Bild erinnern, der erklärende Text zu der Fotografie ist jedoch in vielen Fällen schlicht vergessen worden.

Dieser Wechsel von der bloß illustrierenden Fotografie hin zu einer eigenständigen, autonomen Fotoreportage vollzog sich am Ende der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Die journalistische Reportage siedelt sich in einem Zwischenbereich jenseits der Kunstfotografie und diesseits der bloßen Pressefotografie an. Im Gegensatz zu Fotos, die für die Tagespresse

[258] Vgl. dazu Gidal 1993, S. 9.
[259] Vgl. dazu die Hinweise bei Waller 1982, S. 17.
[260] Zitiert aus Solomon-Godeau 1991, S. 23.
[261] Vgl. dazu Freund 1979, S. 122.

aufgenommen werden, beansprucht sie eben keine Tagesaktualität, sondern hat vielmehr Anspruch auf weiterreichende Gültigkeit. So kann man folgern, dass „der veränderte Einsatz der journalistischen Fotografie sich als ein Umstrukturierungsprozess von der bildlichen Illustration hin zur bildlichen Dokumentation beschreiben lässt. Neben die bekannte Pressefotografie tritt die elaborierte Fotoreportage."[262]

Dabei muss man sich vor Augen führen, dass die Pressefotografie als Vorläufer des Fotojournalismus gelten muss. Die Pressefotografie ebnete dem Fotojournalismus regelrecht den Weg. In diesem Prozess spielten technische wie intellektuelle Innovationen eine Rolle. Beide Aspekte werden an anderer Stelle in dieser Arbeit noch ausführlich besprochen.

Klarer noch fällt die Abgrenzung des Fotojournalismus gegenüber der Kunstfotografie aus. Diesen Unterschied verdeutlicht die folgende Definition der elaborierten Fotoreportage, des Fotojournalismus: „Fotoreportage (...) ist im Gegensatz zur Kunst nicht der Ausdruck einer nach außen hin projizierten Erlebniswelt, sondern die im engsten Begriff ausschließlich zweidimensionale und mechanisch reproduzierte Dokumentation der Außenwelt, des Geschehenden und Erlebten, auf eine mechanisch produzierte Papierfläche.“[263] Und weiter: „Wesentlicher noch, die Photoreportage orientierte sich weder an der Kunst noch an der Literatur, sondern primär an den vielseitigen Facetten der condition humaine selbst."[264] Dabei muss man zwei Begriffe strikt voneinander unterscheiden: Zum einen handelt es sich um den Begriff der Kunstfotografie, wie er zur Klassifizierung einer Strömung innerhalb der Fotografiegeschichte verwendet wird, die ihre stärkste Ausprägung in der Wendezeit vom 19. zum 20. Jahrhundert hatte und von der sich die Fotografie der 1920er-Jahre geradezu vehement abzugrenzen versuchte. Zum anderen handelt es sich um den gewandelten Begriff der Kunstfotografie, der Fotografie als Form der freien Kunst, die ein namensspezifisches Medium nutzt. Kunst also, die sich innerhalb des Mediums Fotografie von der Kunstfotografie zu emanzipieren versuchte.

Die Grenze zwischen Kunstfotografie und einer dokumentarischen Fotografie verläuft dabei keineswegs so deutlich, wie es an dieser Stelle den Anschein haben mag. Ines Barbara Kampe weist völlig zu Recht darauf hin, dass eine Kunstfotografie sehr wohl auch über eine dokumentarische Ebene verfügen kann. „Selbst die Intention des Operators im Hinblick auf sein fotografisches Werk ist kein unangefochten eindeutiges Indiz dafür, eine Fotografie ausschließlich unter künstlerischen Aspekten zu behandeln. Eine Kunstfotografie kann mit dokumentarischen Anteilen versehen sein, wie auch eine Dokumentarfotografie mit künstlerisch gestalterischen Elementen aufwarten kann.“[265]

---

[262] Zitiert aus Werneburg 1984, H. 13, S. 27.
[263] Zitiert nach Gidal 1972, S. 10.
[264] Ebenfalls zitiert nach Gidal 1972, im Vorwort.
[265] Zitiert aus Kampe 1998, S. 19.

So enthält eine Kunst- oder auch eine so genannte Kaufhausfotografie der Jahrhundertwende für das heutige Auge reichlich dokumentarische Informationen.[266]

Eine frühe Definition des Fotoreporters, abgedruckt in der *Berliner Illustrierten* des Jahres 1919, macht gleichzeitig sehr deutlich, wie schwierig die klare Trennung zwischen Fotojournalist und Fotoreporter gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts war. Es werden die Aufgaben eines Pressefotografen, der darin als Illustrationsfotograf betitelt wird, genauer festgelegt. Seine Aufgaben vermischen sich mit Themenkomplexen, die in späteren Jahren auch von Fotojournalisten bearbeitet werden, doch in jener Zeit allenfalls in Buchpublikationen umgesetzt wurden. In dieser frühen Beschreibung heißt es euphorisch und ein wenig pathetisch zugleich über den Beruf des Illustrationsfotografen:

> *"Die Illustrationsphotographie ist das zeitgeschichtliche Mikroskop des Weltbürgers. Der Photograph wandert für Euch um die Welt, um sie Euch nahe zu bringen. Er steht am Kraterrand des Vulkanausbruchs, saust im Boot durch die Stromschnellen des Niagara, klettert auf den Turmspitzenknopf des Wolkenkratzers, fliegt im Flugzeug über den Himalaja, lässt sich im Schützengraben verschütten, steht im Schusswechsel zwischen Spartakus und Regierungstruppen. Und all dies nur, damit Ihr überall dabei sein könnt, wo Ihr nicht dabei wart, damit ihr alle Erscheinungsformen dieser Welt, von außen und innen, sehen lernt. (...), er erfüllt seine Pflicht, und eine sehr wichtige!"*[267]

Eine Definition aus unseren Tagen stammt von dem Amerikaner Greg Lewis, Professor für Fotojournalismus und Medientheorie: „Photojournalism is words and pictures, intended for reproduction, that try to produce an honest visual report of what happened in a form understandable to others."[268] Hier werden einige wichtige Aspekte des Fotojournalismus angesprochen. Zum einen wird die Reproduzierbarkeit als ein entscheidendes Kriterium zur Abgrenzung gegenüber der Kunstfotografie beziehungsweise der Fotografie als Kunstform erwähnt. Fotojournalismus wendet sich nicht an den kunstsinnigen Betrachter, einer eng definierten Gruppe, sondern richtet sich darüber hinaus an eine undefinierte, wesentlich größere Menge von unbekannten Betrachtern. Die Reproduzierbarkeit meint nicht nur die technische Vervielfältigung der einzelnen Fotografie durch

---

[266] Bei der so genannten Kaufhausfotografie handelt es sich um Fotografien, die in speziellen Abteilungen großer Kaufhäuser um die Jahrhundertwende angefertigt worden wurden. Ausnahmslos zeigen diese Porträtaufnahmen Personen, die in ausgewählter Kleidung und in eleganten Kulissen abgelichtet wurden. Häufig waren diese Kulissen mit klassischen Architekturelementen ausstaffiert, um den Porträtierten mit der Aura einer höheren Stellung zu umgeben.

[267] Zitiert aus Weise 1997, S. 80.

[268] Zitiert aus Lewis 1995, S. 10. Im Gegensatz zu Deutschland gibt es in Amerika eigene Lehrstühle für Fotojournalismus.

mehrere Abzüge – diese ist schließlich mediuminhärent –, sondern sie umschließt die theoretisch unendliche Möglichkeit des Medientransportes durch Zeitschrift oder Zeitung. Zum anderen wird hier die Tatsächlichkeit der Fotografie angesprochen, das heißt, die Fotografien sollen weder gestellt noch retuschiert sein. Darüber hinaus – und das ist ein weiterer wesentlicher Divergenzpunkt zwischen dem Fotojournalismus und der Fotografie als Kunstgattung – muss der Fotojournalismus verständlich für jedermann sein, verständlich für eine unbestimmte, relativ große Menge von anonymen Betrachtern, die durch die Fotografie einen allgemein verständlichen Nenner eines Ereignisses gezeigt bekommen sollen.

10.2. Ansätze und Entwicklungen der Pressefotografie bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs

Als Geburtsstunde der Fotografie gilt der 19. September 1839. An diesem Tag bezeichnete der französische Staat, der das Patent des so genannten Daguerreotypie-Verfahrens von dem gleichnamigen Erfinder Louis Jacques Daguerre abkauft hatte, in der Académie des Science die Fotografie als Geschenk an die Menschheit.[269] Gleichzeitig verzichtete der französische Staat zugunsten der Allgemeinheit auf die Wahrung seiner eben erst erworbenen Patentrechte.

Zeitgleich und unabhänig von Daguerre hatte der Engländer William Henry Talbot an einem fotografischen Verfahren geforscht. Dieses konnte sich jedoch nicht durchsetzen, denn seine silbersalzhaltigen Papierschichten hatten als Trägermaterial eine schlechtere Bildwiedergabe als die so genannten Daguerreotypien. Für die Entwicklung des Fotojournalismus stellen sie jedoch die wichtigere Erfindung dar, denn bei Daguerreotypien handelte es sich um nicht reproduzierbare Unikate, während Abbildungen nach dem Talbot-Verfahren sich vervielfältigen ließen. Die Vervielfältigung ist für den Fotojournalismus von entscheidender Bedeutung.[270]

Bereits wenige Jahre nach der nebeneinander vollzogenen Entwicklung des fotografischen Verfahrens des Engländers und seines Konkurrenten aus Frankreich kommt es zu ersten Fotografien, die in der Presse veröffentlicht werden. Dabei muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass in jener Zeit nicht die eigentlichen Fotografien in der Presse abgedruckt wurden, sondern so genannte Xylografien. Hierbei handelt es sich um Kupfer, Stahl- oder Holzstiche, die nach Fotografien angefertigt wurden, um dann in den Zeitungen gedruckt zu

[269] Vgl. dazu Macias 1990, S. 2.

[270] Vgl. dazu Macias 1990, S. 3 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass der deutsche Arzt Johann Heinrich Schultze bereits 1727 Versuche mit lichtempfindlichem Papier durchgeführt hatte. Diese Fotogramme entstanden, indem er Gegenstände auf fotochemisch behandeltes Papier legte. Diese Gegenstände ließen dann bei der Belichtung Schattenrisse auf dem Fotopapier zurück. Eine Technik, die von den Künstlern in den 1910er-Jahren wiederentdeckt wurde. Vgl. dazu Teige 1989, S. 56. Unabhängig davon muss darauf hingewiesen werden, dass es früh zu unterschiedlichen Versuchen kam, Daguerreotypien zu vervielfältigen. So u.a. von Alfred Donné (1839), Josef Berres (1840) sowie dem Engländer Robert Hunt. Vgl. dazu Kemp 1978, S. 19.

werden.[271] Diese Abbildungen wurden mit dem erklärenden Zusatz „nach einer Darguerreotypie“ versehen, um dem Stich auf diese Weise mehr Authentizität und Autorität zu verleihen. Erst das Patent zur Autotypie, also der mechanischen Zerlegung der Halbtöne des Originals in ätz- und druckbare Einzelpunkte, die die Abbildung der Fotografien in Zeitungen ermöglichte, läutete das Zeitalter des gedruckten Fotos in der Presse ein. Das Patent wurde jedoch erst fast vierzig Jahre nach der Erfindung der Fotografie vom Nürnberger Georg Meisenbach beantragt.[272]

Bei diesen ersten Veröffentlichungen von Xylografien in einer Zeitung handelte es sich nicht um Fotoreportagen, sondern um Abbildungen, die eine Nachricht illustrieren, gewissermaßen um klassische Pressefotografie. Als Monument der Industrialisierung wurde beispielsweise der Bau des Bahnhofs in Hamburgs damaliger Nachbarstadt Altona im Jahre 1845 fotografisch dokumentiert. Insgesamt vier Xylografien des Baus nach Daguerreotypien von Carl Ferdinand Stelzer wurden in der *Illustrierten Zeitung* vom 13. September 1845 abgedruckt.[273] Nicht gedruckt wurden Fotografien vom so genannten „Großen Brandt“, der 1842 in der Hansestadt wütete, die ebenfalls von Ferdinand Stelzer aufgenommen wurden. Sie gelten als erste Nachrichtenfotos, obwohl sie eigentlich nicht, wie für ein Nachrichtenfoto signifikant, das Ereignis, sondern eher den Zustand nach dem verheerenden Feuer zeigen.[274]

Am 4. März 1880 erschien im New Yorker *Daily Graphic* das erste Foto in einer Zeitung, das mechanisch reproduziert war, bei dem es sich also nicht länger um eine Xylografie handelte. Unter dem Titel „A scene of Shantytown, New York – Reproduction direct from nature“ war eines der damals zahlreichen Elendsviertel der Stadt abgebildet.[275] Bemerkenswert ist der Hinweis im Titel darauf, dass es sich um eine direkte Aufnahme handelte, die nicht mehr den „Umweg“ über eine Xylografie genommen hatte.

Die Erfindung des Autotypieverfahrens wurde teilweise auch von heftiger Kritik begleitet. Sabine Hildenstock weist in ihrer Dissertation über die Entstehungsgeschichte der Illustrierten *Die*

---

[271] Vgl. dazu Newhall 1984, S. 108.

[272] Vgl. dazu Dewitz 2001, S. 40. Im Wesentlichen funktioniert das Verfahren, auch Halbtonverfahren genannt, derart, dass man die Originalabbildung ein zweites Mal durch ein vorgeschaltetes Linienraster fotografiert. Dabei erreicht man eine Zerlegung in minimale runde Teilchen oder Quadrate; dieses zweidimensionale Rasterbild konnte man so durch Ätzung in einen dreidimensionalen Druckstock übertragen und zusammen mit dem Schriftletternsatz in den Druckstock spannen.

[273] Vgl. dazu Dewitz 2001, S. 20 und S. 25. Die Aufnahmen befinden sich heute im Besitz des Altonaer Museums. Die *Illustrierte Zeitung* erschien zwischen 1843 und 1944 im Verlag Johann Jacob Weber, Leipzig in relativ kleiner Auflage von maximal 35.000 Exemplaren (1915). Vgl. dazu Weise 1989 a, S. 27. Carl Ferdiand Stelzer, eigentlich Porträtmaler, hatte zusammen mit Hermann Biow in der Caffamacherreihe am 2.9.1842 sein erstes Daguerreotypie-Atelier eröffnet. Vgl. dazu Meyer-Veden 1995, S. 16.

[274] Vgl. dazu Goldsmith 1985, S. 11. Dieser Hinweis findet sich auch bei Fritz Kempe. Er weist zusätzlich darauf hin, dass insgesamt drei Aufnahmen erhalten sind und nennt die Aufnahmen die weltweit ersten "News-Photos". Zitiert aus Kempe 1984, S. 315.

[275] Der Titel ist in verschiedenen Quellen unterschiedlich angegeben. Hier entnommen aus Bernd Weise, Pressefotografie. I. Die Anfänge in Deutschland, ausgehend von einer Kritik bisheriger Forschungsansätze, in: Fotogeschichte, H. 31, 1989, Jh. 9, S. 20.

Bunte auf einen Artikel eines unbekannten Autors hin, der sich von der „Seuche der Autotypie“ befallen sieht, die seiner Meinung nach den letzten ästhetischen Feinsinn aus dem Publikum auszutreiben und diesen „zu Ehren der befriedigten Neugier“ zu opfern droht.[276]

Neben der Verbesserung des Autotypieverfahrens war die Erfindung eines sich schnell öffnenden und schließenden Schlitzverschlusses am Objektiv der Kamera von ebenso großer Bedeutung, gleichermaßen für die Pressefotografie wie für den Fotojournalismus. 1882 hatte Otto Anschütz aus Posen, selber Fotograf, den Schlitzverschluss erfunden, mit dem sich die Belichtungszeit des Abbildungsträgers auf 1/1200 Sekunden verkürzen ließ. Auf diese Weise wurde es zunehmend möglich, bewegte Objekte fotografisch zu erfassen.[277] In den Jahren zwischen 1896 und 1900 wächst die Anzahl der gedruckten Autotypien in der Presse sprunghaft an. Waren es 1896 statistisch gesehen nur zwei Abbildungen pro Ausgabe, so sind es um 1900 bereits zwanzig.[278] Lange Zeit herrschte in der Presse ein Nebeneinander von Autotypien und Xylografien. Erst 1904 erschien dann die erste Zeitung, deren Abbildungen ausschließlich reproduzierte Fotos waren: Der englische *Daily Mirror*.[279]

Zurück zu frühen Beispielen der Pressefotografie: Der Engländer Roger Fenton (1819-1869) dokumentiert 1855 die Belagerung und Einnahme der Festung Sewastapol im Krimkrieg. Der Krieg ist von nun an ein stets wiederkehrendendes Sujet und wird fortan fester Bestandteil im Kanon der Pressefotografie sowie des Fotojournalismus bleiben. Die Fotografien, die auf der Reise von Fenton entstehen, zeigen aber im Gegensatz zu späteren Kriegsreportagen nicht die wahren Schrecken des Krieges. Finanziert vom königlich-englischen Kriegsministerium, war Fenton kaum an einer realistischen Schilderung des Krieges interessiert, weshalb die Aufnahmen wenig authentisch und aussagekräftig sind. Hinzu kamen die obligatorischen technischen Hindernisse jener Zeit, die es zu überwinden galt. Das Arbeiten mit Glasnegativen im so genannten nassen Verfahren erforderte nicht nur einen äußerst sorgsamen Umgang mit dem sehr zerbrechlichen Bildträger, sondern es war zudem erforderlich, immer ein mobiles Labor mit sich zu führen. Die vorpräparierten Glasplatten mussten kurz vor der Belichtung mit einer zähflüssigen Emulsion bestrichen und sofort nach der Belichtung chemisch fixiert werden. Erschwerend kamen Belichtungszeiten zwischen drei bis zwanzigen Sekunden hinzu, denn der schnelle Schließverschluss war noch nicht erfunden. Fenton war in Folge dessen dazu gezwungen, einzelne Szenen mit Statisten nachzustellen. So zeigten die Aufnahmen in den seltensten Fällen wirkliche Kampfhandlungen, sondern meist adrett und sauber

[276] Vgl. dazu Hildenstock 1993, S. 26f.
[277] Vgl. dazu Gidalewitsch 1956, S. 36. Hierzu der Hinweis, dass Ottomar Anschütz selbst als einer der frühesten Vertreter der Pressefotografie gilt. So wurden am 15.3.1884 in der Leipziger Illustrierten zwei Fotografien von ihm gedruckt, die ein kaiserliches Manöver von 1883 zeigen. Vgl. dazu Goldsmith 1985, S. 8.
[278] Vgl. dazu Weise 1989 a, S. 22.
[279] Vgl. dazu Macias 1990, S. 6.

gekleidete Soldaten bei ihrem vermeintlich alltäglichen Lagerleben.[280]

Selbstfinanziert und somit politisch unabhängig dokumentierte der Amerikaner Matthew B. Brady (1823-1896) den amerikanischen Bürgerkrieg ab 1861. Zusammen mit einem Stab von Assistenten belichtete er – im Gegensatz zu Fenton – die Grausamkeiten des Krieges. So zeigen seine Aufnahmen verbrannte Häuser, trauernde Familien und zahlreiche grausam entstellte Leichen. Er selbst charakterisierte seine Arbeit mit dem Ausspruch: „The camera is the eye of history.“[281]

Mit dem damals einhundert Jahre alten Chemiker Eugene Chevreuil wurde das erste Fotointerview der Geschichte geführt. Paul Nadar dokumentierte mit der Kamera 1886, wie sein Vater, Paul Nadar der Ältere, den berühmten Mann interviewte. Die Aussagen, die Chevreuil während dessen tätigte, wurden protokolliert und bei der Veröffentlichung am 5. September 1886 im *Le Petit Journal Illustre* als Bildunterschriften gedruckt. Die Serie von insgesamt 21 Aufnahmen erhielt folgenden Titel: „Die Kunst hundert Jahre lang zu leben“. Paul Nadar spezialisierte sich in der Folgezeit auf reportageähnliche Fotointerviews, die er mit berühmten Zeitgenossen wie Gustave Eiffel und Louis Pasteur führte.[282]

Mit der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert war es in Europa und Amerika überall zu vermehrten Gründungen von illustrierten Zeitungen gekommen. Die Leser hatten sich schnell daran gewöhnt, auch in der tagesaktuellen Presse immer häufiger gedruckte Fotografien vorzufinden. Dennoch hatten die Blattmacher lange das Verlangen der Leser nach Abbildungen unterschätzt. Noch 1893 schrieb der Chefredakteur der *Illustrated London News*: „Ich glaube, das Publikum wird der bloßen Wiedergabe von Photografien im Laufe der Zeit überdrüssig. (...) es ist meine Absicht, auf den Seiten der Illustrated London News mehr Holzstiche zu bringen, als hier in der Vergangenheit erschienen sind.“[283] Doch schon in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende war diese Fehleinschätzung von der Realität eingeholt worden. Der Wunsch der Leser nach Fotografien stieg stetig. Die Pressefotografen jener Zeit waren immer noch stark durch die technischen Möglichkeiten reglementiert. Dabei ging es ihnen nicht primär darum, ein Foto von großer Aussagekraft, inhaltlicher Berichterstattung oder überlegtem Bildaufbau zu gestalten, sondern darum, ein scharfes, in den Redaktionen gut reproduzierbares Bild zu liefern. So heißt es dann auch in einer Publikation von 1913: „Die erste Bedingung ist und bleibt natürlich, dass der Pressephotograph die Technik seines Berufes in jeder Weise vollkommen beherrscht."[284]

---

[280] Vgl. dazu Newhall 1984, S. 87.
[281] Zitiert aus Weibel 1979, S. 151.
[282] Vgl. dazu Newhall 1984, S. 260. Bemerkenswert an dieser Stelle ist, dass der Titel der Fotostrecke sich nicht auf die Arbeit des berühmten Mannes bezieht, sondern auf sein Alter. Auf diese Weise nähert sie sich in erstaunlicher Weise dem Fotoessay der späten zwanziger Jahre an, der der Banalität stets eine nicht unerhebliche Gewichtung zumaß.
[283] Zitiert nach Newhall 1984, S. 260.
[284] Zitiert aus Knoll 1913, S. 3.

In den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts machten die unhandlichen, großen Kameras mit ihren Holzstativen eine spontane Handhabung unmöglich. Der Pressefotograf unterlag aber zusätzlich dem unbarmherzigen Diktat der Unverzüglichkeit. So war er nicht nur dazu angehalten, eine gestochen scharfe Aufnahme des jeweiligen Ereignisses zu liefern, sondern er musste zusätzlich auch dafür sorgen, dass die Fotografie so schnell wie möglich in die entsprechende Redaktion gelangte. Sein Ansehen hingegen rangierte irgendwo zwischen kleinem Angestellten und Arbeiter, jedenfalls weit unter dem eines Schriftredakteurs. Stars der Zunft, wie zum Beispiel Martin Munkazci später einer sein sollte, hat es in den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg nicht gegeben, dazu „...bedurfte es einer völlig anders gearteten Rasse von Photographen, um diesem Beruf Achtung zu verschaffen."[285]

In den folgenden Jahren wurde der bisher gültige Themenkanon von Krieg, Adel, Prominenz und Berichten von Forschungsexpeditionen durch sozialanalytische oder sozialdokumentatorische Fotoberichte erweitert.[286] Erste Arbeiten dieser Kategorie sind fest mit den Namen von Jacob August Riis (1843-1914) und Lewis Wickes Hine (1874-1940) verbunden. Der dänische Auswanderer Riis war seit 1870 Reporter bei der *New York Tribune*. Enttäuscht darüber, wie wenig seine Berichte aus den sich immer weiter ausbreitenden Slums der Eastside die Leser berührten, entschloss er sich mit der Kamera „ins Feld" zu ziehen, um die Lebensbedingungen der dort ansässigen Bevölkerung zu dokumentieren. Seine Aufnahmen zeigen Menschen am Rand des Existenzminimums. Sie zeigen Verwahrlosung, Folgen von grassierenden Krankheiten, Kriminalität und Prostitution. 1890 veröffentlichte er das Buch „How the other half lives" mit insgesamt 17 Autotypien. Bis zu seinem Tod 1914 folgen fast jährlich neue Publikationen. Diese Bücher haben endlich jene Breitenwirkung, die sich Riis immer von seiner Arbeit erhofft hatte. Sie waren sogar Auslöser für politische Reformen.[287]

Dennoch gelingen ihm keine spontanen und unmittelbaren Momentaufnahmen. Dafür war seine Arbeitsweise noch zu sehr den Materialbedingungen unterworfen. Schlechte Lichtverhältnisse machten lange Belichtungszeiten erforderlich. Das Arbeiten mit Magnesiumpulver, das als Blitz entzündet werden musste, war nicht nur eine gefährliche Arbeitsweise, sondern auch eine spektakuläre. Bis er seine große Kamera aufgebaut hatte und spätestens nachdem er einen Blitz zum ersten Mal entzündet hatte, versammelten sich die Menschen, um dem Ereignis beizuwohnen. In der Folge posierten die Bewohner der Elendsquartiere vor der Kamera in einer unnatürlichen Haltung

[285] Zitiert aus Freund 1979, S. 120.

[286] Das der Fotoapparat zur Ausrüstung einer Expedition gehörte, ist in unserem Fall besonders bemerkenswert, nehmen doch Aufnahmen von Wissenschaftsexpeditionen einen wichtigen Teil im Werk von Ursula Wolff ein. Der Hinweis an dieser Stelle bezieht sich auf eine Arktis-Expedition von 1909. Vgl. dazu Gidal 1972, S. 10.

[287] Vgl. dazu Newhall 1984, S. 138. Eine Diskussion darüber, inwieweit Fotografien politische oder soziale Reformen auslösen können oder nicht, kann an dieser Stelle nicht geleistet werden.

und versuchten, möglichst vorteilhaft aufgenommen zu werden.

Lewis Wickes Hine war Soziologe und an der Ethical Culture School in New York mit einem Lehrauftrag betraut, als er begann, die aus Europa ankommenden Emigranten auf Ellis Island vor New York zu fotografieren. Er machte Aufnahmen der Mietskasernen, in denen die Neuankömmlinge hausen mussten und fotografierte die Kinder, wie sie im Unrat spielten. Seine Arbeiten veröffentlichte er erstmals 1908 in der Zeitschrift *Charity and the Common*. Er gab seine Stelle als Dozent auf, um sich mit ganzer Kraft der Fotografie widmen zu können. Kurze Zeit nach den Aufnahmen auf Ellis Island bekam er den Auftrag, das Leben der Bergarbeiter im mittleren Westen der USA zu dokumentieren. Er fertigte nicht nur Aufnahmen der Arbeiter bei ihrer Arbeit in den Stollen oder Glashütten an, sondern zeigte auch ihre Behausungen, ihre Schulen, das Gesundheitswesen und allgemein ihre alltäglichen Nöte. Hine setzte bei seinen „photo stories", wie seine Bildserien bald genannt wurden, die Kamera sehr bewusst und zielgenau ein.[288] So ließ er, als er eine Serie von Fotografien über Kinderarbeit in einer Baumwollspinnerei anfertigte, die Kinder direkt in die Kamera sehen, um durch die Aufnahme eine Bindung zwischen Fotografierten und Rezipienten herzustellen. Auf diese Weise versuchte er, unterschwellig an das Mitleid der Betrachter zu appellieren. Doch ging er in seiner Bildgestaltung noch einen Schritt weiter, indem er bekannte Bildaufbauten ikonografisch nachahmte: Fotografierte er beispielsweise Mutter und Kind, so griff er auf urchristliche Bildmotive zurück – die Mutter Gottes mit dem Christuskind auf dem Schoß.[289]

In Deutschland fertigte der bekannte Zeichner des Berliner Milieus, Heinrich Zille (1858-1929), Fotografien an, die im Sujet, ihrer Drastik und Explizität den fotografischen Arbeiten Hines in nichts nachstanden.[290]

Die Entwicklungen vollzogen sich langsam, aber stetig. In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg hatte das Berufsprofil des Pressefotografen an Schärfe gewonnen. Das Pressefoto war natürlich auch weiterhin an das Diktat der Aktualität gebunden und sollte in einem einfachen Stil dokumentarisch und ungeschminkt die Wirklichkeit wiedergeben. Zu dem enormen Zeitdruck kam der Konkurrenzdruck, dem der Pressefotograf ausgeliefert war. Er musste deshalb dafür sorgen, dass seine Arbeit als erste in die jeweilige Redaktion gelangte, nur dann wurde das Foto gedruckt und er selbst bezahlt.

Die Fotos erschienen als Einzelfotografien, ganze Serien wurden nur in Ausnahmefällen gedruckt. „Die reine Bildnachricht gab von jetzt an das Geschehen klar und so vollständig wieder, dass die Feder mit der Deutung dahinter zurückblieb. Das Nachrichtenbild (...) wurde als Ergänzung

[288] Das Zitat der „photo stories" ist übernommen aus Newhall 1984, S. 243.
[289] Vgl. dazu Günther 1977, S. 32.
[290] Vgl. dazu Gidal 1972, S. 10.

und Bestätigung des Nachrichtentextes dem Ablauf der Ereignisse angepasst.“[291]

Diese Eigenproklamation des Authentischen, Ungeschminkten und Ungestellten traf freilich nicht auf die Arbeitsbedingungen während des Ersten Weltkrieges zu. In Deutschland gab es verschiedene Institutionen, die als Schaltstelle zwischen Verlag und Fotograf dafür sorgten, dass nur Abbildungen in den Medien gezeigt wurden, die nicht zu einer so genannten Schwächung der Kriegsmoral führen konnten. Eine dieser Institutionen war das halbstaatliche Presse-Photo-Syndikat. Hinzu kam das ab 1916 vom Militär geleitete Bild- und Filmamt (kurz Bufa), welches ausschließlich nützliche für Propagandazwecke an die Presse weitergab. Natürlich unterlagen diese beiden Firmen einer strengen staatlichen Kontrolle. Hinzu kam von Seiten der Industrie die in Berlin ansässige Transozean GmbH, die wiederum Propagandafotografien an das neutrale Ausland versandte, um das Bild Deutschlands im Ausland positiv zu beeinflussen.[292]

Trotzdem haben sich aus dem Ersten Weltkrieg eine ganze Reihe von authentischen Fotografien erhalten, aufgenommen als private Schnappschüsse von Soldaten an der Front. Sie spiegeln den Krieg in all seinen Facetten ungefiltert wider und stellen so für heutige Historiker eine wichtige Quelle zum Ersten Weltkrieg dar. Möglich wurden diese häufig unmittelbar hinter der Frontlinie entstandenen Aufnahmen durch eine Reihe weiterer technischer Innovation. Das Aufkommen des praktischen Rollenfilms und die für breitere Massen erschwingliche Kamera hatte zur Folge, dass auf beiden Seiten der Front Amateure, also Soldaten, in großen Massen private Fotografien anfertigten.[293] Im Gegensatz zur Jahrhundertwende waren die Kameras inzwischen nicht nur kostengünstiger zu erwerben, sondern auch wesentlich kleiner und damit leichter zu handhaben und mit sich zu führen.

Diese Privatfotos unterlagen nicht den Zensurvorgaben, worin eine Gesetzeslücke bestand, denn man hatte wohl nicht mit der massenhaften Anfertigung privater Fotografien gerechnet. Diese Aufnahmen schilderten nun auf direkte und eindringliche Weise den Alltag des Krieges. Um ihre eigenen Eindrücke zu verarbeiten und zu kompensieren, fotografierten die Soldaten verstümmelte Leichen, Gräber, Krüppel und das wenig ruhmreiche Leben der Frontsoldaten. Natürlich standen diese Abbildungen in einem krassen Gegensatz zu den Fotografien, die durch die staatliche Zensur in die Medien gelangten. Die Erfahrungen mit der Fotografie während des Ersten Weltkriegs, als private Fotografien von den Wahrheiten des Krieges zeugten, führten schließlich zu einer anderen Wahrnehmung der Fotografie. Sie wurde fortan als das objektivste Medium schlechthin verstanden.

---

[291] Zitiert nach Dovivat 1961, S. 5.
[292] Vgl. dazu Gidal1972, S. 11.
[293] Rollfilme auf Zelluloidbasis konnte man in Amerika ab 1884, in Deutschland seit 1896 kaufen. Vgl. dazu und zu weiterführenden Informationen bezüglich des verwendeten Kamera- und Filmmaterials während des Ersten Weltkriegs Weise 2005, S. 27-33.

Durch sie war es nun möglich, so jedenfalls die verbreitete Meinung, Authentizität abzubilden.[294]

Zum zweiten Mal in der Geschichte der Fotografie kamen die entscheidenden Impulse der Innovation aus den Reihen der Amateure. Bereits um 1900 hatten diese wichtige Neuerungen für die Porträtfotografie und die Überwindung der so genannten Kunstfotografie geleistet.[295] Aus den Wahrnehmungserfahrungen während des Krieges bildete sich in der Bevölkerung ein neues Bewusstsein für die Fotografie, auf das die Verleger der Zeitschriften und Zeitungen reagieren mussten. Gefordert war die vermeintlich absolute Darstellung des Authentischen, die es dem Betrachter zu ermöglichen schien, extremen Situationen beizuwohnen.[296]

10.3. Die Entwicklung der illustrierten Zeitungen und Zeitschriften ab dem 19. Jahrhundert

Im Folgenden soll die Geschichte der illustrierten Zeitungen und Zeitschriften rekapituliert werden. Dabei ist es wichtig festzuhalten, dass die Entwicklungen, die zum Fotojournalismus in Sinne der oben gegebenen Definition geführt haben, im Wesentlichen von den Zeitschriften ausgingen. Zeitschriften waren der Schrittmacher hin zu einem modernen Fotojournalismus. Die Tageszeitungen folgten stets in kurzem Abstand nach.

Der Siegeszug der illustrierten Zeitungen setzt mit kurzer Zeitverzögerung nach der Erfindung der Fotografie ein. Die *Illustrated London News*, gegründet am 14. Mai 1842, ist die erste Zeitschrift, die der Abbildung ein größeres Gewicht als dem Text beimisst. Dies stellt einen wichtigen Schritt und eine klare Demarkationslinie zwischen Zeitung und Zeitschrift beziehungsweise ihren Verwandten dar, den Illustrierten und den Magazine. In kurzen Abständen werden in den folgenden Jahren illustrierte Zeitschriften überall in Europa und Amerika gegründet. Die *L´Illustration* wird in Paris am 4. März 1843 ins Leben gerufen, die *Leipziger Illustrierte Zeitung* am 1. Juli 1843, womit sie gleichzeitig die älteste deutsche illustrierte Zeitung ist. Im Vorwort der ersten Nummer werden die Ziele der Zeitschrift klar umrissen: „Was immer sich in der ganzen Welt ereignet, von den Großtaten der Fürsten bis zu dem Ergebnis verborgenster Forschung, wenn es nur ein allgemeines Interesse darbietet, gedenken wir unseren Leser in wöchentlichen Berichten vorzulegen und, was von diesen Mitteilungen der bildlichen Darstellung zu genauerem

[294] Dass diese Fotografien auch von konservativen, nationalgesinnten Kreisen genutzt wurden, belegt ein Artikel von Julia Encke. Sie weist darauf hin, dass Ende der zwanziger Jahre Ernst Jünger (Titel u.a. „Das Antlitz des Weltkrieges“ oder „So ist der Feind“) und Franz Schaudecker Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg für ihre Publikationen nutzten, um die darin kämpfenden deutschen Soldaten zu glorifizieren. Vgl. Encke 2005, S. 42.

[295] Vgl. dazu Philipp 1997, S. 57.

[296] Dieses Versprechen an den Leser, er könne extremen Situationen beiwohnen, ließe sich auch als eine Maxime der illustrierten Zeitschriften der zwanziger Jahre definieren. Durch die neuen Themengebiete, welche durch den Fotojournalismus erschlossen wurden, sollte es dem Leser möglich sein, den Fotografen in alle Teile der Welt zu begleiten und an dessen Seite zu sein, wenn dieser sich in extremen Situationen befand. Dieser Hinweis findet sich auch bei Sontag 1978, S. 89.

Verständnis oder lebendigeren Eindruck bedarf, in möglichst treuen und sorgsam ausgeführten Holzschnitten ihnen vor Augen zu führen (...) und durch die Verschmelzung von Bild und Wort eine Anschaulichkeit der Gegenwart hervorzurufen..."[297] Schon hier klingt ein allgemeiner thematischer und in Bezug auf die Arbeitsweise bis mindestens in die zwanziger Jahre gültiger Kanon der illustrierten Zeitungen an: Das allgemeine Interesse muss tangiert, Wissenschaft und Aristokratie müssen gebührend gewürdigt und es soll der allgemeinen Schaulust der Leser Rechnung getragen werden.

Wenig zeitversetzt folgten die Erstausgaben von *Leslie´s Illustrated Newspaper* im Jahre 1850. Ebenfalls 1850 erscheint erstmals *Harpers Weekly* und 1853 die auflagenstarke Wochenzeitschrift *Die Gartenlaube*.[298]

Der Aufschwung des Zeitschriften- und Zeitungsmarktes vor dem Ersten Weltkrieg war durch eine Reihe von Faktoren beeinflusst. Auf der einen Seite führten technische Innovationen, etwa die Erfindung der Rotationsdruckmaschine dazu, dass Printmedien immer günstiger für den Leser zu erwerben waren. Hinzu kam eine Verbilligung der Posttarife, sodass Zeitschriften und Zeitungen kostengünstiger zugestellt werden konnten. Außerdem sorgte die Aufhebung des Verbotes des Straßenverkaufes ab 1904 und das Wegfallen des so genannten Abonnentenzwanges für eine zusätzliche Belebung des Geschäftes. Der Abonnentenzwang bedeutete, dass es vorher nicht möglich war, einzelne Ausgaben einer Illustrierten zu kaufen, sondern man den Kunden dazu nötigte, ein Jahresabonnement abzuschließen.[299]

Schon im Jahr 1913 formulierte Paul Knoll, bei der *Berliner Illustrierten Zeitung* in leitender Stellung tätig, die Kategorien von Fotografien, die seiner Meinung nach für die illustrierten Zeitungen von Interesse seien. Dieser Kanon hat bis heute nichts von seiner damaligen Aktualität eingebüßt:

1. Aufnahmen von politischen und öffentlichen Ereignissen.
2. Katastrophen aller Art.
3. Bilder von Sportereignissen.
4. Theater- und Bühnenaufnahmen.
5. „Porträts oder Heimaufnahmen aller im Vordergrund des Interesses stehenden hervorragenden Personen".
6. „Frauenschönheiten".
7. Aufnahmen von Künstlerpersönlichkeiten und Kunstwerken.

[297] Zitiert aus Gidalewitsch 1956, S. 30.
[298] Vgl. dazu Macias 1990, S. 6f.
[299] Vgl. dazu Lattes1977, S. 9 sowie Hürlimann 1997, S. 75. Die Leipziger Illustrierte Zeitung zwang ihre Leser gar zu einer vierteljährlichen Vorauszahlung für das Abonnement. Vgl. dazu Gidalewitsch 1956, S. 31.

8. Städtebilder aus der Vogelschau.

9. „Serienbilder, die sich hauptsächlich zur Illustrierung von Aufsätzen über ein bestimmtes Thema eignen".[300]

An dieser Stelle sei ein kurzer Exkurs zu dem oben genanntem dritten Punkt gestattet. Zu jener Zeit wurde der Kanon der Pressefotografie um eine Sparte erweitert, die zwei innovative Aspekte in sich vereinte: die Sportfotografie. Zeigten Porträtaufnahmen Sportler bis dato meist mit einem inszenierten Gesichtsausdruck, der Siegesgewissheit, Überlegenheit oder Willenskraft widerspiegeln sollte, fing die Kamera nun neuerdings den natürlichen Gesichtsausdruck des Sportlers in einem vermeintlich unbeobachteten Moment ein. Hinzu kam der Moment der Geschwindigkeit in der Bewegung. Erst Entwicklungen auf dem Gebiet der Kameratechnik hatten es möglich gemacht, mit so kurzen Verschlusszeiten und hochauflösenden Filmen zu arbeiten, sodass es realisierbar wurde, ein scharfes Foto des Sportlers in voller Bewegung zu machen.[301]

Tageszeitungen beteiligten sich zwar an diesen Entwicklungen hin zur verstärkten Bildberichterstattung, gingen jedoch einen eigenen Weg. Im Gegensatz zum Ausland war es in Deutschland lange Zeit nicht üblich, den Satzspiegel durch eine Illustration oder Abbildung zu unterbrechen. Stattdessen gingen die Tageszeitungen dazu über, die fotografische Berichterstattung in wöchentlich erscheinenden Beilagen zu publizieren. Noch 1928 hatten von 4000 in Deutschland erscheinenden Tageszeitungen nur ca. 600-800 Abbildungen innerhalb des Satzspiegels. Als treibende Kraft dieser Entwicklung hin zu einer größeren Anzahl von Abbildungen gelten *Scherl´s Nachtausgabe*, Ullsteins *Tempo* und Mosses *8Uhr-Abendblatt*.[302]

10.4. Der Aufschwung der illustrierten Presse nach dem Ersten Weltkrieg

Von den vor dem Ersten Weltkrieg in Deutschland erschienenen zwanzig illustrierten Zeitschriften hatten immerhin achtzehn den Krieg überstanden und erschienen nach Beendigung der kriegerischen Auseinandersetzungen auch weiterhin. In der Folgezeit mussten jedoch, teils durch Lieferengpässe in der Papierindustrie, aber auch durch die generell unsicheren finanziellen Zeiten bedingt, weitere Zeitschriften ihr Erscheinen einstellen. Allein in den wirtschaftlichen Notjahren 1919 und 1920 sowie in den von der Inflation geprägten Jahren 1922 und 1923 wurde der Druck

[300] Vgl. dazu Knoll 1913, S. 7f. Bei den in Anführungszeichen gesetzten Kategorien handelt es sich um direkte Zitate.

[301] Dabei kommt dem Franzosen Jean Delton eine Pionierrolle zu, er fotografierte bereist 1882 Reiter mit ihren Pferden, allerdings nur im Gang. Schnellere Gangarten konnten erst später aufgenommen werden. Vgl. dazu die ausführliche Darstellung von Lattes 1977. Später, Mitte der zwanziger Jahre, gelangen Martin Munkacsi Aufnahmen von einem Torwart, der, voll im Flug, einem Ball hinterherhechtet oder Wassersportlern bei Sprung von Turm. Vgl. dazu Gundlach 2005.

[302] Vgl. dazu Weise 1997, S. 78f.

von weiteren elf illustrierten Zeitungen eingestellt. Erst als sich die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen ab 1924 langsam besserten, blühte auch die Zeitschriftenlandschaft in Deutschland wieder auf, sodass man mit Blick auf die so genannten Goldenen Zwanziger Jahre folgendes Resümee ziehen kann: „Das Berlin der Weimarer Republik mit seinen vielfältigen politischen, kulturellen und intellektuellen Strömungen wurde zur Geburtsstätte und zum Mittelpunkt des Photojournalismus“.[303]

Der Markt der illustrierten Presse erlebte – besonders in den großen Städten – einen phänomenalen Aufschwung. Es setzte ein regelrechter Boom ein. Neben den Neugründungen konnten sich einige der vor dem Ersten Weltkrieg gegründeten Zeitschriften neu ausrichten, insgesamt lässt sich ab dieser Zeit ein enormer Anstieg der Verkaufszahlen feststellen. Die 1892 gegründete *Berliner Illustrierte Zeitung*, kurz *BIZ*, konnte bis 1944 „eine weltweit führende Stellung" erreichen und ihre Auflage bis auf 2,6 Millionen Stück steigern.[304] Bereits 1921 waren die *Hamburger Illustrierte Zeitung*[305] und 1923 die *Münchner Illustrierte Presse* gegründet worden, die sich in ihrem Erscheinungsbild stark an die *BIZ* anlehnten. Beide Zeitschriften brachten es um 1925 auf eine regelmäßige Leserschaft von ungefähr einer halben Million Menschen. Trotz der wirtschaftlich immer noch schwierigen Zeiten stieg die Auflage der 15 wichtigsten Illustrierten zwischen 1926/27 und 1930/31 von 3,5 Millionen Stück auf 5,3 Millionen Stück.[306] Insgesamt kamen in den zwanziger Jahren mehr illustrierte Massenzeitschriften in Deutschland auf den Markt, als in den anderen europäischen Ländern zusammen.[307]

Dabei spiegelte die Bandbreite der illustrierten Zeitschriften das gesamte Spektrum der politischen Landschaft der Weimarer Republik wieder. Während die *Hamburger Illustrierte* wie die *BIZ* und die *MIP* dem liberalen Bürgertum zuzuordnen waren, wurde die linke Leserschaft von der im November 1924 gegründeten *Arbeiter Illustrierten Zeitung*, kurz *AIZ*, bedient. Diese war aus der Zeitschrift *Sowjetrussland im Bild* hervorgegangen und wurde, weil sie auf Inserate und Werbung größtenteils verzichtete, vom Parteiapparat der KPD, der Kommunistischen Partei Deutschlands, finanziert und vertrieben. Das Besondere der *AIZ* war, dass sie bereits ab Oktober 1925 im Kupfertiefdruckverfahren hergestellt wurde, was ihr den Vorteil gegenüber anderen illustrierten Zeitschriften brachte, die Titelfotos bis zum Zeitschriftenrand drucken zu können. Es waren die Fotomontagen John Heartfields (1891-1968, eigentlich Helmut Herzfeld), die die Zeitschrift bis in die heutige Zeit bekannt gemacht haben. Seine politisch bissigen, stets treffsicheren Montagen, die

[303] Zitiert nach Goldsmith 1985, S. 13.
[304] Vgl. dazu Macias 1990, S. 13.
[305] Ab der Nr. 39 des Jahres 1926 nannte sich die Hamburger Illustrierte Zeitung unter dem Chefradakteur Philip Berges nur noch schlicht Hamburger Illustrierte. Vgl. dazu Weise 1989 a, S. 37.
[306] Vgl. dazu Weise 1997, S. 84.
[307] Vgl. dazu Gidal 1993, S. 27.

die Grausamkeiten der Nationalsozialistischen Schreckensherrschaft vorauszuahnen schienen, sind es, die bis heute im Gedächtnis verblieben sind. Die redaktionelle Mitarbeit Heartfields machte es möglich, andere Zeitschriften dahingehend zu beeinflussen, dass nicht mehr nur Einzelfotografien in chronologischer Reihenfolge gebracht wurden, sondern auch Gegenüberstellungen, Konterkarierungen und fotografische Überschneidungen in das Layout der Zeitschrift einflossen.[308] Interessant im Zusammenhang mit dem Untersuchungsfeld dieser Arbeit ist die Feststellung, dass die *AIZ* den Versuch unternahm, sich von den in ihren Augen bürgerlichen Bildagenturen unabhängig zu machen. Nach Meinung der Redaktion der *AIZ* wurden über die Bildagenturen im wesentlichen Fotografien vertrieben, welche im bürgerlichen und kapitalistischen Sinne dazu geeignet seien, die Menschen zu beeinflussen. Bilder hingegen, die das Leben und das Arbeiten der werktätigen Massen zeigen, gäbe es nach Auffassung der Macher der *AIZ* kaum. Deshalb wurde die Leserschaft dazu aufgerufen, selbst zur Kamera zu greifen und den eigenen Arbeitsalltag und die eigenen Lebensbedingungen zu dokumentieren. Allerdings, darauf weist Ute Eskildsen hin, waren die von den Arbeitern eingereichten Fotografien nur in seltenen Fällen von ausreichender Qualität, sodass sie in den meisten Fällen nicht in der Zeitschrift gedruckt werden konnten.[309] Hier konnten die Amateure keinen Sieg über die Profis verbuchen.

Politisch diametral entgegengesetzt zur *AIZ* war der *Illustrierte Beobachter,* ein Ableger des *Völkischen Beobachters* und wie die *AIZ* aus Parteimitteln finanziert, in diesem Fall aus den Kassen der NSDAP. Bis 1933 fand die Illustrierte relativ geringen Zuspruch, ihre Auflage bewegte sich zwischen 40.000 und 60.000 Exemplaren, während die *AIZ* 1927 eine Auflage von 240.000 Stück erreichen konnte.[310] Der bekannteste Fotograf, der seit den Anfangstagen Material für den *Illustrierten Beobachter* lieferte, war der professionelle Fotograf und frühes NSDAP-Mitglied Heinrich Hoffmann. Er sollte nach der Machtergreifung zu einer Art Hoffotografen des inneren Machtzirkels der nationalsozialistischen Führungselite werden. Offiziell hatte er sich den Titel des Reichbildberichterstatters gegeben.[311] Wie die *AIZ* setzte auch der *Illustrierte Beobachter* auf die Technik der Fotomontage, allerdings nicht, um zu konterkarieren. Hier ging es darum, die Massenwirkung Adolf Hitlers zu demonstrieren. In großen, zusammengesetzten Fotografien wurde der Führer der NSDAP vor schier unendlichen Menschenmassen gezeigt. Bilder dieser Massenaufmärsche sollten neben der Wirkung Hitlers auf die Massen auch seine „Führerqualitäten" vermitteln.[312]

[308] Vgl. dazu Siepmann 1977, S. 68.
[309] Vgl. dazu Eskildsen 1982, S. 11.
[310] Vgl. dazu Eskildsen 1982, S. 11.
[311] Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wird Hoffmann 1947 von den Gerichten als Nutznießer des Regimes eingestuft und zu einer langjährigen Gefängnisstrafe verurteilt. Vgl. dazu Weise 1990, S. 34.
[312] Vgl. dazu Herz 1994, S. 23. Die Nationalsozialisten waren sich früh der Suggestivkraft und der Manipulationsmöglichkeiten der Fotografie bewusst. Die oben angesprochenen Techniken wurden auch auf der kurz

Politisch gesehen lagen die meisten anderen Illustrierten zwischen diesen beiden extremen Polen, sie erreichten die politische Mitte der Weimarer Republik mit möglichen Nuancen ins rechte beziehungsweise linke politische Lager. Den Großteil unter ihnen kann man als politisch neutral bezeichnen.

Als sich die Wirtschaftslage in Deutschland nach 1924 langsam besserte, erschienen zusätzlich zu den illustrierten Zeitschriften die Magazine auf dem Markt. Sie publizierten meist im monatlichen Turnus, hatten einen mehrfarbig gedruckten Einband, zum Teil sogar farbige Abbildungen, und waren auf hochwertigerem Papier als die illustrierten Zeitschriften gedruckt. Sie boten einen Mix aus Reportagen, Reiseberichten, Gedichten, Einzelfotos und Bildserien. Die bessere Qualität schlug sich naturgemäß auch im Preis nieder. Während die *Berliner Illustrierte* noch 20 Pfennige kostete, musste der Leser eines Magazins zur gleichen Zeit durchschnittlich eine Reichsmark zahlen. Für den Fotografen bot sich neben der überdurchschnittlich guten Bezahlung die Möglichkeit, sich in außergewöhnlichen Abbildungen und Experimenten zu versuchen. Durch das monatliche Erscheinen waren zudem der Zeitdruck und die Vorgabe der Aktualität für die Fotojournalisten weiter abgeschwächt.[313] Eines dieser Magazine war *Die Woche*, welches 1927 eine Auflage von 320.000 Exemplaren erreichte und zum Hugenberg-Konzern gehörte. Dessen Inhaber, Alfred Hugenberg, war gleichzeitig eine der Führungspersönlichkeiten der Deutsch-Nationalen Volkspartei (DNVP).[314] Um so bemerkenswerter ist es, dass eine der letzten Veröffentlichungen von Ursula Wolff vor ihrer Flucht aus Deutschland in diesem Magazin erschien. Eine Reportage über günstige Einfamilienhäuser wurde hier noch 1936 veröffentlicht, ein knappes Jahr vor ihrer Emigration.[315]

Gleichzeitig zu dem Boom auf dem deutschen Illustriertenmarkt ließen sich internationale Bildagenturen in Deutschland nieder, um die stetig wachsende Nachfrage nach Fotografien zu befriedigen. War es vorher so gewesen, dass der Fotograf selbst dafür Sorge zu tragen hatte, dass seine Fotografien auf dem schnellstmöglichen Weg in die Redaktionen gelangten, so übernahmen nun die Bildagenturen diese Aufgabe. Zusätzlich rechneten sie mit den Zeitungen und Zeitschriften ab, überwiesen den Fotografen die gezahlten Tantiemen und behielten für ihre eigenen Dienste einen bestimmten Prozentsatz ein. Alle diese größeren Bildagenturen hatten ihren Sitz in der Hauptstadt des deutschen Pressewesens: in Berlin. Dort eröffnete *Wide World GmbH* im Jahre 1919, *Keystone View Company* 1926, *Associasted Press Newsphotos* 1927 und *Pacific & Atlantic*

nach der Machtergreifung stattfindenden Ausstellung „Die Kamera“ derart eingesetzt. Vgl. dazu Keppler 1999, S. 45-49.

313 Vgl. dazu Kerbs 1983, S. 43.

314 Vgl. dazu Weise 1997, S. 77.

315 Vgl. dazu „Der Traum von Jedermann: Das eigene Haus“, in: Die Woche, Dezember 1936, S. 19-23.

1928 ihre Niederlassungen.[316] Auch die Fotografien von Ursula Wolff wurden über eine Bildagentur vertrieben, über *Foto-Vertrieb Kind* in der Düsseldorfer Straße 46, Berlin.[317]

Neben den amerikanischen Bildagenturen gründeten sich 1928 zwei deutsche Bildagenturen, die auf eine besonders enge Zusammenarbeit zwischen Fotografen und jeweiligem Verlag setzten.[318] Simon Guttmann und Alfred Marx gründeten den „Deutschen Photo Dienst", kurz *Dephot* und stellten als Leiter der Abteilung für Bildbericht den Fotojournalisten Felix H. Man ein. Außerdem gewannen sie den Bauhausschüler Umbo als Leiter der Abteilung für Porträt- und Werbeaufnahmen.[319] Im Unterschied zu den etablierten Fotodiensten vertrieb *Dephot* erstmals auch ganze Fotoserien, wie sie bei Fotoreportagen oder Fotoessays Verwendung fanden. Dies war, so unwesentlich es heute auch erscheint, eine nicht zu unterschätzende Neuerung. Ob nun ein Einzelfoto oder gleich eine ganze Serie verkauft wurde, der innovative Charakter lässt sich an der hohen Zahl der Nachahmer erkennen. Einige der kurze Zeit später gegründeten Bildagenturen, die an dem Erfolg, den *Dephot* mit dem Verkauf ganzer Fotostrecken hatte, partizipieren wollten, wiesen extra in ihrem Namen auf diesen besonderen Dienst hin. Ihre Firmennamen lauteten beispielsweise *Serien-Vertrieb Atlaphot* oder *Serien-Dienst Novophot*.

Vor der Gründung des *Dephot* suchten die Bildagenturen die besten Fotografien zu einem Thema von unterschiedlichen Fotografen aus und stellten diese thematisch zusammen. Guttmann schwebte eine andere Vorgehensweise vor: Kurze und prägnante, filmartig in sich geschlossene Reportagen, in deren Mittelpunkt eine geschlossene Handlung, eine einfach zu verstehende, in sich abgeschlossene Geschichte stehen sollte. Auch wendete er sich neuen Themen zu. Hatten die Illustrierten vorher fast wöchentlich von Staatsereignissen, Fürstenhochzeiten, Unfällen oder Naturkatastrophen berichtet, so wandte sich Guttmann zeitunabhängigen Geschehnisse zu. Das alltägliche Leben in der Masse, das Dasein der Arbeiter, ihre Freuden und Sorgen. Er erzog den Fotoreporter zum Autor und verlieh auf diese Weise den Abbildungen des Fotografen durch dessen individuelle Sichtweise Lebendigkeit und Suggestionskraft.[320]

Die zweite deutsche Bildagentur, die zu dieser Zeit gegründet wurde, war die von dem aus

---

316 Vgl. dazu Weise 1997, S. 80.

317 Vgl. dazu die Abrechungsbelege im Archiv der UNH. In vielen Fällen fanden die Abrechnungen nicht in einem separaten Brief statt, sondern die Bildagenturen klebten einen Abrechnungsaufkleber auf die Rückseite der Fotografien, wenn sie diese an den Fotografen zurücksandten. Dies geschah leider nicht in allen Fällen, weshalb es heute nicht mehr möglich ist nachzuvollziehen, ob beispielsweise ein Nachlass komplett ist oder ob der Fotograf irgendwann einmal Fotografien an eine Redaktion oder Bildagentur sandte, diese jedoch nie zurück erhielt.

318 Deutsche Bildagenturen gab es selbstverständlich schon vorher. Die erste wurde 1895 von Albert Zander und Siegmund Labsich in Berlin gegründet. Vgl. dazu Weise 1990, S. 14.

319 Porträtaufnahmen von Umbo hatten bereits in der Zeit vor seiner Anstellung bei der *Dephot* in der Presse für Aufsehen gesorgt. Vier Aufnahmen, die die Porträtierten aus unmittelbarer Nähe, wie in einem Ausschnitt zeigten, waren in dem Massenblatt *Die Grüne Post* vom 19. Juni 1927, Nr. 11, auf Seite 6 veröffentlicht worden. Vgl. dazu Molderings 1995, S. 64.

320 Vgl. dazu Molderings, S. 124 f.

Rumänien stammenden Rudolf Birnbach ins Leben gerufene *Weltrundschau*. Ähnlich wie die *Dephot* setzte Birnbach auf Fotoserien und einen engen Kontakt zu den illustrierten Zeitschriften, verstand die Agentur aber im Gegensatz zur *Dephot* mehr als losen Interessensverband der Fotografen. Bei Tim N. Gidal ist nachzulesen, dass durch den Erfolg der neuen Bildagenturen, sich bald auch die etablierten Agenturen den neuen Arbeitsweisen anschlossen und ihrerseits verstärkt Fotoserien orderten. Zu ihnen gehörte auch die *Mauritius* unter der Leitung von Ernst Mayer, die bei Ursula Wolff eine Reihe von Einzelfotografien sowie ganze Serien orderte.[321]

Eine in Österreich ansässige Bildagentur mit dem Namen *Schostal* spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Hervorgegangen ist sie aus dem *Wiener-Photo-Kurier*, deren Bildbestände und Verträge *Schostal* übernommen hatte. Für die jüdischen Fotografen und Fotografinnen war die Agentur ab 1933 eine der wenigen Möglichkeiten, ihre Arbeiten aus dem Ausland an die deutsche Presse zu verkaufen.[322] Als Pressebildagentur versorgte *Schostal* vornehmlich Kultur-, Glamour- und Modezeitschriften in Europa, Skandinavien, Australien und den USA mit Bildmaterial (Landschaft, Arbeit, Mode, Humor, Wissenschaft, Tiere usw.). Zu den Abnehmern in Deutschland gehörten z.B. *Die Dame*, *Die Woche* und der *Uhu*.[323]

Die Illustrierte ist somit ein typisches Medium der zwanziger Jahre, in dem nicht nur der politische Klassenkampf jener Jahre exemplarisch geführt worden ist, sondern auch zu einer Demokratisierung der Gesellschaft beigetragen wurde. Zu diesen modernen Medien der zwanziger Jahre gehörten neben der Illustrierten auch das Taschenbuch, die Schallplatte und natürlich der Rundfunk. Allen war gemein, dass sie in diesen Jahren aufgrund von geringeren Produktionskosten für immer weitere Kreise erschwinglich wurden und dementsprechend auch größere Kreise der Bevölkerung von ihnen erreicht werden konnten.[324]

Nach der Gleichschaltung der Presse in Deutschland durch das nationalsozialistische Regime veränderte sich die Presselandschaft nachhaltig. Einige illustrierte Zeitschriften mussten ihr Erscheinen komplett einstellen, so wie die durch die KPD finanzierte *AIZ*[325]. Andere wie beispielsweise die *Hamburger Illustrierte* änderten nach Januar 1933 ihre inhaltliche

---

[321] Vgl. dazu Gidal 1972, S. 18 sowie die zahlreichen Abrechnungsbeläge im Archiv der University of New Hampshire. Durch diese lässt sich außerdem belegen, dass dieselbige Fotografien an verschiedene Zeitschriften verkauft wurden. So erschienen die gleichen Fotografien des Hamburger Hafens in *Neueste Zeitung* V/5 sowie in *Zeit im Bild* V/73. Außerdem lässt sich aus diesen Notizen ersehen, dass der Mauritus Verlag jeweils einen Anteil von 30% des Verkaufspreises als Provision einbehielt. Eine durchaus gängige Marge, so rechnete sich auch die *Dephot* 30 % als Vertriebsprovision an, die Weltrundschau gar 40%. Vgl. dazu Gidal 1993, S. 38. Die Bildagentur Mauritius wurde in der Zeit des Nationalsozialismus als jüdisch gebrandmarkt. Vgl. dazu Kerbs 1983, S. 65.

[322] So vertrieben die Fotografinnen Yva, Trude Fleischmann, Germaine Krull, Lotte Jacobi und d´Ora beispielsweise ihre Aufnahmen über diese Agentur.

[323] Fotografien von Ursula Wolff lassen sich über diesen Vertriebsweg nicht nachweisen.

[324] Vgl. dazu Winkler 1997, S. 64f.

[325] Faktisch ging die AIZ im März 1933 ins Exil. Vgl. dazu Schneider 1988, S. 50. Sie konnte in Prag noch bis 1938 erscheinen, ab 1936 unter dem Titel *Die Volksillustrierte*. Vgl. dazu Eskildsen 1979, S. 20.

Zusammensetzung radikal. Vor 1933 brachte die Zeitschrift eine inhaltliche Mischung aus Reiseberichten, fremden Städten, ein wenig Mode, dem alltäglichen Leben in Hamburg sowie kleineren Berichten aus der Welt des Films und ihren berühmten Protagonisten. Politik spielt in der Berichterstattung keine, allenfalls eine stark untergeordnete Rolle. Doch schon mit der ersten Ausgabe nach der Machtergreifung ändert sich das Erscheinungsbild erheblich. Es werden jetzt Reportagen veröffentlicht, die martialische Titel tragen oder einen chauvinistischen Inhalt haben. Die Titel lauten: „Wir brauchen Kolonien!“, „Deutschland braucht Luftschutz“ oder: „Ist Deutschland der französischen Flotte gewachsen?“ Fortan wird über Krieg, Verteidigung, die neue, nationalsozialistische Regierung usw. berichtet. Reiseberichte aus fernen Ländern, früher geschrieben, um dem Leser die kulturellen Unterschiede zu vermitteln, fehlen jetzt fast vollständig.[326]

Neue illustrierte Zeitschriften erschienen auf dem Markt. Häufig waren sie inhaltlich an eine Organisation gebunden und wurden von dieser auch redaktionell betreut. So erschien eine Illustrierte mit dem Titel *Die Wehrmacht*, *Die Fanfare* als Illustrierte der Hitlerjungend und *Das schwarze Korps*, die Illustrierte der Schutzstaffel, kurz SS.[327] Für die Frau wurde außerdem im Scherl-Verlag die großformatige Illustrierte *Der Silberspiegel* herausgegeben, Nachfolger der Illustrierten *Sport im Bild*. Ab 1940 erschien dann zusätzlich noch das *Signal*, eine deutsch- und fremdsprachige Illustrierte für das besetzte oder neutrale Ausland, mit einer Auflage von bis zu 2,5 Millionen Stück und einer Übersetzung in 15 verschiedene Sprachen. Gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, im Oktober 1944, erschienen in Deutschland trotz des allgegenwärtigen Mangels an Rohstoffen noch sieben Illustriertentitel mit einer Gesamtauflage von sechs Millionen Stück. Faktisch eigenständige Publikationen gab es aber nur noch zwei, den *Illustrierten Beobachter* und die *Berliner Illustrierte* – alle anderen Illustrierten waren redaktionell mit der *BIZ* verbunden.[328]

Nach der Geburtsstunde der illustrierten Presse im Deutschland der späten zwanziger Jahre erreichte sie ihren ersten Höhepunkt, bevor der Nationalsozialismus in Deutschland an die Macht gelangt war und alle kulturellen Errungenschaften nach unten nivellierte oder komplett zerstörte. Wesentlich später erst veröffentlichten jene großen und berühmten Illustrierten ihre Erstausgaben, die die internationale Presselandschaft nach dem Zweiten Weltkrieg prägten. So erschien die erste Ausgabe der legendären *Life* erst im November 1936. An ihrer Realisierung hatte der ehemalige Chefredakteur der *MIZ* und jetzige Exilant Kurt Korff maßgeblichen Anteil. Durch den zunehmenden Erfolg erschienen weitere Illustrierte wie *Vogue*, *Look* oder *Harpers Bazaar* auf dem

[326] Für diese Arbeit wurden die Jahrgänge 1925 bis 1936 der *Hamburger Illustrierten* untersucht.
[327] Vgl. dazu Macias 1990, S. 15.
[328] Vgl. dazu Hildenstock 1993, S. 35. Gleichzeitig werden in den Jahren 1939 bis 1945 in drei großen „Stilllegungsaktionen“ die Zahl der deutschen Zeitschriften von 4789 auf 458 reduziert.

Markt. Viele jener Redakteure, die die illustrierte Zeitungslandschaft in Deutschland mitgestaltet und zu ihrem ersten Höhepunkt geführt hatten, mussten Deutschland in jenen Jahren verlassen. Was sie mitnahmen, war ihr reicher Erfahrungsschatz. Sie wussten, wie man eine erfolgreiche Illustrierte aufbaute und führte. Diese Erkenntnisse kamen nun den ausländischen Verlegern zu Gute, die diese Erfahrungen dankbar aufnahmen und ihrerseits Magazine etablierten, die die Nachkriegszeit prägen sollten und deren klangvolle Namen uns bis heute vertraut sind.[329]

10.5. Die Entwicklungen auf dem Kameramarkt – kleiner, schneller, lichtempfindlicher.

Die Entwicklungen im Bereich der illustrierten Presse, präzisier formuliert, auf dem Gebiet des Fotojournalismus, wären ohne die technischen Entwicklungen auf dem Feld der Kameratechnik nicht möglich gewesen. All die neuen Themengebiete, die sich der moderne Fotojournalismus zum Ende der zwanziger Jahre erschloss, verlangten nach technischen Neuerungen auf dem Gebiet der Kamera- und Objektivtechnik. Zu den Anfangszeiten, als es galt, eine möglichst scharfe, nicht verwackelte Fotografie in die jeweilige Redaktion zu liefern, mussten sich die Fotografen noch den Arbeitsbedingungen der unhandlichen und schwierig zu bedienenden Großbildkameras unterwerfen. Die modernen Fotoreportagen stellten jedoch ganz andere Anforderungen an den Fotografen und seine technische Ausstattung. Scharfe, also nicht verwackelte Aufnahmen waren seit vielen Jahren absoluter Standard. Was der Fotograf nun für seine Arbeit benötigte, war eine kleine, leicht zu handhabende Kamera, die er an allen Orten und bei allen Lichtverhältnissen einsetzen konnte. Die Erfindung des Rollfilms hatte es ihm zuvor bereits ermöglicht, eine Serie von Fotografien in schneller Reihenfolge hintereinander aufzunehmen. Doch weitere Innovationen waren notwendig, um dem Fotografen ein flexibleres Handeln in jeder erdenklichen Situation zu ermöglichen. Diese Novationen der Kameratechnik manifestierten sich im Wesentlichen in zwei Erfindungen: Dem lichtempfindlichen Ermanox-Objektiv und der heute noch einen legendären Ruf genießenden Leica-Kamera.[330]

Das Ermanox-Objektiv zeichnete sich durch eine besonders große Lichtstärke aus, also den maximalen Lichtdurchfluss des Objektives. Die Lichtstärke wird definiert als das Verhältnis des

[329] Exemplarisch sei an dieser Stelle der Aufsatz von David Mellor genannt, der die Wechselbeziehungen zwischen Berlin und London untersuchte und beschreibt, wie speziell gerade die britischen Illustrierten vom Wissensschatz der aus Deutschland fliehenden Emigranten profitierten. Vgl. dazu Mellor 1978, S. 127 ff.

[330] Dazu ist anzumerken: Der Rollfilm auf Zelluloidbasis war unbestritten eine für den Fotojournalismus wichtige Neuerung, jedoch löste er die Glasplattennegative nicht ad hoc ab. Viele Pressefotografen und gerade Fotojournalisten arbeiteten noch lange Zeit, bis in die frühen 1930er-Jahre hinein, mit Glasplattennegativen, wenn die Aufgabe ein ruhiges Arbeiten ohne zeitlichen Zwang zuließ. Glasplattennegative boten lange Zeit die bessere Auflösung. Vgl. dazu Weise 2005, S. 32.

Durchmessers der geöffneten Blende zur Brennweite. Bei einem Objektiv mit der Lichtstärke 1:2 ist der Durchmesser der größtmöglichen Lichtdurchlassöffnung halb so klein wie die Brennweite des Objektivs.[331]

Die 1924 auf den Markt gekommene Ernostarkamera mit dem Ermanox-Objektiv der Firma Ernemann hatte nun eben jene Lichtstärke von 1:2, was nach den damaligen Maßstäben ein sensationelles Verhältnis darstellte. Später konnte die Lichtstärke der Kamera, die ein Plattenformat von 4,5 x 6 cm besaß, sogar auf ein Verhältnis von 1:1,8 gesteigert werden. Mit einem Ermanox-Objektiv war es von nun an möglich, in Innenräumen ohne Blitzlicht zu fotografieren. Der überaus treffende Werbespruch der Firma lautete: „Was Du siehst, kannst du photographieren."[332] In der Praxis bedeutete dies einen enormen Vorteil. Musste sich der Fotograf vor der Erfindung des Ermanox-Objektivs eines Magnesiumblitzes bedienen, der mit viel Rauch in einer regelrechten Explosion zündete, so hatte er nun die Möglichkeit, die Kamera gefahrlos und leise auszulösen. Seit 1883 gab es das von dem Engländer C. A. Kanyon entwickelte Blitzlichtpulver, bei dem es sich genau genommen um ein Gemisch aus Magnesium und Kaliumchlorit handelte. Mithilfe eines Feuersteins wurde es zur Entzündung gebracht. Es hatte jedoch den Nachteil, dass nach der Entflammung eine unangenehm starke Rauchbildung entstand. Wegen der Rauchentwicklung und der Explosionsgefahr war es lange Zeit polizeilich verboten, in geschlossenen Räumen zu fotografieren.[333] War das Fotografieren mit einem Magnesiumblitz ein Aufmerksamkeit erregendes Ereignis, so war die Fotografie mit dem Ermanox-Objektiv nun eine unauffällige Tätigkeit.

Als erster Ermanox-Fotograf, der die neuen Möglichkeiten der Aufnahmen von bewegten Bildern bei schlechten Lichtverhältnissen nutzte, gilt Hans Böhm. Ihm gelangen 1924 aufsehnerregende Fotos einer Aufführung der Bühne des Max-Reinhard-Theaters, die in der Zeitschrift *Die Bühne* veröffentlicht wurden.[334]

Berühmtester Nutzer eines Ermanox-Objektivs war jedoch Dr. Erich Salomon. Dem promovierten Juristen gelangen Aufnahmen bei Konferenzen und Besprechungen wichtiger nationaler wie internationaler Politiker. Er hatte sich einen speziellen Auslösemechanismus erdacht, der es ihm ermöglichte, einer Besprechung in geschlossenen Räumen beizuwohnen und die Kamera, die er in einer Ecke des Raumes positioniert hatte, mit einem manuellen Fernauslöser zu bedienen. Durch sein eloquentes Auftreten wurde er von den anderen Personen im Raum nicht als Fotograf wahrgenommen, sondern wurde von den Repräsentanten aus Politik und Gesellschaft für einen der ihren gehalten. Schlagartig bekannt geworden ist er allerdings, als er einige Jahre zuvor

[331] Diese Definition ist übernommen von Lederbogen 1985, S 46.
[332] Zitiert aus Time Inc. 1970, S. 164.
[333] Vgl. dazu Weise 1989 b, S. 28. Erst 1928 wurde das Blitzlichtpulver von der elektrischen Glaskolben-Blitzlichtlampe abgelöst.
[334] Vgl. dazu Weise 2005, S. 29.

verbotenerweise die ersten Fotografien eines laufenden Gerichtsverfahrens aufgenommen hatte. Die Kamera hatte er zu diesem Zweck in einer umgebauten Aktentasche versteckt.[335]

Ebenso wesentlich wie die Erfindung der lichtstarken Objektive war das Erscheinen der handlichen Leica-Kamera auf dem Markt. Auf der Leipziger Frühjahrsmesse 1925 wurde die von der Firma Leitz – der Name Leica ergibt sich aus der Kombination der Wörter *Lei*tz und *Ca*mera – konzipierte Kamera der Öffentlichkeit vorgestellt. Der Leiter der *Optischen Werke Ernst Leitz* in Wetzlar, Oskar Barnack, hatte seit 1913 an der Entwicklung der Kamera gearbeitet. Nun konnte er eine kompakte Kamera präsentieren, die neben der Verwendung eines Kleinbildfilms im heute noch üblichen Format von 24 x 36 mm eine Reihe weiterer technischer Errungenschaften bot, die allesamt das Arbeiten für den Fotografen erleichterten. Der schon angesprochene Kleinbildfilm mit einer Kassette für 36 Aufnahmen garantierte einen schnellen Weitertransport der belichteten Negative, außerdem war die Kamera mit einem Durchsichtsucher und einem Entfernungsmesser ausgestattet. Ab 1928 bot die ohnehin mit einem guten Objektiv (Lichtstärke 1:3,5) ausgestattete Leica durch einen Austauschverschluss zusätzlich die Möglichkeit, verschiedene Objektive zu verwenden. Auf diese Weise konnte der Fotograf nicht nur verschiedene Brennweiten bestimmen, er konnte sich darüber hinaus auch auf unterschiedliche Lichtverhältnisse einstellen, indem er für die jeweils anzutreffenden Bedingungen die entsprechenden Objektive auf den Kamerakorpus schraubte.[336]

In diesem Zusammenhang sei auf eine Ausführung von Wolfgang Kemp zu dieser Thematik hingewiesen: Er stellt die „Neue“ oder „Neusachliche Fotografie“ als eine unbewusste, später auch bewusste Gegenreaktion zur Kleinbildkamera dar. Die „Neusachliche Fotografie“ ist im Wesentlichen als eine Reaktion auf die Kunstfotografie der Jahrhundertwende zu verstehen. Diese hatte als spezifisch technisches Kriterium mit ihren künstlerischen Unschärfen die Detailgenauigkeit des Fotoapparates negiert. Genau diese aber, also die Detailgenauigkeit und die mediuminhärenten Schärfen, stellte die „Neusachliche Fotografie“ wieder her und überwandt somit einen wesentlichen Aspekt der Kunstfotografie. In der Praxis bedeutete dies ein Festhalten der neusachlichen Fotografen an der Arbeitsweise mit den großformatigen Negativplatten und gleichzeitig den absoluten Verzicht auf die Technik der Vergrößerung, welche beim Arbeiten mit einem Kleinbildfilm in den meisten Fällen notwendig ist. Darüber hinaus galt das Dogma der Vermeidung von Ausschnittsvergrößerungen sowie jeglicher Manipulation, beispielsweise

[335] Zur Biografie Erich Salomons vergleiche u.a. Frecot und Braun 2004 und Barents 1981. Außerdem sei hier darauf hingewiesen, dass Salomon einmal eine Reportage über das Spielcasino in Monte Carlo produziert hat, als er entgegen dem sonst üblichen Usus die Angestellten des Casinos als Gäste „verkleidete“ und so fotografierte. Gestellte Fotografien wurden sonst von den Pressefotografen und Fotojournalisten abgelehnt. Vgl. dazu Ferber 1983, S. 163.

[336] Vgl. zu den Ausführungen beispielsweise Time Inc. 1970, S. 136f.

manueller Retusche der Negativplatte oder des Papiers. Auch dies stellt bekanntlich ein Charakteristikum der Kunstfotografie der Jahrhundertwende dar, welches von der Fotografie der zwanziger Jahre überwunden werden sollte.[337]

10.6. Der moderne Pressefotograf – der moderne Fotojournalist

> *"Leica und Ermanox waren geborene Reporterkameras. Es fehlten nur noch geborene Photoreporter [sic!]. Sie erschienen fast ausnahmslos in den zwei Jahren 1928 und 1929 auf der Bildfläche und damit auch auf den illustrierten Bildflächen."*[338]

Dieses Zitat ist bewusst an den Anfang des Kapitels gestellt, denn an ihm entzündet sich eine Diskussion über den Beginn des modernen Fotojournalismus, die an dieser Stelle reflektiert werden soll. Anhand dieser Diskussion soll gezeigt werden, dass es möglich ist, zu einer festen Definition des Begriffs des Fotojournalismus und seiner einzelnen Facetten zu gelangen. Außerdem soll gezeigt werden, dass sich die Geburtsstunde des moderne Fotojournalismus auf die Jahre um 1928 festlegen lässt, eben jene Jahre, in denen auch Ursula Wolff ihre ersten fotojournalistischen Arbeiten publizierte und sie somit als Pionier des modernen Fotojournalismus gelten muss.

Hauptkritiker dieser Festschreibung auf die späten zwanziger Jahre ist Bernd Weise, welcher seine Thesen in einem dreiteiligen Aufsatz über die Anfänge der Pressefotografie darlegt. Darin kritisiert er die seiner Meinung nach bisher nicht ausreichende wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Phänomen der Presseillustration. Er bemängelt zu Recht die bisher eher diffusen Unterscheidungen der Begriffe „Einzelphotos, reportagehaft gesehenes Einzelphoto, Bildserie, Photoberichte im Reportagestil, umfassende, abgerundete Photoreportage usw.“, die eine klare Definitionen des „modernen Photojournalismus“ verhindert hätten.[339] Eine wirkliche Definition des Begriffes leistet er jedoch auch nicht, umschifft dieses Problem mit einer chronologischen Wiedergabe der Entwicklung der Pressefotografie, nicht jedoch des Fotojournalismus.

Seiner Meinung nach lässt sich auch kein definitives Entstehungsdatum des modernen Fotojournalismus festlegen. Stattdessen postuliert er einen historischen Entstehungsprozess. Dieser Prozess, und das wird von Weise so fundiert und kenntnisreich beleuchtet wie sonst von kaum einer anderen Quelle, bestehe aus einer schrittweisen Weiterentwicklung der Pressefotografie oder im Falle Weises wohl besser formuliert, einer Weiterentwicklung der bebilderten Schriftzeugnisse.

[337] Vgl. dazu Kemp 1978, S. 28f.
[338] Zitiert nach Gidal1972, S. 15.
[339] Zitiert aus Weise 1989 a, S. 18.

Dass der moderne Fotojournalismus in den späten zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts eine Stufe dieser Entwicklung ist, sich aber sehr wohl von bisherigen Formen der Bildreportage und speziell von der vorangegangenen Pressefotografie abgrenzen lässt, wird von Weise ignoriert. Stattdessen sieht er die gesamte Entwicklungsgeschichte als stringenten, linearen Prozess und nicht als einen verästelten Fortlauf, der die einzelnen Sparten der Presseillustration repräsentiert. Weise setzt die Anfänge des Bildjournalismus mit dem Zeitpunkt des Aufkommens der gedruckten und mit einer Abbildung versehenen Nachricht im ausgehenden 15. Jahrhundert gleich: „Der Beginn des Bildjournalismus, d.h. der Einsatz des Bildes als Mittel zur Veranschaulichung publizistischer Informationen, fiel mit den Anfängen der Pressedrucke im 15. Jahrhundert zusammen, die schon die auf den Inhalt deutenden Zierbildchen (Vignetten) kannten.“[340] Und gerade diese Definition des Bild- oder Fotojournalismus greift zu kurz. Im Fotojournalismus der späten zwanziger Jahre geht es, neben einer Reihe von anderen Faktoren, eben gerade um eine Emanzipation der Bilder gegenüber dem Text. Die Fotografien bebildern nicht länger einen Text, sondern existieren autonom daneben. Die Fotografien des Fotojournalismus und des Fotoessays haben sich in wesentlichen Zügen vom gedruckten Text emanzipiert. Eines ihrer entscheidenden Charakteristika ist, dass sie auch ohne einen erläuternden Text sinnzusammenhängend und verständlich sind, ja, man kann sogar sagen, dass sich im Fotojournalismus und den Fotoessays das Verhältnis, welches Text und Abbildung zueinander haben, im Vergleich zur Pressefotografie umgekehrt hat. Während in der Pressefotografie das Foto dem Text beigestellt ist, ist es im Bereich des Fotojournalismus so, dass der Text die Rolle des Beiwerks einnimmt. Letztendlich bedeutet dies die Verkehrung der Gewichtung zu Gunsten des Bildes. Verstärkt trifft diese Aussage dann auch auf die Fotoessays zu, wo die Bildgeschichte im besten Fall auch vollkommen ohne Text funktionieren kann.[341]

Völlig zu Recht hingegen prangert Weise den zum Teil sehr unkritischen Umgang mit Quellen an, nämlich dann, wenn es um den Umgang mit Schriften jener Zeitgenossen geht, die den modernen Fotojournalismus prägten. Die Publikationen von Tim N. Gidal und Felix H. Man jedoch als „Oral History“ zu bezeichnen, die „primär der Selbstbefriedigung dienen“, geht über den Rahmen einer üblichen Quellenkritik hinaus.[342] Natürlich birgt die Verwendung von Quellen, die

[340] Zitiert aus Weise 1989 a, S. 19. Er folgt dabei der Argumentation von Tim N. Gidal. Dieser weist auf die frühen Formen der Bebilderung hin, ordnet sie dem 16. Jahrhundert zu und dort wiederum in den historischen Zusammenhang von Reformation bzw. Gegenreformation. Er nennt sie aber „didaktisches gezieltes Massenmedium“, was sie zwar einerseits zu einem historischen Dokument macht, aber andererseits auch zu einem Pseudodokument, denn der Wahrheitsgehalt wurde hier – anders als im Fotojournalismus – vom agitatorischen Zweck her interpretiert. Vgl. dazu Gidal 1993, S. 25.

[341] Laszlo Moholy-Nagy führt den Begriff des Typofotos in diesem Zusammenhang ein, welches er wie folgt definiert: „Was ist ein Typofoto? Typographie ist in Druck gestaltete Mitteilung. Fotografie ist visuelle Darstellung des optisch Fassbaren. Das Typofoto ist die visuell exaktest dargestellte Mitteilung.“ Zitiert aus Moholy-Nagy 1967, S. 37. Treffend für den Fotojournalismus ist die exakt visuell dargestellte Mitteilung. Die Option des Fiktiven und der Reihung auf mehreren Fotografien wird jedoch außer Acht gelassen.

[342] Vgl. dazu Weise 1989 a, S. 18.

ein an der Entwicklung des modernen Fotojournalismus direkt Beteiligter selbst geschrieben hat, die Gefahr, dass ein Wissenschaftler, der sich im Nachhinein mit der Materie beschäftigt, allzu unkritisch Äußerungen aus diesen Quellen übernimmt. Trotzdem darf eine angemessene kritische Distanz vorausgesetzt werden.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Fotojournalismus setzte bereits kurze Zeit, nachdem dieser seinen ersten Höhepunkt überschritten hatte, mit der 1935 abgeschlossenen kunsthistorischen Dissertation von Tim N. Gidal ein. Dieser am Anfang dieses Kapitels zitierte Autor, wird 1909 in München als Ingnaz Nahum Gidalewitsch geboren und studierte nach Beendigung seiner schulischen Ausbildung in Berlin, München und Basel Kunstgeschichte sowie Geschichte und Jura. 1935 schloss er sein Studium mit einer Dissertationsschrift über den modernen Fotojournalismus ab. Darin beschreibt er die Veränderungen, die der Beruf des Pressefotografen hin zum Fotojournalisten durchlaufen hat und untersucht, worin die Unterschiede zum Pressefotografen bestehen. Er führt dabei aus, dass der Fotojournalist bei der thematischen Umsetzung allein auf sich und seine Ideen gestellt war und wie er aus der anonymen Masse der anderen fotografischen Mitarbeiter einer Zeitschrift herausragt, denn nur ihre Fotografien sind stets namentlich gekennzeichnet. Er beschreibt die Arbeitsweise des modernen Fotojournalisten, indem er einen unbekannten Chefredakteur einer großen deutschen Illustrierten zitiert: „In den selbstständigen Photoreportern ist ein ganz neuer Typ des Journalisten entstanden, der seinen Leistungen nach unter die Zeitungskorrespondenten zu rechnen ist. Das fesselnde Thema herbeizuschaffen, überlässt er nicht dem Zufall. (...) Die ausgesprochen geistig-künstlerische Arbeit der Gestaltung von Bildserien muß hier einmal sehr nachdrücklich betont werden."[343] Neben dem künstlerisch-gestalterischen Anspruch wird hier eine deutliche Anhebung des Berufsstandes angesprochen, rangierte doch, wie weiter oben bereits angesprochen, der frühe Pressefotograf noch auf dem Stand eines Handlagers des Textredakteurs. Auf jeden Fall war seine soziale Stellung unter der des Atelierfotografen angesiedelt, zu welchem, so führt Gidal weiter aus, ja schließlich die Reichen und Potentaten ins Atelier kamen, um sich ablichten zu lassen.[344] Nun wird der Fotograf als ein neuer Typ des Journalisten beschrieben. Neben einer zeitlichen Festschreibung verbindet Gidal mit dem Phänomen des modernen Fotojournalismus die anspringende Auflagensteigerung der Illustrierten in den dreißiger Jahren. „Diese Art der freigewerblichen Photojournalistik entwickelte sich zuerst in Deutschland und erst um 1928/29. Sie erreichte ihren Höhepunkt um 1930/31, als die Fotoberichte von Walter Bosshard, Harald Lechenperg, Wolfgang Weber, Georg Gidal, Dr. von Heimburg, Felix H. Man und anderen die Auflagenziffern der illustrierten Zeitungen im Verlauf von Monaten um

[343] Zitiert aus Gidalewitsch 1956, S. 41.
[344] Vgl. dazu Gidal 1993, S. 23.

Hunderdtausende empor schnellen ließen."[345]

Nach dem Zweiten Weltkrieg lebte Gidal, der in der Zwischenzeit, wie viele Juden Europas, seinen Namen geändert hatte, erst in Israel und später in den USA, wo er unter anderem als beratender Herausgeber des *Life-Magazins* arbeitete. 1972 erschien dann sein Buch *Deutschland - Beginn des modernen Photojournalismus*, in dem er sich wie schon in seiner Dissertation mit den Anfängen des modernen Fotojournalismus auseinandersetzte und das vom renommierten Prestel-Lexikon der Fotografen als „Schlüsselwerk zu diesem Thema" genannt wird.[346]

Um die Entstehung des modernen Fotojournalismus wirklich nachvollziehen zu können, eignen sich die Ausführungen von Diethart Kerbs besser als jene von Bernd Weise. Diethart Kerbs wagt eine Klassifizierung nach „Generationen" des Berufstandes der Pressefotografen. „Von einzelnen Vorläufern einmal abgesehen", so führt Kerbs aus, „lässt sich der Beginn der Pressefotografie als ein etablierter, eigenständiger Berufzweig für die deutsche Reichshauptstadt auf das Jahr 1900 festlegen, wenn man davon ausgeht, dass in diesem Jahr die erste Pressebildagentur, die *Berliner Illustrationsgesellschaft*, gegründet wurde. Die Inhaber und Angestellten dieser Agentur bildeten sozusagen die erste Generation der Berliner Pressefotografen."[347] Bei diesen Zeitgenossen handelt es sich, so schlussfolgert er richtig, also noch um Pressefotografen und nicht um Fotojournalisten oder gar Fotoessayisten. Als zweite „Generation" definiert er diejenigen Fotografen, die aus diesem Umkreis heraus begannen, selbstständig zu arbeiten. Dieser Generation wiederum folgte unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg eine dritte nach, die nur kurze Zeit später von einer vierten Generation abgelöst wurde, die sich mit dem Beginn der wirtschaftlichen Erholung in der Weimarer Republik etablieren konnte. Schließlich: „Am Ende der ‚goldenen zwanziger Jahre', also in den Jahren 1927-1929, folgte dann die fünfte Generation, deren Vertreter in ihren Veröffentlichungen so gern den Eindruck erwecken, als seien sie die erste Generation gewesen, d.h. als habe mit ihnen die Pressefotografie eigentlich erst angefangen."[348] Es findet sich also auch hier die Warnung vor dem unkritischen Umgang mit den Veröffentlichungen der Fotografen, die selbst in dieser Zeit aktiv waren und einen Anspruch darauf erheben, die Pressefotografie erfunden zu haben. Diethart Kerbs lässt sich jedoch nicht fehlleiten; er erkennt und klassifiziert sehr wohl den Unterschied zwischen der Pressefotografie und dem modernen Fotojournalismus. So ergänzt er: „Korrekter wird häufig davon gesprochen, dass es sich etwa ab 1928 um den Beginn des modernen ‚Bildjournalismus´und nicht um die Pressefotografie überhaupt handle."[349]

[345] Zitiert aus Gidalewitsch 1956, S. 41.
[346] Zitiert aus Mißelbeck 2002, S. 101.
[347] Zitiert aus Kerbs 1985, S. 51.
[348] Zitiert aus Kerbs 1985, S. 51.
[349] Zitiert aus Kerbs 1985, S. 51f.

Mit dieser Aussage trifft Kerbs präzise den Kern der Sache. Es hatte sich also etwas an der Art des Journalismus geändert, nicht ad hoc, sondern in einem Entwicklungsprozess, der seinen Anfang in der Erfindung der Fotografie hatte, ohne Berührungspunkte zur Kunstfotografie oder der Fotografie als Kunst. Die Überschneidungen mit der Pressefotografie waren eminenter, lange Zeit waren sie gemeinsam den Weg gegangen, doch nun hatte sich der Fotojournalismus als eine eigene Disziplin innerhalb des Kanons der Fotografie etabliert.

Was sind also die weiteren Kennzeichen des neu auf die Bühne der illustrierten Presselandschaft getretenen modernen Fotojournalismus beziehungsweise des modernen Fotojournalisten? Dass er selbstständig Themen recherchierte und in relativer Unabhängigkeit von einer Redaktion arbeitete, ist hier bereits mehrfach erwähnt worden. Wesentlicher ist die Verbindung von drei Faktoren, die sich teilweise unabhängig voneinander in den letzten Jahren vor 1928 entwickelt hatten, und die nun im modernen Fotojournalismus eine Synthese eingingen. Bei diesen drei Faktoren handelt es sich um Technik, Thema und Umsetzung. Dabei ist es wichtig festzustellen, dass sich diese nicht voneinander abgrenzen, es in vielen Fällen gar Überschneidungen gibt, die eine klare Demarkation nicht möglich machen und dass beim modernen Fotojournalismus nicht alle drei Kennzeichen gleichzeitig verzeichnet sein müssen, um ihn als solchen zu qualifizieren.

Die Technik hatte spätestens in den zwanziger Jahren einen Stand erreicht, der den Operateur hinter der Maschine nicht länger einschränkte. Die kleinen und handlichen Kameras waren auch von den Profis der Zunft als vollwertiges Arbeitsmittel anerkannt, sie waren zu einer gleichberechtigten Arbeitsalternative zu den großformatigen Plattenkameras geworden. Und sie galten nicht mehr, wie es noch einige Jahre zuvor der Fall gewesen war, als Spielzeug für Amateure. Mit ihnen war es möglich, Aufnahmen ohne Blitzlicht in geschlossenen Räumen zu machen, die Negative ließen sich in alle Formaten vergrößern, künstlerisch ambitionierte Doppelbelichtungen sowie Fotomontagen waren als Gestaltungsmittel etabliert. Die kleinen Kameras mit den lichtempfindlichen und feinkörnigen Filmen machten gestochen scharfe Aufnahmen aus allen Haltungen des Fotografen heraus und ohne Stativ möglich. Der Fotograf konnte die Kamera über sich halten, sie vom Boden aus, aus der so genannten Froschperspektive heraus auslösen, kurz, sie überallhin mitnehmen und auf ein Motiv richten.

Zur gleichen Zeit trat dem alten Kanon der Pressefotografie eine schier endlos erscheinende neue Themenvielfalt bei. Signifikant dabei war die Entdeckung und Dokumentation des Alltags. Die modernen Fotojournalisten zeigten den Alltag der Menschen, der sich im Kontext der modernen Großstadt radikal geändert hatte. Beispielhaft für diese Entwicklung ist die fotografische Darstellung der Facetten der Arbeit oder der sozialen Ungerechtigkeit. Es entstanden Reportagen

über alte und neue Berufe. So erarbeitete Ursula Wolff eine Serie mit dem Titel „Tracht der Zeit“[350], in der sie nicht nur die neuen Berufe zeigte, sondern auch die mit ihnen entstandenen neuen, Berufskleidungen. Auch war es möglich, dass Berufe gezeigt wurden, von denen der Leser meinte, sie seien längst „ausgestorben“. So beschreibt eine Reportage von Ursula Wolff den Berufsalltag einer Familie, die in einem Glockenturm einer Kirche lebt und deren Broterwerb darin besteht, die Glocken des Turmes stündlich pünktlich zu läuten.[351]

Andere Arbeiten zeigen dagegen beinahe banale Themen. So schildern sie etwa den gewöhnlichen Tagesablauf eines Schuljungen, beschreiben eine junge Frau, die Fahrrad fahren lernt oder einen Hund, der sein Fell getrimmt bekommt. In vielen Fällen geht es darum, einem bisher unbeachteten, alltäglichen Thema Aufmerksamkeit zu schenken. Daher wird ein solches Thema der persönlichen, subjektiven Sicht eines bestimmten Fotografen anvertraut. „Er steht als Garant dafür, dass die Konstruktion der Fotoreportage in ihrer Doppelfunktion als Dokument und ästhetisches Ereignis funktioniert."[352]

Einer der ersten Stars des modernen Fotojournalismus, der bereits erwähnte Dr. Erich Salomon, veröffentlichte genau zu jener Zeit eine der ersten der für ihn so typischen Fotoreportagen. Die Fotografie, die er unerlaubterweise bei einer Gerichtsverhandlung aufgenommen hatte, erschien in der *BIZ* am 19.2.1928.[353] Das Neue an dieser Fotoreportage war, dass der völlig unbeteiligte Betrachter der Fotografie Einblicke in die ihm sonst verschlossene Gerichtsverhandlung bekommen konnte. Unbemerkt hatte der Betrachter durch die Fotografie Zugang zu der Gerichtverhandlung erlangt.

Die moderne Großstadt barg darüber hinaus noch eine Vielzahl weiterer Themen, derer sich die modernen Fotojournalisten annahmen. Neue Freizeit- und Unterhaltungsmöglichkeiten entstanden und wurden sogleich Bestandteil der Fotoreportagen: Foto und Film, Kino und Revue, die Künste der Clowns und Akrobaten, Show-Girls, Tanzrevuen, Theater und Nachtcafés, Boxkämpfe und Sechstagerennen. Gleichzeitig stiegen die Protagonisten der Sportveranstaltungen zu Persönlichkeiten auf, denen die illustrierten Zeitungen viel Aufmerksamkeit schenkten. Nicht nur das Nachtleben hatte sich in der modernen Großstadt wesentlich verändert. Breite Schichten berufstätiger Menschen hatten nun überhaupt viel mehr Freizeit, die gestaltet werden wollte. Neben den unzähligen neuen Unterhaltungs- und Zerstreuungsmöglichkeiten bot das großstädtische Treiben in der Nacht zusätzlich die Möglichkeit für die Fotografen, die neuen Lebenswelten vor einer illuminierten Kulisse zu dokumentieren. Beleuchtete Straßenzüge, Werbung oder moderne

[350] Vgl. dazu Tracht der Zeit, in: Hamburger Illustrierte vom 22.4.1933, Nr. 16, S. 22f.
[351] Vgl. dazu, Eva Leidmann, Zum Sehen geboren – zum Schauen bestellt, in: Hamburger Illustrierte, 13. Jh., 1931, Nr. 4, S. 4F sowie Abb. 33 bis Abb. 35 in dieser Arbeit.
[352] Zitiert aus Werneburg 1984, S. 28.
[353] Vgl. dazu Kunde 2000, S. 53.

Architektur boten ganz besonders reizvolle Motive. Darunter befanden sich unter anderem Fotografien von modernen Bauformen, die, nachts von innen hell erleuchtet, besonders schwer aufzunehmen waren. Diese neue Sicht auf die Gebäude, eröffnete eine weitere Facette der Architektur für den Betrachter.[354]

An dieser Stelle sei festgestellt, dass diese Themenauswahl, also Architektur, Nachtleben und Großstadt auch schon zu früheren Zeiten verwendet wurde. Entscheidend ist jedoch die Umsetzung der Fotografien, die Frage danach, wie eine Geschichte, ein Motiv umgesetzt wurde. Und auch in Bezug darauf gibt es einige Hinweise, die signifikant für den modernen Fotojournalismus der späten zwanziger Jahre sind. Nicht nur die Bildserie als Ganzes war ein Instrument, um die neue Sichtweise auf einfache Dinge oder das tägliche Leben zu transportieren, sondern jedes einzelne Bild in einer solchen Serie hatte bestimmte Aufgaben und musste gewisse Erwartungen erfüllen. Der moderne Fotojournalismus orientierte sich zwar am selbstbewussten neuen Sehen der Neusachlichen Fotografie und deren Vorliebe für die Welt der Dinge aus Alltag und Technik, „doch geht es nicht so sehr um neue ästhetische Wahrnehmungen, sondern immer um eine allgemeinverständliche Kommunikation von menschlichen Erfahrungen, um eine Art Dokumentierung unserer Zeit.“[355]

Dabei wurden Techniken und Darstellungsweisen eingesetzt, wie sie von Künstlern, die sich seit Längerem mit Fotografie beschäftigten, zuvor ausprobiert und entwickelt worden waren. Die schon erwähnten Doppelbelichtungen und Fotomontagen gehören genauso in diesen Zusammenhang, wie extreme Nahansichten, Verkürzung, extreme Blickwinkel, gewollte Unschärfen, Ausschnitte oder die Wahl von Perspektiven, die entscheidend von denen abwichen, die aus der Malerei bekannt waren. Alle hier genannten Neuerungen erscheinen im Rückblick geradezu banal. Dabei darf man nicht den Kampf unterschätzen, der dazu nötig war, den hier beschriebenen Arbeitsweisen zum Durchbruch zu verhelfen. Dies gilt für die Fotografie im Allgemeinen, jedoch für die in der Presse verwendete Fotografie im Besonderen. Noch 1925 hatte Moholy-Nagy in seinem Buch *Malerei, Fotografie, Film* die modernen illustrierten Zeitungen kritisiert, weil sie seiner Meinung nach die neuen Möglichkeiten der Fotografie nicht nutzten.[356] Erst rund zwei Jahre später fingen die Zeitschriften an, sich auf Sonderseiten Fotografien zu nähern, die sich durch diese Kompositionsmerkmale auszeichneten. Unter bezeichnenden Titeln, wie „Die Kamera als Entdecker", „Das besondere Foto" oder „Das sachliche Foto unserer Zeit" wurden

[354] Zu der besonderen und auch neuen Bedeutung der Fotografie von Straßenzügen vgl. besonders Starl 1988.
[355] Ein Zitat von Sasha Stone, zitiert aus Hürlimann 1997, S. 79.
[356] Vgl. dazu Moholy-Nagy 1967, S. 25. Komprimiert stellt er seine Forderungen an die neue Art der Fotografie auch in seinem Aufsatz *Die beispiellose Fotografie* dar. Vgl. dazu Moholy-Nagy 1927, S. X-XI. Auch bei Kemp 1979, S. 72-73.

Beispiele der modernen Fotografie vorgestellt.[357] Gleichzeitig, und das ist auffällig, wird jedoch durch die Wortwahl der Titel noch eine gewisse Distanz zum Gezeigten suggeriert, gleich so, als ob man sich selbst bei dem Gezeigten nicht ganz sicher wäre, sich ihm erst vorsichtig nähern würde.

Wiederum ein Jahr später erschien das Buch von Werner Gräff mit dem programmatischen Titel „Es kommt der neue Fotograf“. Auch hier wird der noch zögerliche Einsatz der neuen Möglichkeiten der Fotografie thematisiert. „Das ungewöhnliche Foto wird nicht mehr lange ungewöhnlich bleiben. Illustrierte Zeitungen nehmen es mehr und mehr auf. Heute glauben die Redakteure zuweilen noch sich entschuldigen zu müssen, wenn sie Bilder bringen, von denen jedermann weiss, dass sie gegen die „Regeln" verstoßen und sie bringen sie von Woche zu Woche in immer stärkerem Maße - und werden sich bald nicht mehr entschuldigen."[358]

Tim N. Gidal weist zusätzlich darauf hin, dass diese Entwicklungen natürlich nicht einzig das Verdienst der modernen Fotojournalisten sind. Die Umsetzung in den Redaktionen der illustrierten Zeitschriften wurde nur möglich, weil in dieser Zeit ein Umdenkungsprozess in Bezug auf die Gestaltung einsetzte. Die Verlage waren nun in verstärktem Maße dazu bereit, mit den neuen Mitteln der Massenkommunikation zu experimentieren und beispielsweise durch moderne Typografie, Layout und Arrangement der Fotografien ihrerseits zum Gestalter des modernen Fotojournalismus zu werden. Der Bildredakteur wurde in dieser Zeit zu einer wichtigen Person innerhalb der Zeitungsredaktion. Seine Aufgabe war es, aus dem gelieferten Material – beispielsweise durch geschicktes Layout - eine dem Leser verständliche Geschichte zu konstruieren.[359]

Brigitte Werneburg kommt zu dem Fazit: „Die journalistisch-literarische Reportage der 20er-Jahre siedelt sich in einem Zwischenbereich an, jenseits von Kunstliteratur und diesseits von bloßer Presseinformation. Sie ist keine tagesaktuelle Berichterstattung. Sie beansprucht weiterreichende Gültigkeit, die aber nicht durch einen Kunstanspruch legitimiert werden soll."[360] Das Berufsbild des modernen Fotojournalisten hatte Konturen angenommen. Programmatisch stellte die Illustrierte *Uhu* in einer Galerie 1929 den Lesern die Protagonisten dieser Bewegung vor. Unter dem Titel „Eine neue Künstler-Gilde. Der Fotograf erobert Neuland" wurden in Selbstporträts James Abbe, O. E. Hoppe, André Kertész, Laszlo Moholy-Nagy, Martin Munkacsi, Albert Renger-Patzsch, Erich Salomon und Sasha Stone vorgestellt.[361]

[357] Vgl. dazu Eskildsen 1979, S. 17.

[358] Zitiert aus Gräff 1978, S. 110f. Das Buch ist als begleitende Publikation zu der 1929 in Stuttgart stattfindenden Ausstellung „Film und Foto“ konzipiert worden. Die Frage, ob die oben beschriebenen Charakteristika sich erst in den zwanziger Jahren entwickelt haben, wird an anderer Stelle in dieser Arbeit diskutiert werden. Hier soll legendlich aufgezeigt werden, welchen Stand die Abbildungen in der Presse in den späten zwanziger Jahren hatten und welche Entwicklungen sie durchliefen.

[359] Vgl. dazu Blecher 2001, S. 20 f.

[360] Zitiert aus Werneburg 1984, S. 28.

[361] Vgl. dazu Dewitz 2001, S.112.

11. Zeitgenössische Kritik am modernen Fotojournalismus

In den 1920er-Jahren des vorangegangenen Jahrhunderts begann die Fotografie, sich als eigenständige Kunstform zu emanzipieren. Dieser Prozess des sich Loslösens von der Malerei war nicht unproblematisch, mussten doch klare Trennungslinien definiert werden, die es der Fotografie ermöglichten, sich klar abzugrenzen. Die Adepten der Fotografie führten diese Diskussion in totaler Form, nicht müde werdend, die Unterschiede der modernen Fotografie mit ihren vermeintlich so neuen Bildkompositionen in einer schieren Endlosschleife zu wiederholen. Die moderne Fotografie, die am Ende der zwanziger Jahre mit ihren typisierten Gestaltungsmerkmalen als zeitgemäße Form zumindest in der Kunst anerkannt war, sollte auf die alltäglichen Bereiche ausgeweitet werden. Grade die illustrierte Presse hatte, so die Meinung der Verfechter der neuen Perspektiven, hier noch gewaltigen Nachholbedarf. So soll in diesem Kapitel über drei Perspektiven zur Rolle der Fotografie in der Presse reflektiert werden. Karel Teige (1900-1951) nimmt die Stellung des Verteidigers der modernen Gestaltungsmittel ein. Die neue Fotografie müsse in der Tagespresse eine konsequentere Anwendung finden, denn noch immer, so führt er aus, würden zu viele schlechte Fotografien verwendet werden. Allerdings definiert er eine fortschrittliche Avantgarde nicht über die Verwendung eines bestimmten Formenkanons oder einer fest definierten Bildrhetorik, sondern sieht den entscheidenden Punkt hinter der Kamera. Mehr Laien müssten seiner Meinung nach das Medium der Fotografie nutzen, müssten jederzeit eine Maschine in den Händen halten, die es ihnen erlaubt, den eigenen Lebensalltag zu dokumentieren.

Dagegen legen die Texte von Siegfried Krakauer (1889-1966) und Walter Benjamin (1892-1940) andere Schwerpunkte. Krakauers erstmals 1927 veröffentlichter Aufsatz ist eine Auseinandersetzung mit der Fotografie schlechthin. Schon das Erscheinungsdatum zeigt, dass er ein Jahr früher publiziert worden ist, als den illustrierten Zeitschriften der Durchbruch auf breiter Front gelang. Krakauer untersucht das Verhältnis von massenhafter Bildreproduktion und ihrer Wahrnehmung durch den Leser. Er prognostisiert eine Überflutung des Gedächtnisses der Leser, die schlussendlich zu einer Blockierung desselben führen muss.

Allgemein fällt auf, in welcher Deutlichkeit die Behauptung, dass die Fotografie ihren ersten Höhepunkt gleich nach ihrer Erfindung hatte, sich sowohl bei Walter Benjamin als auch bei Siegfried Krakauer findet. Danach sank sie zum Kitsch herab und konnte erst wieder durch die Fotografen der späten zwanziger Jahre größeres Ansehen gewinnen. Claudia Gabrielle Phillipp brachte es auf die griffige Formel: „Frühzeit des Mediums = Blütezeit kontra Ära der Carte-de-Visit = Verfallszeit."[362]

[362] Zitiert aus Philipp 1991, S. 6.

11.1. Siegfried Krakauer: *Das Ornament der Masse* (1927)

Siegfried Krakauer beginnt seinen erstmals 1927 in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlichten Text mit einer Parabel. Er beschreibt einen Mann, der zu einem Maler geht. Dieser soll ein Porträt von ihm malen. Der Mann bittet den Maler, auch alle Falten und Furchen in seinem Gesicht minutiös darzustellen, woraufhin ihm der Maler antwortet, dass auf der anderen Straßenseite ein Fotograf sei, der stelle ihm auch diese ins Porträt hinein, er selber male Geschichte. Anhand dieses Gleichnisses entwirft Krakauer den Begriff des Gedächtnisbildes. „Die Photographie erfasst das Gegebene als ein räumliches (oder zeitliches) Kontinuum, die Gedächtnisbilder bewahren es, insofern es etwas meint. Da das Gemeinte in dem nur räumlichen Zusammenhang so wenig aufgeht wie in dem nur zeitlichen, stehen sie windschief zur photographischen Wiedergabe."[363] Dies genau macht für ihn den Unterschied zwischen einer Fotografie und einem Kunstwerk aus. Krakauer wählt hier den Begriff des Kunstwerks, den er der Fotografie gegenüberstellt und sie somit gleichzeitig entwertet. Während es also das Kunstwerk im besten Fall schafft, Gedächtnisbilder zu generieren, kann die Fotografie nur Ähnlichkeiten abbilden.[364] Die Fotografie vermag es seiner Meinung nach nicht, in eine tiefere Ebene vorzustoßen und diese dem Betrachter zu öffnen. „Unter der Photographie eines Menschen ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke begraben."[365]

Dadurch, dass die Fotografie das Gegebene in einem zeitlichen oder räumlichen Kontinuum erfasst, ergibt sich für ihn gleichzeitig, dass sie in diesem gefangen ist – gefangen im Sinne einer Gebundenheit, die, so Krakauer, zur Folge hat, dass, wenn die Fotografie verjährt, ein unmittelbarer Bezug zum Original nicht mehr möglich ist. Diese Zeitgebundenheit hat die Fotografie seiner Meinung nach mit der Mode gemein.[366] Zur Untermauerung dieser These nennt Krakauer ein weiteres Beispiel. Eine illustrierte Zeitung hatte vor einiger Zeit, so führt er aus, eine Geschichte mit dem Titel „Das Antlitz des berühmten Menschen. So waren sie einst – und so sind die heute!" abgedruckt. In diesem Artikel wurden Fotografien von berühmten Zeitgenossen gezeigt. Die erste Aufnahme zeigte den Porträtierten in jungen Jahren, eine zweite Fotografie war aktuellen Datums. „Die Photographien stehen nebeneinander wie statische Berichte, und weder ist aus dem Frühen das Spätere zu ahnen, noch aus diesem jenes zu rekonstruieren. Dass die optischen Inventarverzeichnisse zusammengehören, wird auf Treu und Glauben hinzunehmen sein."[367] Das Raumkontinuum war nur in einem nicht messbaren Augenblick zugegen, demjenigen Bruchteil einer Sekunde, den das Öffnen und Schließen des Objektivs benötigt. Hierin unterscheidet sich die

[363] Zitiert aus Krakauer 1963, S. 25.
[364] Vgl. dazu Krakauer 1963, S. 27.
[365] Vgl. dazu Krakauer 1963, S. 25.
[366] Vgl. dazu Krakauer 1963, S. 30.
[367] Zitiert aus Krakauer 1963, S. 32.

Fotografie von der Malerei, die es ermöglicht, größere Zeitspannen, „Geschichte“, wie Krakauer es nennt, darzustellen.

In einem nächsten Schritt weitet Krakauer seine Kritik auf die illustrierten Zeitungen aus. Diese würden versuchen, eine möglichst vollständige Wiedergabe der Welt zu leisten. Dabei registriert der „photographische Apparat“ den „räumlichen Abklatsch der Personen, Zustände und Ereignisse aus allen möglichen Perspektiven.“[368] Das Fatale dabei sei, so Krakauer, dass auf diese Weise der Trugschluss entstehe, der Leser der illustrierten Zeitschriften, würde die Welt kennen. Die Konsumenten der illustrierten Zeitschriften, so argumentiert Krakauer weiter, würden nur scheinbar Bescheid wissen über die Zusammenhänge der Welt. „Noch nie hat eine Zeit so gut über sich Bescheid gewusst, wenn Bescheid wissen heißt: ein Bild von den Dingen zu haben, das ihnen im Sinne der Photographie ähnlich ist."[369] Will heißen: Auch hier schafft es die Fotografie lediglich Ähnlichkeiten abzubilden, vermag es aber nicht, in eine tiefere Ebene vorzustoßen. Der Leser hat ein Bild von der Welt, jedoch hat er sie nicht erfahren, gar verstanden oder für sich erschlossen.

Um die Welt zu erfahren, zu verstehen, ist die Fotografie, so der zwingende Umkehrschluss, in einer illustrierten Zeitung, jedoch nicht hilfreich. Im Gegenteil, die Abbildung verhält sich kontraproduktiv. Schließlich helfen diese Bilder auch nicht als Gedächtnisstütze auf dem Weg zum Gedächtnisbild, denn nicht das Gedächtnis hat ihre Auswahl bestimmt, sondern ein Fotograf oder ein Bildredakteur. Mehr noch: „ ... die Flut der Photos fegt alle Dämme hinweg. So gewaltig ist der Ansturm der Bildkollektionen, dass er dem vielleicht vorhandenen Bewusstsein entscheidende Züge zu vernichten scheint.“[370] Weiter macht das massenhafte Nebeneinander der Bilder die Erschließung im Sinne einer Erkenntnis des Gesamten unmöglich. Krakauer: „Ihr Nebeneinander schließt systematisch den Zusammenhang aus, der dem Bewusstsein sich eröffnet. Die Bildidee vertreibt die Idee, das Schneegestöber der Photografien verrät die Gleichgültigkeit gegen das mit den Sachen gemeinte."[371]

Anhand der so aufgefächerten Argumentationskette kommt Krakauer zu dem Fazit: „In den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindert."[372]

[368] Vgl. dazu Krakauer 1963, S. 33.
[369] Zitiert aus Krakauer 1963, S. 33.
[370] Zitiert aus Krakauer 1963, S. 34.
[371] Zitiert aus Krakauer 1963, S. 34.
[372] Zitiert aus Krakauer 1963, S. 34.

11.2. Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) und D*as Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-1939)

Der im Zusammenhang mit dieser Arbeit zentrale Aufsatz von Walter Benjamin, die *Kleine Geschichte der Photographie*, erschien das erste Mal in der *Literarischen Welt* im Herbst des Jahres 1931. Wesentliche Argumentationen und Begrifflichkeiten aus diesem Essay übertrug Benjamin auf seinen fünf Jahre später publizierten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, erstmals erschienen in einer französischen Übersetzung in der *Zeitschrift für Sozialforschung*. Diese zweite, in verschiedenen Versionen zwischen 1935 und 1939 entstandene Abhandlung, stellt ein Resümee Benjamins bisheriger Überlegungen dar.

Die Echtheit eines Originals, so lässt sich die zentrale These Walter Benjamins zusammenfassen, seine Authentizität, ginge durch den nun technisch möglichen Vorgang der Reproduzierbarkeit verloren. Benjamins Begriff der Aura als „eine einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“[373], verweist auf einen Traditionszusammenhang, der ausschließlich dem Original angehören kann. Die Aura eines Gegenstandes wahrnehmen, bedeutet für ihn gleichzeitig, mit diesem Gegenstand seine Geschichte und seine Spuren wahrzunehmen. Aber: „...was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verkümmert, das ist seine Aura."[374] Andererseits sei, so fährt Benjamin fort, diese Entwicklung nicht zu bedauern, denn die Aura eines Gegenstandes war eingebunden in einen rituellen oder theologischen Zusammenhang. Die Fundierung des Gegenstandes im Kultischen wird abgelöst durch eine Fundierung im Politischen.[375] Dies bedeutet gleichzeitig die erstmals in der Menschheitsgeschichte erfolgte Demokratisierung des Kunstwerkes, besonders ostentativ in der Fotografie, denn von der fotografischen Platte ist eine Vielzahl von Abzügen möglich. Daraus folgert Benjamin die für ihn logische Konsequenz, dass „die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn mehr macht.“[376] Es bestehe keine Möglichkeit mehr, einen Kunstgegenstand kultisch zu verehren, der Fetisch würde, so Benjamin weiter, zerstört werden.

In der *Kleinen Geschichte der Photographie* analysiert Benjamin die zeitgenössische Qualität der Fotografie aus ihrer eigenen Geschichte heraus. Benjamin sieht die Hochzeit der Fotografie in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Erfindung, manifestiert in den Aufnahmen von Nadar, Hill, Cameron und Hugo. Gerade in ihren einfachen und klaren Arbeiten sieht er die Vorläufer für die Fotografien der Neuen Sachlichkeit. Der Verfall der Fotografie setzt seiner Meinung nach mit der Industrialisierung der Fotografie ein, die Benjamin mit der Erfindungen der

[373] Zitiert aus Benjamin 1963, S. 15.
[374] Zitiert aus Benjamin 1963, S. 13.
[375] Vgl. dazu Benjamin 1963, S. 18.
[376] Zitiert aus Benjamin 1963, S. 18.

so genannten Visitenkartenaufnahmen um 1855 gleichsetzt.[377] In dieser Zeit „sprangen von überall her Geschäftsleute in den Stand der Berufsphotographen ein, und als dann später die Negativretusche, mit welcher sich der schlechte Maler an der Photographie rächte, üblich wurde, setzte ein jäher Verfall des Geschmacks ein."[378]

Wieso verdammt Benjamin, wie so viele andere Zeitgenossen auch, die Kunstfotografie so vehement? Findet sich doch ausgerechnet in ihr, und eben nicht in der von ihm favorisierten klaren Fotografie eines Talbot, Nadar oder Hill, etwas wie der Genius des Künstlers, durch dessen Hand und dessen Genie erst ein Kunstwerk entstehen kann.[379] Grade die technische Unvollkommenheit der ersten Fotografien, der naivste, primitivste und ursprüngliche Einsatz des Mediums als im wahrsten Sinne des Wortes optisches Registriergerät, erlaubt es Benjamin, in der frühen Fotografie den Ursprung einer „Neuen Fotografie" zu erkennen, die unter den Schlagworten „Sachlichkeit" und „Konstruktion" in die Kunstgeschichte eingehen sollte. Er unterscheidet in seinen Texten zwischen einer ästhetisch wertvollen, vorindustriellen Fotografie und einer ästhetisch wertlosen, industriellen Massenproduktion. Nach Ansicht von Roland Berg gelingt Benjamin diese Argumentationskette durch einen geschickten Kunstgriff, dessen Schlüssel im materialistischen Kunstbegriff Benjamins liegt. „Benjamin rettet für die Moderne die frühe Kunstfotografie vor dem Vorwurf keine Kunst zu sein, indem er sie nach einem anderen Kunstbegriff beurteilt. (...) Die Frühzeit gerät zur Kunst, obwohl sie keinerlei künstlerische Ambitionen verfolgt, während die ehrgeizigen Kunstphotographen einer Pseudokunst überführt werden."[380] Die so genannten Theoretiker, so Benjamin, suchten die Auseinandersetzungen mit einem nach wie vor „fetischistischen, von Grund auf antitechnischen Begriff von Kunst“, ohne, dass sie die Überlegungen zur Fototheorie zu einem Ergebnis hätten führen können. „Denn sie unternahmen nichts anderes, als den Photographen vor eben jenem Richterstuhl zu beglaubigen, den er umwarf.“[381] Im Endeffekt bezeugten diese Überlegungen, dass nun auch Werke, bei denen die

[377] Roland Berg weist ganz richtig darauf hin, dass Benjamins Argumentation an dieser Stelle nicht schlüssig ist, wurde die Fotografie doch bereits vorher den breiten Massen des Volkes zum Kauf schmackhaft gemacht. Sie verlor also früher ihren wissenschaftlichen Charakter und wurde kommerzialisiert. Die Fotografie war 1851 auf der „Great Exhibition" in London pompös präsentiert worden. Außerdem hatte im gleichen Jahr Frederic Scott Archer das Kollodiumverfahren entdeckt, das die Entwicklung der Fotografie enorm vereinfachte und zudem patentfrei war, was eine günstige Anwendung für breite Massen ermöglichte. Vgl. dazu Berg 2001, S. 99.

[378] Zitiert aus Benjamin 1963, S. 53.

[379] Wolfgang Kemp weist darauf hin, dass sich der Nimbus des genialistischen Künstlers bereits um 1800 aufzulösen begann. Mit der Panoramen- und Dioramenmalerei ging ein Kontrollverlust des Künstlers über sein Werk einher. Auf Grund der riesigen Formate war es ihm nicht möglich, Perspektiven im Malprozess zu kontrollieren. Außerdem waren die gewaltigen Malflächen nur noch durch anteilige Arbeitsteilung zu bewerkstelligen. „Sowohl durch die Aufhebung spontaner Kontrollmöglichkeiten während der Arbeit als auch die Teilung der Arbeit im ganzen ging verloren, was bisher untrügliches Zeichen künstlerischer Produktion gewesen war: die persönliche Einheit von Kopf und Hand, von Augenmass und Sensumotorik.“ Zitiert aus Kemp 1978, S. 13. Daguerre, der ja mit einigem Recht als der Erfinder der Fotografie gelten darf, war im übrigen Besitzer eines Dioramas sowie selber ein geübter Panoramamaler. Vgl. dazu Kemp 1978, S. 16.

[380] Zitiert aus Berg 2001, S. 105.

[381] Beide Zitate aus Benjamin 1963, S. 48.

künstlerisch schaffende Menschenhand aus dem Spiel bleibt, also rein technisch erzeugte Fotografien, Kunstwerke sein können.

Die Kunstfotografie mit ihrem überholten Kunstbegriff, die so plump mithilfe der Retusche oder des Gummidrucks versuchte, eine Aura vorzutäuschen, galt es nach Benjamin zu überwinden. Dies gelinge erst wieder der surrealistischen Fotografie, innerhalb derer wiederum Eugène Atget eine maßgebliche Vorreiterrolle zu Gute kommt. „Als erster desinfizierte er die stickige Atmosphäre, die die konventionelle Photographie der Verfallszeit verbreitet hat. Er reinigte diese Atmosphäre, ja bereinigte sie: er leitet die Befreiung des Objekts von der Aura ein, die das unbezweifelbarste Verdienst der jüngsten Photographenschule ist."[382] Die Leistung der surrealistischen Fotografie sieht er in der „heilsamen Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch.“[383] Seiner Meinung nach würde durch ungewöhnliche Motivwahl, verkürzte Bildausschnitte oder nahestes Herangehen eine neue Sicht auf das Objekt ermöglicht. Atget, so führt Benjamin aus, hätte nicht die bekannten Sehenswürdigkeiten seiner Heimatstadt Paris festgehalten, sondern die menschenleere Stadt porträtiert, Dinge aufgenommen, die synonym für die Stadt sind und die auf diese Weise zu Chiffren für Paris würden. Er fotografierte ein Stück von einer Balustrade, eine solitär stehende Brandmauer, Bordelle, einen Rettungsring, auf dem der Name der Stadt steht, die langen Reihen von Stiefelleisten in einem Hinterhof, abgegessene Tische und das unabgeräumte Waschgeschirr. Dies alles, so Benjamin, seien „literarische Pointierungen des Motivs.“[384]

Ein wesentlicher Aspekt veränderte sich nach Benjamin durch die technische Reproduzierbarkeit von Film und Fotografie: Das Verhältnis von Masse, also der Anzahl der Betrachter, und Kunst. Bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts fand in den Klöstern und Kirchen des Mittelalters und an den Herrscherhöfen die Kollektivrezeption von Gemälden nicht simultan, sondern gestuft und hierarchisch statt. Die Gemälde hatten stets den Anspruch, von einem oder nur wenigen betrachtet zu werden. „Die simultane Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie es im neunzehnten Jahrhundert aufkommt, ist ein frühes Symptom der Krise der Malerei, die keineswegs durch die Photographie allein, sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerks durch die Masse ausgelöst wurde.“[385] Die logische Konsequenz aus dieser Überlegung musste für Benjamin lauten, dass das Kunstwerk, um sich an große Betrachterkreise wenden zu können, reproduziert und vervielfältigt werden müsse. Dies deckt sich darüber hinaus mit der Anmerkung von Roland Berg, dass Benjamins Kunstbegriff durchaus

[382] Zitiert aus Benjamin 1963, S. 57.
[383] Zitiert aus Benjamin 1963, S. 58.
[384] Zitiert aus Benjamin 1963, S. 57.
[385] Zitiert aus Benjamin 1963, S. 33.

historisch ist. Das heißt, an diesem Kunstbegriff Benjamins war vor der Entwicklung einer Maschine, die ihn erst möglich machte, gar nicht zu denken und stellt innerhalb der Geschichte nur eine Stufe der allgemeinen Entwicklung der Kunst dar.[386]

Aus diesen Überlegungen folgert Benjamin im Zusammenhang mit den illustrierten Zeitungen zweierlei: Erstens konstatiert er ein täglich wachsendes Bedürfnis, die Dinge aus nächster Nähe zu sehen. Dieses Bedürfnis würde von den illustrierten Zeitschriften gestillt. Dabei dürfe man jedoch nicht vergessen, dass diese nur ein Abbild des Bildes lieferten. „Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jenem.“[387] Desweiteren betrachtet Benjamin, der, wie im übrigen auch Krakauer, von einem historisch-materialistischen Ansatz ausgeht, die Fotografie offen parteiisch als legitimes Kampfmittel für die eigene politische Sache. Fotografien können den Betrachter verunsichern, der sich daraufhin einen unebenen Weg sucht, um sich die Aufnahmen kontemplativ zu erschließen. Hier stellen die illustrierten Zeitschriften durch ihre Beschriftungen einen „Wegweiser“ auf, dir den Leser zu einem richtigen Verständnis führt.[388]

11.3. Karel Teige: *Die Aufgaben der modernen Fotografie* (1931)

Der 1931 geschriebene Aufsatz von Karel Teige ist seinerzeit nicht veröffentlicht worden. Erst die Zeitschrift *Fotogeschichte* druckte ihn 1989 auf Grundlage des in tschechischer Sprache verfassten Manuskripts. Teige, der in den 20er-Jahren intensiv am Diskurs über die Aufgabe und den Zweck der Fotografie teilnimmt, widmet sich darin der Frage, ob es sich bei der Fotografie um Kunst handelte. Darüber hinaus bezieht er Stellung zu der Frage nach Funktion, Aufgabe und Stand der illustrierten Presse. Letztlich führen seine ausgezeichneten Beobachtungen und Herleitungen, die bemerkenswert viele Schnittpunkte mit den Ausführungen Walter Benjamins aufweisen, zu einer kommunistisch diktierten Sichtweise, die die Fotografie in den Dienst der politischen Sache degradiert.

Zunächst, als Ausgangspunkt seiner Argumentation, bemängelt er die Haltung der Illustrierten und Bildzeitschriften, die sich auch zur Zeit noch mit mäßigen Agenturfotos zufrieden geben.[389] In alten Illustrierten fände man selten ausgezeichnete oder prägnante Fotografien und die zeitgenössischen seien von erstarrter, lebloser und geistloser Reportagefotografie im Sinne eines Familienalbums dominiert. Aus diesem Grund sieht er die seinerzeit aktuelle Situation der

386 Vgl. dazu Berg 2001, S. 106f.
387 Zitiert aus Benjamin 1963, S. 58.
388 Vgl. dazu Benjamin 1963, S. 21.
389 Vgl. dazu Teige 1989, S. 55.

Pressefotografie in die Sackgasse geraten. Analog zu Benjamin sieht er die erste Hochphase der Fotografie durch die Personen Nadar, Hill und Cameron verwirklicht. Überhaupt, so führt Teige weiter aus, würden die alten Dokumentar- und Reportagenfotografien unterschätzt werden. „Charakteristisch", so Teige, „für die erste Periode sind künstlerische Anspruchslosigkeit, Wahrhaftigkeit gegenüber dem abgebildeten Gegenstand, eine relativ hohe Perfektion einer ehrlichen Arbeit, die nicht nach der Malerei schielt und die keine Angst vor ihrer Konkurrenz hat."[390] In diesen frühen Arbeiten sieht er die „eigentlichen Inkunabeln"[391] der Fotografie.

Aber im Gegensatz zu Benjamin, der im Hinblick auf die modernen Perspektiven schweigt, richtet er sich zudem gegen Fotografien einer Pseudomodernität, die „so tun, als ob sie uns eine neue Ansicht der Welt vermitteln würden, obwohl sie nur nach den bewährten Rezepten der Gegenstände aus Hoch- beziehungsweise Froschperspektive, als schiefe Kürzel oder auch als übergroße Vergrößerung wiedergeben."[392]

Ebenso entschieden wendet er sich gegen die Kunstfotografie, die er als Hybride – weder Fotografie noch Malerei – klassifiziert.[393]

Grundsätzlich unterscheidet er zwischen einer „utilitären" Fotografie, zu der er das Dokument, die Reportage, Werbung und Propaganda zählt und einer Fotografie als „zweckfreies Gebilde." Diese ist seiner Meinung nach nichts anderes als ein Spiel der Formen, der Lichter und der Schatten, ein „fotogenisches Gedicht." Diese Fotografie kümmere sich nicht um Motive; es liege ihr nur an den „fotochemischen Qualitäten."[394]

Es bleibt die Frage offen, was die Fotografie kennzeichnen beziehungsweise leisten soll und ob Fotografie Kunst ist. Zur Beantwortung dieser Frage findet man bei Teige einen Diskurs, der weder bei Krakauer noch bei Benjamin so explizit bestritten wird, jedoch wesentlicher Bestandteil der fototheoretischen Diskussion jener Zeit war. In seinem Aufsatz bezieht Teige klar Stellung: „Wir wollen also, dass keine, auch nicht die ultramoderne oder die ultraperfekte Fotografie sich als Kunst ausgibt – weil sie sich dadurch der gefährlichen Pest des Ästhetizismus und des Akademismus aussetzt."[395]

Gegen den Akademismus, der in seinem Verständnis mit dem bürgerlichen Stand gleichzusetzen ist, stellt er den Laien. Nur er, so Teige, sei in der Lage, eine andere, eine wirklich moderne Fotografie zu schaffen, eine, „die sich in das soziale Leben integrierte, im Unterschied zu

[390] Zitiert aus Teige 1989, S. 57.
[391] Vgl. dazu Teige 1989, S. 56 f.
[392] Zitiert aus Teige 1989, S. 56.
[393] Vgl. dazu Teige, 1989, S. 56.
[394] Dieses Zitat sowie die beiden vorrangehenden aus Teige 1989, S. 58.
[395] Zitiert aus Teige 1989, S. 56. Damit wiederholt Teige hier seine 1923 im so genannten Bild-Manifest formulierten Aufgaben an die Fotografie, Dokument und Reproduktion in scharfer Abgrenzung zur Kunst zu sein. Wie noch zu zeigen sein wird, betont Teige den Realitätsbezug der Fotografie und gesteht ihr erst in einem späteren Aufsatz von 1948 zu, Kunst zu sein, wenn sie die Wirklichkeit transzendiert und „Poesie" wird. Vgl. dazu Kemp 1979, S. 238 f.

der, sie sich selbst aus dem Leben ausgegliedert hat, als ´Kunst´".[396] Ausschließlich Laien, denn schließlich, so Teige, kamen ja viele Entwicklungen aus den Reihen der Laien, sei es möglich, seine Forderung nach einer ehrlichen Fotografie, die die Aufgaben der Reportage und Dokumentation erfüllt, auszuführen. Die Laien arbeiteten in einer „ehrlichen" Weise, „ohne künstlerische Tricks".[397] Diese Art der Fotografie sieht Teige bis dato nur in Ansätzen realisiert, beispielsweise in der *AIZ* und in einigen wissenschaftlichen Publikationen, „neben denen die Reize der schönen Kunstfotografien und der Möchtegern-Avantgardisten sehr blass aussehen."[398]

Hier findet sich also genau der Gedanke wieder, wie ihn die *AIZ* mit den so genannten Arbeiterfotografen zu realisieren suchte. Weil man den bürgerlichen Bildagenturen misstraute, versuchte man die Arbeiter selber zu mobilisieren, um ihren Lebens- und Arbeitsalltag zu dokumentieren.

Festzustellen bleibt, dass Teige als einziger der hier Genannten eine Unterscheidung innerhalb der fotografischen Avantgarde macht. Es reicht ihm nicht, wenn die Fotografen die neuen bildkompositorischen Mittel beherrschen und anwenden, was seiner Meinung nach in den illustrierten Zeitschriften noch viel zu wenig passiere. Ihm geht es um eine andere Avantgarde. Er liefert schlüssige Beschreibungen und kommt zu einer prägnanten Diagnostik, doch leider führen seine hier gelieferten Ausführungen in die Sackgasse einer kommunistischen Utopie, einer von jedermann betriebenen klassenlosen Fotografie. Was in seiner Argumentationskette als durchaus einleuchtend erscheint, schließlich hat er den Faktor Kunst aus dem Medium ausgeschlossen, erweist sich in der Praxis der illustrierten Zeitschriften als unpraktikabel.[399]

12. Frauen in der Fotografie

Gibt es eine signifikant weibliche beziehungsweise männliche Fotografie, und wenn ja, durch was oder wie qualifiziert sich die eine oder die andere? Wie veränderte sich die Stellung der Frau, speziell der berufstätigen Frau, in der Weimarer Republik? Welches Bild der Frau wurde durch die illustrierten Zeitschriften transportiert und wurde dieses durch Frauen, beziehungsweise durch Fotografien von Frauen in besonderer Weise tradiert? Neben diesen Fragen fällt eine weitere Tendenz auf, die in diesem Kapitel erörtert werden soll: Werden die Abbildungen von männlichen Fotografen oder der Vorgang des eigentlichen Fotografierens in Texten beschrieben, so geschieht

[396] Zitiert aus Teige 1989, S. 59.
[397] Zitiert aus Teige, 1989, S. 57.
[398] Zitiert aus Teige 1989, S. 60.
[399] An dieser Stelle sei abermals auf die Feststellung von Ute Eskildsen hingewiesen, die besagt, dass die AIZ wegen der häufig schlechten Qualität der eingesandten Arbeiterfotografien diese nur in Ausnahmefällen in den Druck geben konnte. Vgl. dazu Eskildsen 1982, S. 11.

dies häufig mithilfe eines expliziten Jagdvokabular.

Neben einer historischen Darstellung von Frauen in der professionellen Fotografie – als schaffendes Subjekt natürlich, eben nicht als beliebig dargestelltes Objekt, soll in diesem Kapitel ein sprachliches Handwerkszeug aufgezeigt werden, welches signifikant häufig in der Beschreibung von Fotografie und des Fotografierens verwendet wird und welches auffällig häufig dem Jagd- oder Militärmilieu entliehen ist.

12.1. Historischer Blick auf den Anteil an Frauen in der Fotografie

Schon früh entdeckten auch die Frauen die Fotografie und zwar nicht einer Art und Weise, die später bei Walter Benjamin und anderen kritisiert werden soll – die Fotografin als gelangweilte Dame der Oberschicht, die ihren täglichen Zerstreuungen nachgeht –, sondern mit durchaus professionellen Absichten. Ute Eskildsen verweist auf ein um 1900 erschienenes Buch mit dem Titel „Fotografie als Frauenberuf" der Autorin Heike Foth hin. In diesem Buch wird der Beruf der Fotografin als damals beliebter Modeberuf bezeichnet.[400] Als erste Berufsfotografin gilt die in Frankreich geborene Daguerreotypistin Antoinette Correvont. 1843, also nur vier Jahre nach der Erfindung der Fotografie, eröffnete sie in München einen Salon für Porträtfotografie. In London des Jahres 1861 zählte man bereits 204 Frauen, die die Fotografie als Beruf betrieben; dies entsprach zirka acht Prozent aller professionell arbeitenden Fotografen.[401]

In Deutschland konnten sich viele Frauen mithilfe des Berufs der Fotografin emanzipieren. Diese Entwicklung wurde durch die Tatsache begünstigt, dass während des Ersten Weltkriegs viele Frauen notgedrungen in berufliche Bereiche vorstießen, die zuvor von Männern ausgeführt worden waren. Die von einer revolutionären Aufbruchstimmung geprägten gesellschaftlichen Bedingungen nach Beendigung des Krieges sorgten dafür, dass viele dieser emanzipatorischen Bestrebungen Eingang in die Verfassung der Weimarer Republik fanden. So wurde das allgemeine Wahlrecht für Frauen 1918 in die Verfassung aufgenommen, ein Jahr später die gesetzliche Gleichstellung von Mann und Frau festgeschrieben.[402] Dazu war den Frauen erstmals der Zugang zu den Universitäten und Kunsthochschulen verfassungsmäßig garantiert worden.[403] Ab 1921 erlangten fotografierende Frauen zusätzlich die Gleichstellung gegenüber ihren männlichen Kollegen, indem es ihnen möglich wurde, sich in die Innungskammer des Fotografenhandwerks eintragen zu lassen.[404] Und

[400] Vgl. dazu Eskildsen 1994, S. 15.
[401] Zu den beiden letzten Sätzen vgl. Chevalier und Trabant 1978, S. 4.
[402] Vgl. dazu Eskildsen 1994, S. 15.
[403] Vgl. dazu Dellith 2000, S. 17.
[404] Vgl. dazu Baumann 1994, S. 34.

die Chancen, sich in diesem immer noch verhältnismäßig jungen Berufsfeld zu verwirklichen, scheinen vielfältig genutzt worden zu sein. Das Berliner Telefonbuch von 1931 verzeichnet über 600 Firmen, die im facettenreichen Feld der Fotografie auf ganz unterschiedliche Weise tätig waren. Über 100 dieser Firmen lassen sich als eindeutig von Frauen geführt bestimmen, was einen Prozentsatz von zirka siebzehn Prozent ausmacht und damit über dem durchschnittlichen Frauenanteil in vormals männerspezifischen Berufen entspricht.[405]

An der Bauhausschule war 1933 in der Fotografieklasse, die erst 1929 gegründet worden war und unter der Leitung von Walter Peterhans stand, das Verhältnis zwischen männlichen und weiblichen Schülern nahezu ausgeglichen. Dies stellt einen krassen Gegensatz zu männlich dominierten Klassen wie der Druckerei oder der Metallbauklasse dar, in denen der Anteil der männlichen Schüler klar überwog.[406]

Auch Klaus Honnef weist auf die überdurchschnittlich hohe Zahl von Frauen hin, die den Beruf der Fotografin wählten. Er begründet dies mit dem damals noch nicht fest definierten sozialen Status der Fotografie. Dadurch, dass dieser Beruf noch nicht in fundierte gesellschaftliche Strukturen gefügt war, ermöglichte er grade auch Frauen die Perspektive zu beruflichem und damit verbundenem sozialen Aufstieg.[407]

Geradezu paradox ist, dass die überwiegende Zahl der weiblichen Fotografen, die in den zwanziger und dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts tätig waren, heute allenfalls Insiderkreisen bekannt ist. Gründe dafür sind neben Krieg und Vertreibung häufig, dass sich die berufstätigen Frauen ab einem gewissen Zeitpunkt für eine Familie und gegen die Karriere entschieden. Als Beispiel sei hier Marianne Breslauer (1909-?) genannt, die im holländischen Exil den Kunsthändler Feilchenfeld heiratete und zu Gunsten ihrer Familie den Beruf aufgab. Aus den selben Gründen entschied sich auch die weniger bekannte Gerda Leo zur Aufgabe ihrer Profession.[408]

Die Anzahl der Fotografen jener Jahre, über deren Werk wir heute so gut wie nichts wissen, ist hoch und die Zahl der heute vergessenen weiblichen Fotografen ist in dieser amorphen Menge dabei überproportional. Es gab damals eine ganze Reihe von Frauen, die die Epoche mit der Kamera festhielten und zu jener Zeit bekannt waren und doch, da ihr Werk nicht das Glück hatte, überliefert zu werden, heute nur Experten bekannt sind. Erstaunlich viele dieser Frauen wiederum arbeiteten genau wie Ursula Wolff für die illustrierte Presse. Diese Arbeit bot den Frauen bei regelmäßiger und überdurchschnittlicher Bezahlung gleichzeitig die Möglichkeit, in relativ freier

[405] Vgl. dazu Eskildsen 1994, S. 19.
[406] Vgl. dazu Baumann 1994, S. 38.
[407] Vgl. dazu Honnef und Weyers 1997, S. 21.
[408] Vgl. dazu Eskildsen 1994, S. 20. Der Hinweis auf Gerda Leo ist Honnef und Weyers 1997, S. 24 zu entnehmen.

Zeiteinteilung, selbstständig und kreativ zu arbeiten. Hans Puttnies pointiert sehr treffend, wenn er schreibt, dass „der Fluchtpunkt ihrer Arbeit meist die illustrierte Presse [war]."[409] So konnten die Frauen vor den gesellschaftlich überholten Konventionen, die sie ohne das Recht auf berufliche Selbstverwirklichung an die Familie und das Zuhause banden, ein selbstbestimmtes Leben führen.

Die meisten der in der folgenden Aufzählung genannten Fotografinnen, unabhängig davon, ob sie für die Presse arbeiteten oder nicht, dürften heute allenfalls ausgewiesenen Kennern der Fotografiegeschichte ein Begriff sein: Ellen Auerbach, Grete Stern, Suse Byk, Lotte Goldstern-Fuchs, Irene Hecht, Nini Hess, Elli Marcus, Etel Mittag-Fodor, Aenne Mosbacher, Alice Lex-Nerdinger, Eva Siao, Hedda Walter, Cami Stone, Elisabeth Heddenhausen, Yva, Suse Byk, Lotte Jacobi, d´Ora oder die in Hamburg arbeitende Clara Nonne.[410]

12.2. Frauen jüdischen Glaubens in der Fotografiegeschichte

Viele der professionell als Fotografin arbeitenden Frauen waren zudem jüdischen Glaubens. Auch Ursula Wolff stammte aus einer Berliner Familie, die jüdischen Glaubens war, sich als voll assimiliert betrachtete und der höheren bürgerlichen Gesellschaftsschicht angehörte.[411]

Eine derartige Biografie war unter den Fotografinnen jener Zeit durchaus kein Einzelfall. Die anfänglich unsichere finanzielle Perspektive, die sich durch die Berufswahl ergab, machte es für Töchter aus höhergestelltem Hause einfacher, sich für einen Beruf zu entscheiden, der nicht von Anfang an ein festes Einkommen versprach. Sie stammten vielfach aus Elternhäusern, in denen Berufe für Töchter nicht erwartet wurden, aber auch nicht verboten waren. Dabei bedeutete gerade für die Frauen jüdischen Glaubens die Wahl des Berufes eine Abgrenzung in doppeltem Sinn: Eine Abgrenzung von der eigenen, traditionellen Kultur wie auch von den Vorurteilen der Gesellschaft, in der sie aufgewachsen waren.[412] Ein gewisser Grad an Assimilation und Weltoffenheit war die Vorraussetzung, um den Wunsch nach diesem Beruf äußern zu können. In einem orthodoxen Elternhaus wäre es aufgrund des Bilderverbotes in Teilen der jüdischen Religion kaum möglich gewesen, sich gegen den Willen der Eltern für die Fotografie zu entscheiden.[413]

[409] Zitiert aus Puttnies 1992, S. 11.

[410] Von Clara Nonne lässt sich eine 1929 entstandene Aufnahme des Hauses Felisa Nordwald, Brentanostr. 13, Hamburg-Osdorf, erbaut von Werner Kallmorgen, nachweisen. Siehe dazu Kallmorgen 2003, S. 38f. Darüber hinaus ist anzumerken, dass Lotte Jacobi als einzige Fotografin – bei insgesamt ohnehin nur drei Fotografen – in dem Buch „Escape to Life“ von Klaus und Erika Mann verzeichnet ist. Vgl. dazu Honnef 2003, S. 171.

[411] Der Autor stützt sich bei dieser Aussage auf die Ausführungen von Walter Wolff, Bruder der Künstlerin, am 22.06.2005. Weiter führte Walter Wolff aus, dass diese Assimilation der Grund war, weshalb Fritz Wolff Deutschland nicht verlassen wollte, auch dann nicht, als die Situation immer bedrohlicher wurde.

[412] Vgl. dazu Eskildsen 1994, S. 21.

[413] Wie orthodox mit einem Bilderverbot in den einzelnen Familien umgegangen wurde, lässt sich pauschal nicht festmachen. Es lässt sich jedoch mit einiger Sicherheit sagen, dass in den streng gläubigen Familien die Berufswahl ein Problem darstellte. Dies wohl besonders häufig bei Familien, die um die Jahrhundertwende aus dem

Die besondere Anziehungskraft, die die Fotografie auf die jungen Künstlerinnen ausübte, mag darin begründet liegen, so führt Klaus Honnef weiter aus, dass die Fotografie damals neugierige und kreative Frauen nicht in das starre Korsett eines eintönigen Berufsalltags zwang. Er konstatiert den großen Anteil von Fotografinnen und Fotografen, die über eine schnelle Auffassungsgabe verfügten und deren sozialer Status auf Grund ihrer Abstammung in der Gesellschaft nicht minder prekär war.[414] Wichtig in diesem Zusammenhang ist jedoch sein Hinweis darauf, dass es trotz der hohen Anzahl an Juden, die sich mit Fotografie beschäftigten, absurd ist, von einer eigenständigen Ästhetik, gar einer jüdischen Bildsprache zu sprechen. Er stützt sich bei seiner Aussage auf die Untersuchungen des amerikanischen Fotokritikers A. D. Coleman, der jegliche Theorie einer „jüdischen Fotografie" als zum Scheitern verurteilt ablehnt.[415]

Bezogen auf den hohen Anteil von Frauen jüdischen Glaubens oder mit einem jüdischen familiären Hintergrund weist Ute Eskildsen darauf hin, dass dies ebenfalls Ausdruck dafür sein könne, dass „die deutschen Juden der Erziehung als einem Weg zur sozialen Mobilität und vielleicht zur Assimilation einen so hohen Stellenwert beimaßen, dass sich selbst die patriarchalische Tradition des Judentums dagegen nicht durchsetzen konnte."[416] Das heißt, dass in vielen Fällen der Wille zur Assimilation und der Glaube an den technisch-ästhetischen Fortschritt das jüdische Traditionsbewusstsein überwinden konnte.

Für diese emanzipierten Frauen bedeutete das Hereinbrechen der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft zum einen die Aufgabe der hart erkämpften persönlichen Freiheit. Sie hatten sich von ihren Familien, den allgemeinen gesellschaftlichen Konventionen und dem anderen Geschlecht gelöst und sich ein selbstbestimmtes, finanziell unabhängiges Leben aufgebaut. Gleichzeitig bedeutete das Jahr 1933 in vielen anderen Fällen überhaupt erst das Gewahrwerden der eigenen Religion.[417] Im rettenden amerikanischen Exil sahen sich diese berufstätigen Frauen zusätzlich mit dem Misstrauen und einer möglichen Diskriminierung durch weibliche Konkurrenz konfrontiert. In einigen wenigen Fällen kamen Antipathien gegen Deutsche und Juden aus Teilen der amerikanischen Gesellschaft dazu. Nach dem Tod von Präsident Roosevelt 1945 nahmen die reaktionären und gar antisemitischen Züge unter einem extremen amerikanischen Patriotismus sogar noch zu und gipfelten im gesellschaftlich vergifteten Klima der McCarthy-Ära. Der Begriff des „frühzeitigen Antifaschismus", mit dem die Haltung von Menschen beschrieben wurde, die

osteuropäischen Raum nach Deutschland gekommenen waren, und meist eine orthodoxere Haltung zur Religion einnahmen. An dieser Stelle sei Rabbi Richard Meyerhoff, New York, für diese Hinweise gedankt.

414 Vgl. dazu Honnef 2003, S. 173.

415 Vgl. dazu Honnef 2003, S. 173.

416 Zitiert aus Eskildsen 1994, S. 21

417 Klaus Honnef bemerkt völlig zu Recht: „Es ist eine der vielen fatalen Erbschaften des Nationalsozialismus, seine rassisch-ideologischen Kategorien nach wie vor auf Menschen anwenden zu müssen, die diese Zuschreibung vor ihrer Stigmatisierung strikt abgelehnt hätten." Zitiert aus Honnef 2003, S. 173.

Deutschland gleich nach 1933 oder sogar noch davor verlassen hatten, wurde radikal umgedeutet. Er diente nun dazu, vermeintliche oder bekennende Kommunisten zu defamieren beziehungsweise zu stigmatisieren.[418]

Doch besonders die Stellung der Frau war bis zum Zweiten Weltkrieg, auch in den Großstädten Amerikas, weit weniger selbstbestimmt als im Deutschland der Weimarer Republik. Anita Grossmann beschreibt die Situation folgendermaßen: „Die Flucht aus Nazi-Deutschland bedeutete Rettung vor der Verfolgung, aber auch Vertreibung aus dem Avantgarde-Milieu der deutschen Großstadt."[419]

12.3. Militärisches Vokabular in der Fotografie contra vermeintliche weibliche Fotografie

Hans Puttnies entwickelt in seinem Buch über die Fotografin Gisele Freund Thesen für eine Qualifikation spezifisch weiblicher Kriterien in der Fotografie. Im Folgenden sollen diese Thesen einer Überprüfung standhalten, die im vorangegangenen Kapitel bereits für eine vermeintlich jüdische Fotografie klar zurückgewiesen wurden.

Seine zentrale These, mit der er das Buch sogleich einleitet, lautet, „dass es eine weibliche Bilderkundung der Geschichte gibt, die sich dem kunsthistorischen Blick entzieht, und dass an den Fotos von Gisèle Freund schon dieser tiefere Reiz genossen, aber in seiner Bedeutung noch nicht begriffen wird."[420] Es geht ihm also um die Entwicklung einer bipolaren Diskussion, die die spezifische Bilderkundung von weiblichen Fotografen zum Thema hat. Den Gegenpol zu dieser weiblichen Sichtweise und ihren daraus resultierenden Arbeitsweisen sieht er in den Fotografien von Henri Cartier-Bresson beispielhaft realisiert.

Im Mai 1933 war die 1908 in Berlin geborene Gisèle Freund nach Paris gegangen. Ihre Dissertation mit dem Titel „Photografie und bürgerliche Gesellschaft“ schreibt sie dort 1935 an der Sorbonne. Zeitgleich fängt sie an, sich auch auf dem praktischen Feld der Fotografie ernsthaft zu bewegen. Parallel zu ihren ersten fotografischen Gehversuchen in Paris, fotografiert Henri Cartier-Bresson die Silhouette eines Mannes, der auf der Straße zu einem großen Sprung über eine Pfütze angesetzt hatte. Das Foto hält genau den Augenblick fest, in dem sich der Mann am Scheitelpunkt des Sprunges über der Wasserfläche befindet. Diese Fotografie, so Hans Puttnies, wird später den Fotografen dazu bringen, seine gesamte Grundhaltung aus diesem einen Foto abzuleiten. „Die Kamera wird bei Cartier-Bresson zur Waffe des modernen Philosophen, der im Ritual der

[418] Vgl. dazu und zu dem sich ändernden Klima in den USA nach 1945 Schaber 2003, S. 207-224.
[419] Zitiert aus Grossmann 1994, S. 12.
[420] Zitiert aus Puttnies 1992, S. 8.

Bilderjagd auf die verblüffende Harmonie von Weltbildern zielt."[421] Er „zielt“ durch das Objektiv, so die Schlussfolgerung, um im richtigen Augenblick das Foto „zu schießen“. Sich selbst hat er im übrigen als Zen-Bogenschützen beschrieben, der, wenn er auf ein Motiv angelegt hat, im Zustand der völligen Konzentration darauf wartet, um schließlich schießen zu können.[422]

Dabei sei an dieser Stelle auf das Vokabular hingewiesen, welches vielfach benutzt wird, um den Vorgang des Fotografierens zu beschreiben und zu veranschaulichen. Es handelt sich dabei um Begriffe, die sich auffallend häufig an das Jagdvokabular anlehnen. Tim N. Gidal schreibt, das „Jagdgebiet" von Jacaob Riis waren die Slums der East-Side von New York.[423] Helene Schreiber weist darauf hin, dass Frauen erst nach dem Zweiten Weltkrieg in die Männerdomäne des Bildjournalismus einbrachen, dass erst zu dieser Zeit Reisereportagen auch von Frauen „geschossen" wurden.[424] In der gleichen Publikation stellt Heinz Winfried Sabais die These auf, dass „manche [gemeint sind weibliche Fotografen, Anm. d. A.] in Mut und Jagdlust den härtesten Fotoreportern nicht nachstehen."[425]

Zwar entlarvt Susan Sontag die häufig gebrauchte Symbolik der Kamera als Phallus als eine doch sehr dürftige Variante einer wohl unvermeidlichen Metaphorik, doch hält auch sie die Verwendung solcher Begriffe wie „die Kamera laden“, „zücken“, um ein Motiv „abzuschießen“, für bemerkenswert. Sie sieht die Kamera als Gewehr, mit dem man, wenn man einen anderen Menschen fotografiert, einen sublimierten Mord begeht. Indem man den Fotografierten so sieht, wie er sich selber nie sehen würde, indem man etwas von ihm erfährt, was er selbst nie erfährt, verwandelt er sich in ein Objekt, welches man besitzen kann. So kommt es zu diesem „Mord – einem sanften, einem traurigen und verängstigten Zeitalter angemessenen Mord“.[426]

Konkret wünscht sich die Autorin, dass die Menschen in ein Stadium gelangen, in dem sie häufiger mit der Kamera schießen als mit Gewehren – in einem anderen Zusammenhang tituliert sie die Kamera gar als „Angriffswaffe“.[427] Dadurch, dass viele Tiere vom Aussterben gedroht seien, lösten zunehmend Foto-Safaris die klassischen Großwildjagden ab. Egal wie schlüssig man diese Argumentation findet, zeigt sie jedoch eindeutig den immer wieder bemühten Vergleich zwischen einer Kamera und einer Schusswaffe.

---

421 Zitiert aus Puttnies 1992, S. 8.
422 Der Hinweis darauf findet sich bei Sontag 1980, S. 112.
423 Vgl. dazu Gidal 1993, S. 21.
424 Vgl. dazu Schreiber 1970, o.S. In diesem Zusammenhang soll nur auf die Verwendung der Vokabel „geschossen“ hingewiesen werden. Dass ihre Aussage inhaltlich falsch ist, belegt die hier vorliegende Arbeit.
425 Alle Aussagen bleiben an dieser Stelle unkommentiert. Die Zitate sollen ausschließlich den Begriff der Jagdlust im Zusammenhang mit der Fotoreportage und der Weiblichkeit bringen. Vgl. dazu Sabais 1970, o. S.
426 Zitiert aus Sontag 1980, S. 20.
427 In diesem Zusammenhang ist von der fotografischen Arbeit von Diane Arbus die Rede, die sich ihrem Sujet wie ein Kriegsfotograf an der Front nähert, sich der Gefahr bewusst, selbst verwundet zu werden. Nicht wie der Kriegsfotograf durch eine Kugel, sondern durch ungefilterte Anteilnahme. Vgl. dazu Sontag 1980, S. 43.

Fotografische Bilder werden also geschossen, abgeschossen, man geht auf die Jagd nach dem richtigen Motiv, dem richtigen Schussmoment usw. Nicht weiter verwunderlich ist es daher, dass im 19. Jahrhundert Fotoapparate entwickelt wurden, die in ihrer äußeren Erscheinung an die Form von Waffen angelehnt waren und dass auf die Verpackungen der ersten Rollfilme die zusätzliche Produktbeschreibung „Patrone“ gedruckt war.[428]

Der Einzige, der dieses Jagdvokabular für seine eigene Arbeit dezidiert ablehnte, war der Fotograf Ansel Adams. Er sah die Kamera als ein Instrument der Verständigung, mit der es möglich ist, versteckte Realitäten zu offenbaren. Wenn es um den Vorgang des Fotografierens ging, so sprach er nicht davon, ein Foto zu schießen (to take), sondern eines zu machen (to make).[429]

Die Bilder von Gisèle Freund, um zu den Ausführungen von Hans Puttnies zurückzukehren, haben dagegen nichts von dieser „Jagd nach dem entscheidenden Augenblick“. Auch Gisèle Freund streift durch die Straßen von Paris, „aber sie schießt nicht so“, denn sie befindet sich eher auf einer Art „Schmetterlingsjagd“, so das Bild, das Hans Puttnies entwirft.[430] Ihre Bilder gleichen mehr dem „Netz, das sich über die zur Ruhe gekommene Bewegung der Welt legt."[431] Dabei, so eine letzte Beschreibungskategorie Puttnies, ist im Gegensatz zur männlichen, „weibliche Fotografie frei von der Begierde, sich das Geschehen auch anzueignen."[432] Soll heißen, charakteristisch für weibliche Fotografen ist eine gewisse Zurückhaltung dem Motiv oder der Situation gegenüber, die sich vielfach dadurch ausdrückt, dass die Anwesenheit einer Fotografin in vielen Aufnahmen nicht zu spüren ist. Es wird kein Bezug zwischen Fotografin und Motiv hergestellt, es herrschen in gewisser Weise gleichberechtigte Neutralität und Respekt. Die Fotografin nähert sich dem Motiv nur bis zu einem gewissen Grad, respektiert aber das Umfeld und versucht nicht, in dieses einzubrechen oder es zu beeinflussen.

Am anderen Ende der imaginären Skala steht dementsprechend eine Abbildung, in der der Fotografierte beispielsweise Blickkontakt mit der Kamera oder der Fotografin hat. Auch vorstellbar ist, dass der Abgelichtete durch den Fotoapparat hindurch auf den Betrachter der Fotografie zu zeigen scheint. Es handelt sich um Mechanismen, die schon Lewis Wickes Hine benutzte, um bei dem Betrachter Mitgefühl auszulösen. Zwischen der Fotografie und dem Betrachter entsteht eine enge Verbindung, die bei der Inszenierung verschiedener Bildaussagen genutzt werden kann.

---

[428] Nicht ganz in diesem Zusammenhang stehen Buchtitel, in denen die Kamera als Waffe beschrieben wird. Hier handelt es sich eher um einen Konnotationszusammenhang, in dem die Kamera als Katalysator eingesetzt wird, um auf bestimmte politische oder soziale Missstände hinzuweisen. Als Beispiele seien hier die Titel „Fotografie als Waffe“ von Roland Günter oder „Die Kamera als Handgranate“ genannt. Vgl. dazu Roland Günter, Fotografie als Waffe, Hamburg, Berlin 1977 bzw. Monika Schwärzler, Die Kamera als Handgranate, in: Fotogeschichte, H. 96, 25 Jg., 2005, S. 25-30.

[429] Der Hinweis darauf findet sich bei Sontag 1980, S. 119.

[430] Beide Zitate nach Puttnies 1992, S. 9.

[431] Zitiert aus Puttnies 1992, S. 9.

[432] Zitiert aus Puttnies 1992, S. 12.

Zwischen diesen beiden Polen liegen unzählige Zwischenstufen.

Unabhängig davon, ob man den Thesen Hans Puttnies von einem spezifisch weiblichen Blick in der Fotografie zustimmt oder sie eher ablehnt, also, ob man die These, dass es einen spezifisch weiblichen Blick in der Fotografie gibt, ablehnt oder nicht, bringt die Beschäftigung mit dieser Thematik doch einen entscheidenden Gewinn für die Fragestellung dieses Kapitels. Die Argumentation liefert ein schlüssiges Werkzeug für die Beschreibung von Fotografien. Spart man die Frage danach, ob dieses Spezifikum genuin weiblicher oder männlicher Natur ist, gänzlich aus, so bleibt noch das Beschreibungskriterium einer Aufnahme, die entweder im Sinne eines Schießens bemüht ist, den entscheidenden Augenblick festzuhalten oder eben eines Fotos, das versucht, über den Augenblick hinaus zu wirken.

Nur auf den ersten Blick bietet Roland Barthes (1915-1980) im Gegensatz dazu ein Instrumentatrium an, welches die oben beschriebenen Wesensunterschiede der Fotografie weiter ausdefiniert. Er unterscheidet bei der Beschreibung von Fotografien zwischen *studium* und *punctum*, wobei durchaus beide Kriterien in ein und derselben Fotografie vorhanden sein können. Es handelt sich bei diesen beiden Begriffen also um keine Ausschlusskriterien. Vielmehr handelt es sich bei dem *punctum* einer Fotografie um ein weiteres, möglicherweise höher angesiedeltes, in jedem Fall subjektiveres Kriterium. Das *studium* beschreibt ein allgemeines, kulturell begründetes Interesse an einer Fotografie. In Ermangelung einer Vokabel in französischer Sprache wählt Barthes den lateinischen Begriff, den er folgendermaßen übersetzt: "Die Hingabe an eine Sache, den Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, aber ohne besondere Heftigkeit.“[433]

Das Kriterium des *punctum* hingegen hat eine umgekehrte Richtung. Während man sich beim *studium* auf die Fotografie zu bewegt, um sie sich zu erschließen, durchbricht das *punctum* das *studium*. „Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (...), sondern das Element selber schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.“[434] Barthes präzisiert seine Ausführungen, indem er hinzufügt: „Das *punctum* einer Fotografie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)“.[435] Dabei ist eben jenes Element des *punctum* ein subjektives, denn was den Betrachter an einer Fotografie „besticht“, das ist individuell verschieden. So kann das *punctum* eine zufällige Geste, ein bestimmtes Kleidungsstück oder der Gesichtsausdruck eines porträtierten Menschen sein.

Die soeben definierten Kriterien dürfen nicht als Wertung missverstanden werden, sie dienen ausschließlich der Beschreibung sowie in einigen Fällen der Unterscheidung.

[433] Zitiert aus Barthes 1985, S. 35.
[434] Zitiert aus Barthes 1985, S. 35.
[435] Zitiert aus Barthes 1985, S. 35.

13. Presse- und Fotojournalismus im Nationalsozialismus

Das folgende Kapitel soll die historischen Rahmenbedingungen untersuchen, unter denen Ursula Wolff ab 1933 bis zu ihrer Emigration aus Deutschland arbeiten musste. Dabei sollen primär die staatlich administrativen Strukturen gezeigt werden, denen alle Fotografen zu dieser Zeit ausgesetzt waren.

In der nationalsozialistischen Propaganda nahmen die Presse und das in ihr veröffentlichte Bild eine herausragende Bedeutung ein, versprachen sich doch die neuen Machthaber von den Massenmedien eine erzieherische Wirkung und direkte ideologische Einflussnahme auf das Volk. Grade deshalb unterlag der Presseapparat von Anfang an einer äußerst strengen Kontrolle und Zensur. Bereits im Juni 1933 titelten die *Deutschen Nachrichten*: „Deutschlands Bildpresse soll deutsch sein!"[436] Zuvor hatte dieselbe Zeitung eine Liste veröffentlicht, die Namen von Persönlichkeiten enthielt, die den Fotojournalismus mitgestaltet hatten, fortan aber mit Berufsverbot belegt, verfolgt, aus dem Land getrieben und in einigen Fällen von den Nazis später gar ermordet wurden. Der Name von Ursula Wolff ist nicht Bestandteil dieser Liste. Wohl aber wird die Firma Mauritius als jüdisch gebrandmarkt, jene Firma, über die auch sie einen großen Teil ihrer Fotografien vertreiben ließ.[437]

Ziel der so genannten Gleichschaltung der Presse war es, politisch anders Denkende, dem Nationalsozialismus gegenüber kritisch eingestellte Personen aus der Presselandschaft zu entfernen, um ein Meinungsmonopol zu errichten, mit dem eine möglichst effektive Beeinflussung der öffentlichen Meinung erreicht werden konnte. Wesentliche Schritte zu dieser Gleichschaltung bedeuteten die Gründung des „Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda", kurz RMVP, am 13. März 1933, das unter die Leitung von Joseph Goebbels gestellt wurde. Dieser war nun „zuständig für alle Aufgaben der geistigen Einwirkung auf die Nation, der Werbung für Staat, Kultur und Wirtschaft, der Unterrichtung der in- und ausländischen Öffentlichkeit über sie und der Verwaltung aller diesen Zwecken dienenden Einrichtungen."[438] Wie Goebbels selbst die Aufgaben des neuen Ministeriums definierte, wird in einer Rede vom März 1933 deutlich: Das Ziel bestehe darin, so führte er in dieser Rede aus, einen totalen Konsens zwischen den Anschauungen der Regierung und dem Volk, das sich dem Führerprinzip unterzuordnen habe, zu erreichen. Weiter: Es sollten alle Deutschen, die sich die nationalsozialistischen Überzeugungen noch nicht zu eigen gemacht hatten, mit allen Mitteln zu diesen gedrängt werden, „bis sie uns verfallen sind."[439]

---

[436] Vgl. dazu Deutsche Nachrichten 23, 1933, Nr. 5, S. 77.
[437] Kunst- und Ausstellungshalle 1997, S. 85. Ein Abdruck jener Liste findet sich bei Kerbs 1983, S. 65.
[438] Zitiert aus Meckel 1993, S. 17.
[439] Zitiert aus Faustmann 1995, S. 48.

Zu den einzelnen Abteilungen des neuen Ministeriums gehörte auch die Abteilung IV, die Presseabteilung, mit einem eigenen Pressereferat. Dieses wurde von Heiner Kurzbein (1910-1957) geleitet und erhielt 1936 die neue Bezeichnung „Hauptreferat Bildpresse“.[440]

Normativ wurde die Kontrolle der Presse durch das Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933 verschärft. Die Zeit zwischen Machtergreifung und der Erlassung des Gesetzes hatte Goebbels gebraucht, um sich in dem für die Anfangszeit des Nationalsozialismus charakteristischen Kompetenzgerangel zwischen Innen- und Finanzministerium sowie der Arbeitsfront genügend Machtspielraum für sein neu geschaffenes Ministerium und sich selbst zu sichern. Die Reichskulturkammer, durch dieses Gesetz legitimiert, sorgte mit der am 1. November 1933 gegründeten Reichspressekammer als Unterabteilung für eine nahezu lückenlose Kontrolle der Presse.[441] Die Mitgliedschaft in der Reichspressekammer und damit gleichzeitig in der Reichskulturkammer war obligatorisch, wobei man ihr nicht direkt beitreten konnte, sondern ihr durch die Mitgliedschaft in einer ihrer Fachkammern automatisch beitrat. Jeder der in dem Zuständigkeitsgebiet der Reichskulturkammer haupt- oder nebenberuflich Tätigen musste einer dieser Fachkammern beitreten. In Paragraf IV des Reichskulturkammergesetzes heißt es: „Wer bei der Erzeugung, der Wiedergabe, der geistigen oder technischen Verarbeitung, der Erhaltung, dem Absatz oder der Vermittlung des Absatzes von Kulturgut mitwirkt, muß Mitglied der Einzelkammer sein.“[442] Diese Regelung reichte so weit, dass beispielsweise alle Mitarbeiter eines Theaters, vom Intendanten bis zum Komparsen, Mitglied in der Reichstheaterkammer sein mussten. Um die Möglichkeit der Schlupflöcher auszuschließen, war im oben genannten Paragrafen gleichenzeitig der Begriff des Kulturgutes definiert: „Kulturgut wurde hiernach jede künstlerische Handlung oder Schöpfung, wenn sie der Öffentlichkeit übermittelt wurde oder wenn deren Übermittlung an die Öffentlichkeit durch das Medium der Presse, des Funks oder des Films erfolgte. Nicht die künstlerische oder intellektuelle Qualität war also entscheidend, sondern die publizistische Wirkung.“[443] Ohne die Mitgliedschaft in einer der Fachkammern der Reichskulturkammer war eine Berufsausübung faktisch nicht möglich, und bedeutete bei Nichtmitgliedschaft die Bedrohung der beruflichen Existenz.

---

[440] Gabriele Lohmann weist in ihrer Dissertation darauf hin, dass dieser Einrichtung trotz theoretisch weitreichender Kompetenzen faktisch nur wenig Kontrollmöglichkeiten zuteil wurden, was sich ihrer Meinung nach auf die Inkompetenz von Kurzbein zurückführen lasse. Vgl. dazu Lohmann 2002, S. 125. Eine Kurzbiografie und eine detaillierte Aufgabenbeschreibung Kurzbeins finden sich in Weise 1983, S. 148.

[441] Weitere Abteilungen waren die schon genannte Reichstheaterkammer, die Reichsmusikkammer, die Reichskammer der bildenden Künste, die Reichsschrifttumkammer und die Reichsrundfunkkammer. Vgl. dazu Faustmann 1995, S. 45.

[442] Vgl. dazu Reichsgesetzblatt I, 1933, S. 797; hier zitiert aus Faustmann 1995, S. 80.

[443] Zitiert aus Faustmann 1995, S. 82. Gleichzeitig ist dies die Grundlage, auf der sich viele Künstler in die so genannte „innere Immigration“ zurückzogen. Während ihre Kunst keine Außenwirkung mehr hatte, schufen sie für sich alleine weiter, ohne den Anfeindungen der Machthaber ausgesetzt zu sein.

Das Fatale in dieser Gesetzesregelung lag in der Verbindung zwischen faktisch obligatorischer Mitgliedschaft einerseits und der gleichzeitigen Forderung nach „Zuverlässigkeit und Eignung“ andererseits. Diese beiden Merkmale wurden von den Aspiranten auf die Mitgliedschaft vorausgesetzt. Das Merkmal der Eignung war dabei weniger stark politisch aufgeladen, es grenzte eine fachliche Befähigung zur künstlerischen Arbeit ein.[444] Anders sah es mit dem Begriff der Zuverlässigkeit aus. Mit ihm war es möglich, alle politisch oder „rassisch“ unerwünschten Personen von einer Partizipation am kulturellen Leben auszuschließen. Nur die „wirklichen Träger nationalsozialistischer Weltanschauung“ waren nach Auffassung des Reichspropagandaministers Goebbels dazu berufen, auf das kulturelle Leben Deutschlands Einfluss zu nehmen.[445] Obwohl der Nachweis der arischen Abstammung erst am 26. Mai 1936 obligat wurde[446], verkündetet Goebbels bereits auf einer Festrede zum einjährigen Bestehen der Reichskulturkammer im November 1935, dass die Reichskulturkammer „judenrein“ sei.[447]

Die Reglementierung ging so weit, dass das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda 1936 eine Kleiderordnung für Schriftleiter diktierte, die Fotografen zwang, auf Parteiveranstaltungen diese Kleiderordnung zu beachten. Eine Missachtung dieser Kleiderordnung, die im unter anderem vorschrieb, neben der roten „Bildberichterstatter-Armbinde“ einen dunklen Mantel und Anzug zu tragen, konnte drakonische Strafen nach sich ziehen. Ab 1938 gab es dann eine spezielle Uniform, die die Bildberichterstatter zu tragen hatten, wenn sie offizielle Staats- oder Parteiveranstaltungen fotografisch festhalten mussten.[448]

Neben der Schaffung der Reichskulturkammer als ständischer Organisation war Goebbels bereits 1933 darauf bedacht, die rechtlichen Grundlagen der Arbeit der Presse neu zu regeln. Am 1. Januar 1934 war nach dreimonatiger Beratung das Reichsschriftleitergesetz in Kraft getreten.[449] Sämtliche in Deutschland arbeitenden Text- sowie Fotojournalisten erhielten die Berufsbezeichnung Schriftleiter und zusätzlich den staatlichen Auftrag, durch „Wort, Nachricht oder Bild"[450] an der Gestaltung und Verbreitung nationalsozialistischen Gedankenguts mitzuwirken.

---

[444] Uwe Julius Faustmann bemerkt sehr richtig, dass dieses Merkmal auch in der Anfangsphase verstärkt restriktiv ausgelegt worden ist, andernfalls wäre wohl gerade einer großen Zahl von Künstlern die Aufnahme verweigert worden, die sich später noch zu herausragenden Leistungen im Dienste des Nationalsozialismus befähigt gefühlt haben. Vgl. dazu Faustmann 1995, S. 97.

[445] Vgl. dazu Faustmann 1995, S. 101.

[446] Vgl. dazu Lohmann 2002, S. 126. Außerdem hatte oben genannter Heiner Kurzbeil bei der Eröffnung der Ausstellung *Die Kamera* 1933 eine Rede gehalten, in der er sich gegen die „undeutsche Journaille“ gestellt hatte, die den Kampf der Nationalsozialisten in der Vorzeit durch Bildmanipulationen behindert habe. Im Katalog der Ausstellung wird auf Seite 6 darauf hingewiesen, dass nur so genannte Arier Mitglied im Reichsverband deutscher Bildberichterstatter werden können. Vgl. dazu Eskildsen 1979, S. 23.

[447] Zitiert nach Faustmann 1995, S. 102.

[448] Vgl. dazu Weise 1983, S. 150.

[449] Verabschiedet wurde es bereits am 4.10.1933.

[450] Zitiert nach RDP. Reichsverband der deutschen Presse. Körperschaft des öffentlichen Rechts, o.O., o.J. (Berlin 1934), S. 8. Hier zitiert aus Lohmann 2002, S. 127.

Ihnen fiel, so die nationalsozialistische Sprachregelung, die Aufgabe „der politischen Erziehung der Nation“ zu.[451] Schriftleiter waren nach der Definition des Reichsverbandes der Deutschen Presse auch freiberufliche Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen, soweit „ihre Teilnahme an der geistigen Gestaltung des Inhalts deutscher Zeitungen oder politischer Zeitschriften im Hauptberuf ausgeübt wird."[452] Genau jene Fotografinnen und Fotografen, die in relativer Unabhängigkeit von den einzelnen Redaktionen ihre Bilder anfertigten, boten diese dann über die Bildagenturen wiederum verschiedenen Reaktionen zum Kauf an. Dies stellte die übliche Arbeitspraxis der überwiegenden Fotojournalisten und Fotoessayisten dar.

Die Zulassung zur Ausübung des Schriftleiterberufes erforderte neben der fachmännischen Ausbildung und einem Mindestalter von einundzwanzig Jahren vor allem die deutsche Reichsangehörigkeit, die bürgerlichen Ehrenrechte, die Erlangung der Geschäftsfähigkeit sowie die arische Abstammung – auch die des Ehepartners.[453] Damit war die vormals freie Zulassung zum Presseberuf aufgehoben und die Ausgrenzung jüdischer und politisch andersdenkender Mitarbeiter gesetzlich legitimiert.

14. Zusammenfassung des zweiten Teils

Der zweite Teil der hier vorliegenden Arbeit zeigte die historischen Hintergründe, in denen Ursula Wolff gearbeitet hat beziehungsweise in der Zeit nach 1933 arbeiten musste. Es wurde über den intellektuellen Diskurs reflektiert, soweit sich dieser auf Fotografie und speziell auf Fotografie in der illustrierten Presse bezog, und es wurde die historische Entwicklungsgeschichte der illustrierten Presse nachvollzogen, um anhand dieser Entwicklungsgeschichte den Stand des Mediums festzustellen und so mögliche Innovationen zu bilanzieren und den Beitrag von Ursula Wolff zu bewerten.

Die Beschäftigung mit den fotografiehistorisch-intellektuellen Überlegungen jener Zeit brachte primär eine wichtige Erkenntnis: Der Beitrag und die Rolle der Illustrierten, dieses neuen Mediums, wurden zur Kenntnis genommen und kontrovers diskutiert. Wie die Dissertation von Tim N. Gidal zeigt, fand zu diesem Zeitpunkt eine wissenschaftliche Auseinandersetzung statt, die die illustrierte Presse zum Thema hatte. Dabei waren die Grenzen zwischen einem allgemeinen Diskurs

[451] Zitiert aus Faustmann 1995, S. 221.

[452] Zitiert nach RDP. Reichsverband der deutschen Presse. Körperschaft des öffentlichen Rechts, o.O., o.J. (Berlin 1934), S. 46. Hier zitiert aus Lohmann 2002, S. 127.

[453] Vgl. dazu §5 Nr. 3 des Schriftleitergesetztes. In wenigen Fällen war ein Befreiung möglich, man konnte auch als Jude eine Zulassung für die Reichspressekammer erlangen, wenn man beispielsweise einen Fronteinsatz während des Ersten Weltkrieges nachweisen konnte und bei einer jüdischen Zeitung arbeiten wollte. Das Erscheinen von jüdischen Zeitungen, die sich ihrem Titel oder Inhalt nach an die jüdische Bevölkerung richteten, wurde erst am 1. 10. 1935 vom Präsidenten der Reichspressekammer untersagt. Vgl. dazu Faustmann 1995, S. 227.

über den Stand der Fotografie und der Rolle der Illustrierten fließend und gleichzeitig wesentlich politisch aufgeladener als heute. Siegfried Krakauer kommt zu seinem kulturpessimistischen Urteil, wenn er ausführt, dass die „Bilderflut“ in den illustrierten Medien zu einem Erkenntnisverlust bei den Lesern führt. Die Masse an Abbildungen, die in großer Zahl durch die Illustrierten transportiert wird, führt beim Leser zum einfachen, unreflektierten Konsumieren der Welt, die er durch die Fotografien zu kennen glaubt. In Wirklichkeit bekommt er nur ein Abbild der Welt geliefert, welches ihn bei seinem Erkennungsprozess mehr einschränkt als es ihm förderlich ist. Susan Sontag greift die Überlegungen von Krakauer auf und führt dazu aus: „Der Reiz von Fotografien, ihre Macht über uns, beruht darauf, dass sie uns gleichzeitig ein kennerhaftes Verhältnis zur Welt und ein unkritisches Einverständnis mit ihr versprechen.“[454] Latent erinnert der Argumentationsstrang von Krakauer an jene Diskussionen, die in den 70er- und 80er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts über die Rolle des Fernsehens in der westlichen Welt geführt wurde. Diese Diskussionen kreisten ebenfalls um die Frage, ob das Fernsehen den Menschen bei einem Erkenntnisprozess helfen könne oder ob die Konsumenten durch die Menge und das unendliche Wiederholen der bunten Bilder lediglich gegenüber einer Wahrnehmung und Realisierung abstumpfen.

Walter Benjamin konstatiert völlig richtig das gestiegene Bedürfnis der Menschen, an aktuellen Geschehnissen teilzuhaben und dass dieses Bedürfnis von den Illustrierten gestillt werden könnte. Jedenfalls zielte der stetig steigende Anteil an Fotografien auf dieses Bedürfnis ab. Vorher hatte er die Störung der Aura eines Kunstwerkes durch dessen technische Reproduzierbarkeit festgestellt. Dadurch, dass es nun von allem Kultischen und dem Nimbus eines Fetisches gereinigt worden war, konnte es mit dem Politischen belegt werden. Dazu schienen ihm die Illustrierten das geeignete Medium zu sein. Neben der massenhaften Verbreitung bot sich hier die Möglichkeit, durch Bildunterschriften, den Inhalt der Fotografie zu unterstreichen und so dem Leser klare interpretatorische Deutungsansätze gleich mitzuliefern. Dies ist eine Forderung, die zu jener Zeit nur von den Illustrierten an den extremen politischen Rändern umgesetzt wurde und die uns heute als gänzlich untypisch für dieses Medium erscheint.[455] Ein weiterer Gedanke sei an dieser Stelle angemerkt, jedoch nicht weiter ausgeführt: Die Zerstörung der Aura eines Kunstwerks sieht Benjamin, wie bereits erwähnt, in der Möglichkeit seiner technischen Reproduzierbarkeit vollzogen. Wird eine Fotografie in der Zeitung oder Zeitschrift abgedruckt, so handelt es sich wiederum um einen technischen Reproduzierungsprozess. Bei einem in einer Illustrierten abgedruckten Foto handelt es sich so gewissermaßen um eine doppelt gestörte Aura. Die Frage, ob

[454] Zitiert aus Sontag 1980, S. 83.

[455] Susan Sontag relativiert die Überlegungen Benjamins, wenn sie schreibt, dass Worte zwar „lauter“ als Bilder sind, aber keine Bildunterschrift auf längere Sicht die Aussage eines Bildes einschränken oder absichern kann. Vgl. dazu Sontag 1980, S. 106.

die Aura eines Kunstwerks durch die Reproduzierung in einer Zeitung ein zweites Mal zerstört werden kann, muss jedoch an dieser Stelle unbeantwortet bleiben.[456]

Auch Karel Teige unterstreicht die politische Aufgabe der Fotografie und der Illustrierten. Interessanterweise disqualifiziert er Fotografien mit extremen und ungewöhnlichen Perspektiven als „Pseudomodernität". Leider verfolgt er diesen Gedanken auf der ästhetischen Ebene nicht weiter. Stattdessen präferiert er eine Fotografie, die von allen Werktätigen zur Dokumentation ihrer Lebensbedingungen eingesetzt werden soll, und landet wieder bei einer politischen Argumentation, die an Agitation grenzt.

Ursula Wolff betrat die Bühne der illustrierten Presse just in dem Augenblick, als es technische und intellektuelle Innovationen ermöglichten, dass die illustrierte Zeitschrift im Deutschland der Weimarer Republik jene Entwicklungen vollzog, die dazu beitrugen, dass sie in puncto Gestaltung, Aufmachung und fotografischer Gestaltung zum Vorbild für andere, ausländische und später gegründete Illustrierte wurde. Dabei ging es nicht darum, dass, wie in heutigen Zeiten ein Medienimperium durch stetiges Wachstum zu einem weltweiten Meinungsmacher wird, sondern dass die inhaltlichen, typografischen und fotografischen Konzepte, die sich in den vergangenen Jahren entwickelt hatten, von Illustrierten in aller Welt übernommen wurden.

Um diese Entwicklungen zu ermöglichen, hatten sich nicht nur die Arbeitsaufgaben des Fotografen geändert, der nun, zum Ende der zwanziger Jahre, als eigenverantwortlicher Journalist, seine Themen recherchierte, sondern vor allem hatten sich die Themen selbst verändert. Alle Quellen weisen einvernehmlich darauf hin, dass die Entdeckung des Alltags eine der wesentlichen inhaltlichen Innovationen dieser Zeit war. Nicht mehr ausschließlich Adel, Katastrophen oder politische Nachrichten bildeten den Kanon der illustrierten Presse, sondern er wurde um unterschiedlichste Themen aus dem Alltag der Leser ergänzt. Diese Entdeckung der alltäglichen Realität wurde nicht nur in der Fotografie thematisiert, sondern auch in allen anderen Bereichen des kulturellen Lebens. Beispielhaft soll hier ein Film – als der Fotografie sicherlich verwandtestes Medium – von Robert Siodmak genannt sein, der 1929 in die deutschen Lichtspielhäuser kam. In „Menschen am Sonntag" wird das Leben von kleinen, kaufmännischen Angestellten wiedergegeben. Um die Wirklichkeitsnähe noch zu steigern, wurden für die Produktion Laien als Darsteller gewonnen.

Ute Eskildsen bilanzierend schreibt im Hinblick auf die Printmedien, dass der Druck

[456] Außerdem sei darauf hingewiesen, dass aus heutiger Sicht auch beispielsweise eine Atget-Fotografie eine Aura besitzt, denn das von dem Fotografen bevorzugte Spezialpapier, welches er seinerzeit für die Abzüge benutzte, lässt sich heute nicht mehr besorgen, weshalb die Vintageabzüge auch über eine Aura im Sinne Walter Benjamins verfügen. Vgl. dazu auch Sontag 1980, S. 136.

innerhalb des illustrierten Zeitschriftenmarktes nach den zahlreichen Neugründungen in den Boomjahren der Weimarer Republik diese Novitäten forcierte, gar notwendig werden ließ: „In der Konkurrenzsituation dieser Branche Ende der zwanziger Jahre erhalten zwei Aspekte der Magazinarbeit, die Entdeckung neuer Themen und díe Präsentation von Bildserien, besonderes Gewicht."[457] Beide Merkmale, die Abbildung des Alltags sowie die Präsentation von ganzen Bildserien, das wurde im ersten Teil der vorliegenden Arbeit gezeigt, treffen in besonderem Maße auf die fotografischen Arbeiten von Ursula Wolff zu.

Um sich von der Konkurrenz abzuheben und neue Käuferschichten zu erschließen, waren die illustrierten Zeitungen und Zeitschriften also darauf angewiesen, dem Leser stetig neue Geschichten, seien es nun fotografische oder redaktionelle, zu liefern. Gleichzeitig mussten sie sich in ihrem Erscheinungsbild einem geänderten, modernen Geschmack anpassen. Geradezu zwangsläufig mussten sich die Blattmacher den neuen Tendenzen in der Gestaltung öffnen. Dabei reichte es nicht aus, das eigentliche Medium nur modern und zeitgemäß zu gestalten, sondern auch die abgebildeten Fotografien mussten den neuen Ansprüchen genügen. Das schnell gemachte Pressefoto, welches einzig eine Nachricht illustrierte, reichte nicht mehr aus, um den Leser langfristig an eine bestimmte Zeitung zu binden. Er verlangte nach Fotografien, die sein Auge einluden, auf Entdeckungsreise zu gehen. Ute Eskildsen bilanziert die Entwicklung folgendermaßen: „Anfang der dreißiger Jahre ist auf dem Gebiet der Fotografie eine Situation erreicht, in der der Fotograf als perfekter Designer und ‚entdeckender´ Journalist in den zwei sich etablierenden Spezialgebieten der Werbung und Illustriertenfotografie agiert."[458]

Dass Ursula Wolff auch nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten weiter veröffentlichen konnte, ist wohl zwei Umständen zu verdanken: Zum einen verfügte sie über sehr gute Verbindungen innerhalb der Medienlandschaft der Hansestadt. Mit einigen Chefredakteuren und Herausgebern verband sie gar Freundschaften, was entscheidend dazu beigetragen haben dürfte, dass diese, unter Gefährdung ihrer eigenen Position, ihr diese Erwerbsmöglichkeit weiter offen hielten. Auf der anderen Seite stand ein nach wie vor enormer Bedarf an qualitativ hochwertigen Fotografien, der von einer stetig weniger werdenden Schar von Fotografen bedient werden konnte. Der Exodus von Künstlern, Intellektuellen und auch Fotografen und Zeitungsmachern riss zunehmend Lücken in die deutsche Presselandschaft, die nur schwer gefüllt werden konnten.

[457] Zitiert aus Eskildsen 1979, S. 19.
[458] Zitiert aus Eskildsen 1979, S. 23.

Dritter Teil (Band 1)

15. Ursula Wolffs fotografisches Werk in der Geschichte der Fotografie

Im Zusammenhang mit der Fragestellung der vorliegenden Arbeit muss es, nachdem das Werk der Fotografin sowie die historischen Hintergründe weiter oben ausführlich dargestellt wurden, darum gehen, dieses in die Geschichte der Fotografie einzuordnen, um es so bewerten zu können. Auf diese Weise soll der Stellenwert der Fotografin in der Geschichte der Fotografie nachgewiesen werden. Präzise formuliert muss die Aufgabe allerdings heißen, das Werk in die Geschichte des Fotojournalismus und nicht in die der Fotografie einzuordnen, denn den Fotografen, die ihre Arbeiten zu einem überwiegenden Teil in den illustrierten Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichten, ging es nicht darum, die Möglichkeiten des Mediums Fotografie auszuloten oder gar zu sprengen. Weder die quantitative noch die qualitative Erweiterung des Medium lag in ihrem Interesse. Diese Aufgabe überließen sie den Künstlern, die sich die Fotografie als Ausdrucksmittel ihrer Kunst gesucht hatten und die im Zusammenklang mit führenden Theoretikern der Fotografie wie Franz Roh oder Alexander Rodschenko nach neuen, medieninhärenten Gestaltungsmöglichkeiten suchten. Trotzdem soll auch ihre Vorbildfunktion für die fotografischen Arbeiten von Ursula Wolff im folgenden Kapitel hinterfragt werden. Keiner der Fotografen, die sich zur damaligen Zeit im neuen Metier des Fotojournalismus auseinandersetzte, hat sich jemals zur Theorie der Fotografie geäußert und nur vereinzelt gelangten die veröffentlichten Fotografien in einem Fotoessay zu einer Radikalität in der Bildrhetorik, die den Rahmen des Bekannten sprengten. Die Porträtaufnahmen Umbos können zu diesen Ausnahmen gezählt werden. Und so ist es im Kontext der vorliegenden Arbeit darüber hinaus nötig, das fotografische Werk von Ursula Wolff mit den Veröffentlichung und fotografischen Arbeiten von anderen Fotojournalisten jener Zeit zu vergleichen.

Die Frage nach den theoretisch und ästhetischen Vorbildern für die einzelnen Fotografien von Ursula Wolff ist dabei ebenso essenziell. Augenfällig ist, wie sehr alle modernen Fotojournalisten die zeitgemäßen Bildgestaltungsmittel kannten und sie nach eigenem Gutdünken einsetzten, wenn sie ihnen bei der Umsetzung einer bestimmten Aussage halfen. Die Bildrhetorik als Äquivalent zur sprachlichen Rhetorik war teilweise nötig, denn das geschriebene Wort war in der Illustrierten von der Abbildung in seiner Bedeutung abgelöst worden. Eine Einordnung des Werkes von Ursula Wolff in die Geschichte des Fotoessays in der illustrierten Presse verlangt darüber hinaus also auch nach einem Vergleich mit den fotografischen Arbeiten jener Fotografen, deren Namen sich im wissenschaftlichen Kanon etablieren konnten und die heute als Chiffren für

den moderne Fotojournalismus gelten. So sollen an dieser Stelle die Fotografien und Fotoessays von Ursula Wolff mit jenen von Felix H. Man, Albert Renger-Patzsch, André Kertész, László Moholy-Nagy und Tim N. Gidal verglichen werden, die als Protagonisten des modernen Fotojournalismus gelten.[459]

Dabei müssen einer solchen Bewertung und Einordnung zwei grundsätzliche Dinge vorausgeschickt werden: Das weiter oben sowohl die Geschichte der Fotografie sowie die Geschichte des Fotojournalismus und des Fotoessays gänzlich ohne die Person oder das Werk von Ursula Wolff geschrieben werden konnte, hat nichts mit der Qualität ihrer Fotografien oder ihrem Stellenwert für eben diese Historie zu tun. Vielmehr kann daran der Stand der Wissenschaft abgelesen werden. Die Fotografie ist innerhalb der Kunstgeschichte eine noch sehr junge wissenschaftliche Disziplin, die sich ab den 1970er-Jahren etablieren konnte. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der ästhetischen Qualität der Aufnahmen des Fotojournalismus und der Gattung des Fotoessays ist innerhalb der Fotografiegeschichte abermals jüngeren Datums. Zwar hat Tim N. Gidal bereits wesentlich früher zu diesem Thema publiziert, doch liegt in der Tatsache, dass bei ihm die immer gleichen Namen genannt werden, die Ursache begründet, dass sich der moderne Fotojournalismus der späten 1920er-Jahre scheinbar auf einen sehr überschaubaren Personenkreis reduziert. Erst neuere Publikationen weisen auf die noch weithin unbekannten Fotografen hin, die ebenfalls zu dieser Zeit aktiv an den Entwicklungen des modernen Fotojournalismus beteiligt waren und deren Beitrag dazu bis heute nicht gänzlich einzuschätzen ist.[460]

Eine weitere evidente Feststellung sei dem sogleich folgenden Vergleich der fotojournalistischen Arbeiten vorangestellt: Alle oben genannten und als Initiatoren des modernen Fotojournalismus geltenden Männer publizierten ihre Fotografien in der absoluten Mehrheit in der *BIZ*, der *MIP* und mit Abstrichen auch in der *Kölnischen Illustrierten*, sodass die Hamburger Medien und ihre darin veröffentlichenden Kollegen, allen voran natürlich Ursula Wolff, wie ein weißer Fleck auf der Landkarte des Fotojournalismus erscheinen. An einem überholten und unzeitgemäßen Layout – das wird der hier folgende Vergleich zeigen – kann es in jedem Fall nicht gelegen haben. Die *Hamburger Illustrierte* und auch das *Hamburger Fremdenblatt* weisen dieselben modernen Gestaltungsmerkmale und Typografien auf, die sich in der *BIZ* und der *MIP* finden lassen. Modernes Layout und Typografie hatten zusammen mit den Fotoessays Eingang in die Presse gefunden. Progressive Chefredakteure wie Stefan Lorant bei der *MIP* oder Kurt Korff und Kurt Safranski bei der *BIZ* hatten die jeweiligen Zeitungen mit ihrem zeitgemäßen Erscheinungsbild geprägt und so zur Vorlage für viele andere Illustrierte gemacht. Zusammen mit

[459] Die Aussage, dass es sich bei diesen Personen um die Protagonisten des modernen Fotojournalismus handelt, findet sich u. a. bei Gidalewitsch 1956, S. 41 und Dewitz 2001, S. 112.
[460] Vgl. dazu beispielsweise die Hinweise bei Honnef und Weyers 1997, S. 511.

dem jeweiligen Bildredakteur entstand der Dreiklang, der im Endeffekt den modernen Fotojournalismus, entstanden maßgeblich in der Weimarer Republik, zu seinem unverwechselbaren Äußeren und der damit verbundenen internationalen Anerkennung verhalf. Trotzdem konnten die jeweiligen Chef- oder Bildredakteure nur so gute Fotoessays produzieren, wie jeweils die einzelnen Fotografien waren, die sie von den Fotografen über den Umweg der Bildagenturen geliefert bekamen. Aus diesem Grund sollen an dieser Stelle auch die einzelnen Fotos der Fotoessays im Vordergrund des Vergleiches stehen, ohne auf eine reduzierte Betrachtung typografischer und thematischer Verwandtschaften verzichten zu wollen.

Großen Einfluss auf die Fotografen seiner Zeit hatte der russische Fotograf und Künstler Alexander Rodschenko, der im Jahrgang 1928 der russischen Kulturzeitschrift *Novyi LEF* seinen Kampf für die extremen, vermeintlich neuen Perspektiven führte. Es ging ihm um die Frage des Standpunktes des Fotografen und der aus diesem Standpunkt heraus resultierenden Perspektive in der fotografischen Abbildung. Roschenko hatte Menschen, Demonstrationen, Wagen und Fabriken aus großer Höhe aus aufgenommen und begründete diese neuen Sehweisen mit der technikgerechten Anwendung der Kamera, dem Bruch mit der künstlerischen Tradition und dem Training neuer Sichtweisen für den Betrachter. Durch die Erweiterung der Sachinformationen sollte eine Vermehrung der Ansichten der Dinge und ein daraus resultierender Erkenntnisgewinn erreicht werden. Seine Ausführungen und Thesen gipfelten in der Aussage, dass „die interessantesten Standpunkte der Gegenwart die Standpunkte von oben nach unten und von unten nach oben und und ihre Diagonalen [sind].“[461] Der Einfluss seiner Theorien war immens. Werner Gräff druckte auf den Einband von *Es kommt der neue Fotograf*, erschienen im darauf folgenden Jahr, einen schreitenden Mann, der lotgerecht aus der Vogelperspektive aufgenommen war. Auch bei vielen Fotografien von Ursula Wolff lässt sich dieser Einfluss nachweisen. Beispielhaft sollen hier zwei Fotografien aus ihrem Werk herangezogen werden, um die Übernahme dieser Perspektiven zu zeigen, die wegen ihrer untrennbaren Verbindung mit ihrem Hauptpropagandisten auch „Rodschenko-Perspektiven“ oder „Perspektive á la Rodschenko“ genannten wurden.

Die erste Fotografie im Werk von Ursula Wolff, die eindeutig Anleihen dieser Perspektiven aufweist, wurde im Oktober 1929 in der *Hamburger Illustrierten* in dem Fotoessay *Hafenwelt - Welthafen* veröffentlicht. Die Fotografie zeigt einen Ewerführer, also den Führer eines kleinen Frachtschiffes, beim Manövrieren im Hafen. Der Blick des Betrachters der Fotografie fällt senkrecht von oben auf den Ewerführer und sein Schiff. Mehr als die Hälfte der rechten Bildseite wird von dem Kahn, auf dem der Seemann steht, eingenommen. Die linke Bildhälfte teilen sich ein Ausschnitt, der den Blick auf das Hafenwasser freigibt sowie ein zweites Schiff. Der dunkelfarbige

[461] Zitiert nach Kemp 1978, S. 49.

Ausschnitt des Hafenwassers bildet die spitz zulaufenden Form eines Dreiecks aus. Der Ewerführer steht exakt auf der Mittelsenkrechten der Fotografie. Mit beiden Händen hält er vor seinem Körper eine lange Stange mit dem Enterhaken, mit dem er sich und sein Schiff an das andere heranzieht. Die Stange mit dem Enterhaken bildet auf diese Weise eine horizontale Gliederungsachse in der Fotografie. Die Außenkanten des Schiffes, auf dem der Ewerführer steht, teilen die gesamte Fotografie von oben nach unten in einer nahezu senkrechten Linie, die sich mit der Stange des Enterhaken kreuzt. Durch diese geometrischen Linien und Flächen, die sich in der Fotografie bilden, gewinnt diese an Dynamik und Spannung. Sie sind für den Betrachter gleichzeitig Hilfslinien, die bei der Erfassung des Inhalts der Fotografie das Auge leiten und unterstützen, aber auch irritierendes Spannungsmoment, welches durch den ungewöhnlichen, den stürzenden Blickwinkel neue Ansichten vermitteln soll.[462]

Die zweite Fotografie, die offensichtlich diesen extremen Blickwinkel á la Roschenko aufnimmt, ist jene unveröffentlichte Aufnahme, die den Titel *Drei Polizisten werfen lange Schatten* trägt.[463] Ebenfalls aus großer Höhe, aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Fenster eines Hauses aufgenommen, zeigt sie drei Polizisten, die nebeneinander auf dem Gehweg gehen. Das Pflaster des Gehweges bildet dabei ein Gittermuster gegen das sich die Körper der Schutzleute abheben. Aufgrund des Sonnenstandes werfen sie lange Schatten auf den Gehweg. Zwei der drei Polizisten sind exakt in dem Moment festgehalten worden, in dem sie ihr rechtes Bein ausstellen, um den nächsten Schritt zu tun. Insofern erinnert die Fotografie massiv an den schreitenden Mann, den Werner Gräff auf dem Einband seines Buches zeigt.[464] Zu diesem Beispiel ist anzumerken, dass es sich, auch wenn sich das genaue Entstehungsdatum der Fotografie nicht bestimmen lässt, um eine frühe Arbeit im Werk von Ursula Wolff handelt, die ungefähr zur selben Zeit entstand, in der Werner Gräffs Buch auf dem Markt erschien. Die Beispiele, in denen sich die Fotografien von Ursula Wolff dieser neuen Perspektiven bedienen, lässt sich noch um eine Reihe weiterer ergänzen, besonders augenfällig ist dies bei ihren Fotografien von moderner Architektur und von Industriearchitektur.

Das Gaswerk Grasbrook wurde von der Fotografin 1930 in einer sehr ausführlichen Serie dokumentiert. Verschiedene Arbeitsschritte innerhalb der Produktion, aber auch der Alltag der in dem Gaswerk arbeitenden Menschen wurden von ihr fotografisch aufgezeichnet. Darüber hinaus fand besonders die Architektur dieses industriellen Baukomplex mit seinen zum Teil höchst komplizierten und bis ins letzte Detail genau ausdefinierten Baugliedern ihr Interesse. In einer Zeit, in der es in Hamburg zwar hohe Häuser, jedoch keine Hochhäuser gab, boten sich die schier endlos

[462] Vgl. dazu Abb. 21 in dieser Arbeit.
[463] Vgl. dazu Abb. 86 in dieser Arbeit.
[464] Vgl. dazu Abb. 87 sowie die Fotografie von André Kertézs, Abb. 88 in dieser Arbeit.

in den Himmel ragenden Schornsteine dieser Industrieanlage geradezu an, um die extremen Untersichten in der fotografischen Wiedergabe zu zelebrieren. Eine Fotografie von Ursula Wolff zeigt den Schornstein des Gaswerkes aus einer extremen Untersicht, ohne ihn dabei aus dem Kontext des Architekturzusammenhangs zu lösen.[465] In der linken Bildhälfte angeordnet, bildet die linke Seite des Schornsteins eine vertikale Gliederungsachse, die nahezu über die gesamte Höhe der Fotografie verläuft. An seiner rechten Seite wird die Fotografie von einer nicht weiter zu bestimmenden Fassade eingegrenzt. Aus der linken Seite der Fotografie ragt der Arm eines Krans diagonal bis exakt in den Punkt der vertikalen Mittelachse der Fotografie hinein. An diesem Kran hängen Stahlseile, die einen großen, rechteckigen Container in der Luft halten. Die Stahlseile verlaufen dabei senkrecht und dabei gleichzeitig parallel zur linken Außenseite des Schornsteins, wodurch die vertikale Gliederung der Fotografie noch unterstreichen wird. Die Oberkante des Containers bildet in dieser Aufnahme die horizontale Gliederungsachse, die orthogonal zur linken Seite des Schornsteins und der Stahlseilen steht. Die Linien des Schornsteins und der Seile stehen so in einem rechten Winkel auf der Oberseite des Containers. Aus diesem Zusammenspiel von horizontalen und vertikalen Linien, die durch die Diagonale des Kranarmes in ihrer Wirkung noch verstärkt werden, gewinnt die Fotografie von Ursula Wolff ihren Spannungsmoment. Die dramatische Inszenierung der Architektur, bei der bei genauem Hinsehen die extreme Untersicht des Schornsteins also nur ein Gliederungsmittel unter vielen ist, wird noch weiter durch den aus dem Container aufsteigenden Rauch gesteigert. Dieser Rauch relativiert den strengen geometrischen Bildaufbau, indem er die Linien ins Diffuse bringt und auf diese Weise gleichzeitig zur Spannung beiträgt.

Im Zusammenhang mit der Fotografie von Industriearchitektur der Neuen Sachlichkeit erscheint ein Vergleich mit den Bildgestaltungsmitteln in den Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch hier sinnvoll. Zwei Jahre vor den Aufnahmen von Ursula Wolff entsteht seine Fotostrecke der Hochofenwerke Herrenwyk in Lübeck. Eine Fotografie dieser Serie zeigt den so genannten Kauper aus einer starken Untersicht aus aufgenommen.[466] Der Schornstein ist hier in der Bildmitte angeordnet und wird auf seiner rechten wie linken Seite von jeweils drei runden Türmen flankiert, die jeweils die Bildseiten begrenzen. Insgesamt erreichen sie nicht die enorme Höhe des Schornsteins und durch ihre leicht diagonale Ausrichtung, die auf den zentralen Schornstein zuzulaufen scheint, unterstützen sie die Inszenierung des Schornsteins, indem sie den Blick des Betrachters fokussieren und auf den Schornstein lenken. Die Fotografie von Albert Renger-Patzsch ist in ihrem Bildaufbau strenger und symmetrischer als die Aufnahme von Ursula Wolff, die weiter

[465] Vgl. dazu Abb. 8 in dieser Arbeit.
[466] Vgl. dazu Abb. 9 in dieser Arbeit. Entnommen Wilde und Weski 1997, Tafel 43.

oben beschrieben worden ist. Dies hat seinen Grund darin, dass Albert Renger-Patzsch insgesamt weniger geometrische Linien konstruiert, auf den dramatischen Einsatz des Dampfes verzichtet und die umrahmende Architektur geschickt zur Inszenierung des eigentlichen Objektes und des Blickes des Betrachters einsetzt. Hans Namuth erkannte angesichts der Aufnahme *Kauper von unten* von Albert Renger-Patzsch: „This was clearly a new way of celebrating the ugly and the banal.“[467] Auch Claudia Gabriele Philipp sieht in den Industrieaufnahme von Albert Renger-Patzsch dessen Pionierstellung für die Fotografie der Neuen Sachlichkeit.[468] Der Vergleich der Fotografie von Ursula Wolff mit jener von Albert Renger-Patzsch an dieser Stelle hat jedoch auch gezeigt, dass der Vergleich nur bedingt legitim ist. Zwar setzen beide Aufnahmen die extreme Untersicht als Bildgestaltungsmittel ein, doch andere Elemente ihrer Bildrhetorik sind zu verschieden, als dass der angestrebte Wertungsvergleich noch sinnvoll wäre. Die Aufnahme von Albert Renger-Patzsch besticht durch ihre Symmetrie und Klarheit, während Ursula Wolff mehr geometrische Linie komponiert, um so die Spannung, unterstützt von der dramatischen Untersicht, zu steigern. Die hier genannten Beispiele sollen ausreichen, um zu zeigen, dass sich Ursula Wolff in vielen Fällen der extremen Perspektiven bediente, um dem Leser neue Ansichten auf alltägliche Dinge zu bieten. Als Wegbereiter für dieses Vorgehen lassen sich für Ursula Wolff, aber sicherlich auch für andere Fotografen der Zeit,die russische Schule á la Rodschenko bestimmen, die für eine ganze Fotografengeneration am Ende der zwanziger Jahre formbestimmend wirkte.

Der Fotoessay *Herzbube neben schwarzer Dame,* veröffentlicht im *Hamburger Fremdenblatt* im September 1931, ist bereits weiter oben beschrieben worden und soll im Folgenden mit einem Fotoessay von André Kertész, der zu diesem thematisch verwandt ist, verglichen werden. Die einzelnen Fotografien sind in dem Essay von Ursula Wolff derart gestaltet, dass sie den Anschein erwecken, als ob ein für den Leser imaginärer Beobachter die Abläufe bei der Kartenlegerin dokumentiert hätte. Alle Fotografien verzichten auf spektakuläre Bildgestaltungen, sind von einer neutralen Höhe aus aufgenommen worden und unterstreichen, indem sie bewusst jede gekünstelte oder künstlerische Arrangierung vermeiden, den reportagehaften Charakter der Fotografien. Dabei sind sie keineswegs als zufällige Schnappschüsse entstanden, wie die zentrale Aufnahme dieses Fotoessays beweist. Die Fotografie zeigt die beiden Frauen, die sich am Tisch gegenüber sitzen. Auf dem Tisch sind die Karten ausgelegt. Die Kartenlegerin zeigt dem Betrachter den Rücken, während das Gesicht der Kundin dem Betrachter zugewandt ist, ohne dass der Blick der Kundin Blickkontakt mit dem Betrachter sucht. Der Blick des Betrachters wird dabei in der Fotografie gekonnt inszeniert und durch den Bildaufbau gelenkt. So laufen alle perspektivischen

[467] Zitiert aus Namuth 1981, S. 136.
[468] Vgl. dazu Philipp 1994, S. 26.

Linie zentral im Gesicht der Frau zusammen, die sich die Karten hat legen lassen. Das Gesicht der Frau bildet den Kulminationspunkt der Geschichte. In ihm lassen sich die Unsicherheit, die Anspannung und der Zweifel an den Worten der Kartenlegerin ablesen.[469] Anders die Vorgehensweise bei André Kertész. Seit 1928 arbeitete er als freier Mitarbeiter für verschiedene illustrierte Zeitschriften, so unter anderem für die *Frankfurter Illustrierte*, die *Straßburger Illustrierte* und auch für die *BIZ*. In dieser Zeitschrift erschien 1930 ein Fotoessay mit dem Titel *Die Wahrsagerin*. Die Bildrhetorik in der hier dominanten und zentral angeordneten Fotografie ist völlig anders als bei Ursula Wolff gestaltet. Obwohl thematisch deckungsgleich, bildet bei André Kertész nicht die Kundin, sondern die so genannte magische Kugel das zentrale Motiv der Fotografie und damit auch das der Geschichte. Sie ist übergroß und mittig in der Fotografie angeordnet. In ihr wird der Blick des Betrachters gebrochen, verzehrt und gleichzeitig reflektiert.[470] Auf diese Weise ist die Fotografie eine Parabel für die Erweiterung des menschlichen Blicks durch die Kamera. Diese Erweiterung der Wahrnehmung ist ein zentrales Motiv der Fototheoretiker der 20er-Jahre, begründet vornehmlich von den schon genannten Alexander Rodschenko, Man Ray oder László Moholy-Nagy, der in diesem Zusammenhang von einer „Übung des Sehens sprach".[471] Immer wieder thematisierten diese Fotografen das menschliche Auge und seinen Blick mit ihren Fotografien und inszenierten die Reflexionen dieses Blickes in Fenstern und Spiegeln.[472] Die Fotografie von André Kertész bezieht sich in diesem Beispiel also wesentlich stärker auf die Fotoavantgarde russischer Provinienz als es die Aufnahmen von Ursula Wolff tun, bei denen der narrative Charakter stärker im Vordergrund steht und die den Blick des Betrachters auf gekonnte Weise leiten.

1929 veröffentlichte der Kunsthistoriker und führende deutsche Fototheoretiker Franz Roh zusammen mit Jan Tschichold das auch aufgrund seiner herausragenden Typografie legendäre Buch *foto-auge*. Weniger dogmatisch als Werner Gräffs *Es kommt der neue Fotograf* zeigte Roh hier erstmals einen Überblick über das gesamte Spektrum der experimentellen Fotografie dieser Jahre und erweitert diese Anthologie um wissenschaftliche Luft- und Röntgenaufnahmen. Man darf wohl zu Recht davon ausgehen, dass die Fotojournalisten, die sich und ihr Schaffen als etwas Neues und möglicherweise sogar Avantgardistisches verstanden, sich sehr intensiv mit den aktuellen Tendenzen in der Fotografie auseinandergesetzt haben und deshalb muss ein Buch wie dieses von Roh als bekannt vorausgesetzt werden. Jedenfalls findet sich hier ebenfalls eine Fotografie, aufgenommen von Walter Funkat, die eine Kugel zeigt. Durch die Krümmung in der Kugel wird

[469] Vgl. dazu Abb. 69 in dieser Arbeit sowie Abb. 70, die die entsprechende Veröffentlichung zeigt.
[470] Vgl. dazu Abb. 71 in dieser Arbeit.
[471] Zitiert aus Haus 1978, S. 16.
[472] Vgl. dazu Kemp1978, S. 84 ff.

der gespiegelte Raum wirklichkeitsfremd und verzerrt abgebildet. Die horizontalen und vertikalen Raumdeterminanten sind aufgelöst, die Frage nach einem Oben und Unten demnach obsolet, was im Endeffekt zu einer erweiterten Wahrnehmung des Betrachters führt.[473] Inwieweit diese Fotografie konkret als Vorbild für Ursula Wolff oder André Kertész diente, kann jedoch nicht geklärt werden.

Einige Jahre später, diese Ausführungen sollen in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, entwickelte André Kertész die fotografische Beschäftigung mit der Wiedergabe der Realität in Spiegeln weiter. Am 2. März 1933 erschien in der französische Illustrierten *Le Sourire* eine Reihe von so genannten Distorsionen (lat. für Verstauchung, Verzeichnung), begleitet von einem Text von A. P. Barancy. Bei diesen Fotografien handelte es sich um weibliche Aktaufnahmen, die in einem Zerrspiegel, den André Kertész von einem Zirkus erhalten hatte, aufgenommen worden waren. Durch die optische Verzerrung in den gewölbten und gebogenen Spiegelflächen erscheinen die Körper seiner weiblichen Modelle auf geradezu groteske Art verstellt, derangiert und in einigen Fällen gar verstümmelt. In diesen Aufnahmen hatte André Kertész das Spiel mit der gespiegelten Wiedergabe der Realität auf die Spitze getrieben.[474]

Eine weitere Fotografie findet sich in dem oben bereits genannten Buch *foto-auge* von Franz Roh, die sich als mögliche Antwort auf die Frage nach Vorbildern von Ursula Wolff heranziehen lässt. In dem Fotoessay *Glas überall* beschäftigte sich die Fotografin mit den modernen Verwendungsmöglichkeiten des Materials Glas. Sie zeigte in ihren Fotografien Beispiele der Verwendung von Glas in der zeitgenössischen Architektur, Kunst, Medizin und verschiedenen Alltagsgebieten. Herausstechend aus der Serie ist eine Aufnahme, die zwei Glühbirnen, eine große und ein etwas kleinere zeigt, die an den Fassungen aneinander liegen. Dadurch, dass sich die beiden Glühbirnen an den Enden ihrer Fassung berühren, entsteht an dieser Stelle ein rechter Winkel. Die so entstandenen Diagonalen gliedern und dynamisieren den Bildaufbau der Fotografie, der letztendlich für die Spannung in der Fotografie sorgt. Beide Glühbirnen sind in der Totalen aufgenommen, ein Bildmittelgrund ist nicht definiert, der Bildhintergrund ist neutral gehalten. Er dient ausschließlich dazu, den Schattenwurf der beiden Glaskörper zu reflektieren. Das Licht in der Fotografie ist so arrangiert, dass sich der in der jeweiligen Glühbirne befindliche Glühfaden sowie der auf das Glas geätzte Firmenname des Produzenten der Glühbirne klar gegen den Hintergrund der Fotografie abzeichnen. Mit absoluter Schärfe und Präzision sind die Objekte fotografiert worden, wobei ein Schwerpunkt auf die detailgenaue Wiedergabe gelegt worden ist. Diese Fotografie Ursula Wolffs weist ganz offensichtlich die Bildsprache des *Neuen Sehens* auf.[475] Das

[473] Vgl. dazu Roh 1929, ohne Seite, sowie Abb. 72 in dieser Arbeit.
[474] Vgl. dazu Borhan 1994, S. 198 ff. sowie Abb. 73 in dieser Arbeit.
[475] Vgl. dazu Abb. 15 in dieser Arbeit.

Neue Sehen hatte sich in den 1920er-Jahren, eng verbunden mit der Kunstrichtung der Neuen Sachlichkeit, entwickelt. Unter Verzicht auf die in anderen Kunstrichtungen jener Zeit häufig vorzufindende Gesellschaftskritik hatte sich die Neue Sachlichkeit der reinen, dokumentarischen Wiedergabe von Natur, Porträt, häufig aber auch technischen und alltäglichen Gebrauchsgegenständen verschrieben.[476] Das *Neue Sehen* als fotografische Richtung innerhalb der Neuen Sachlichkeit umfasste in erster Linie eben diese sachliche und dokumentarische Auffassung und Wiedergabe der Wirklichkeit, schloss aber auch die künstlerischen Auffassungen des Bauhauses oder des Surrealismus mit ein und reicht bis zu den fotografischen Ausdrucksformen der Gruppe *f64* mit ihren Vertretern der so genannten *straight photography* wie Amseln Adams oder Edward Weston. Insofern ist der Kunstbegriff des Neuen Sehens weiter gefasst als jener der Neuen Sachlichkeit. Claudia Gabriele Philipp weist darauf hin, dass „in den zwanziger Jahren die Begriffe Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Sehens weitgehend gleichbedeutend verwendet werden, so findet sich in der Literatur seit den siebziger Jahren eine - allerdings uneinheitliche Differenzierung. (...) Folgende unterscheidende Festlegung sei deshalb getroffen: Alexander Rodschenko in der Sowjetunion und László Moholy-Nagy sowie Raoul Hausmann in Deutschland sind mit ihrer Vorreiterstellung im Sinne einer künstlerischen Avantgarde der Photographie der Neuen Sachlichkeit zuzurechnen.“[477]

In *foto-auge* nun findet sich die Fotografie einer Glühbirne von Hans Finsler. In ihrer Präzision, Detailgenauigkeit und wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe gelten die Architektur- und Objektaufnahmen Finslers als charakteristisch für die Fotografie des Neuen Sehens. Finsler zeigt in seiner Aufnahme eine einzelne Glühbirne, die an einem Kabel von der Decke zu hängen scheint. Diese unpräzise Formulierung muss an dieser Stelle gewählt werden, denn eine den Raum abschließenden Decke ist in der Fotografie nicht zu sehen. Genau wie in der Fotografie von Ursula Wolf Schneider verzichtet Finsler auf die Definition des Raumes und beschränkt sich in der Konstruktion von Raumditerminanten ausschließlich auf die durch die abgebildeten Objekte entstandenen geometrischen Flächen und Linien. Zu der Glühbirne gruppiert er einige Teile der Fassung, die in einer Diagonalen der Größe nach in der unteren Bildhälfte aufgereiht zu sehen sind. Ähnlich der Aufnahme von Ursula Wolff, in der die Bilddiagonalen durch die Anordnung der beiden Glühbirnen konstruiert werden, fällt hier die von der Decke hängende Glühbirne als Lot auf die durch die Teile der Fassung konstruierte Diagonale. Die Glühbirne selbst ist wie bei der Hamburger Fotografin so arrangiert, dass das Licht durch ihren Glaskörper fällt und einen Schatten auf den Hintergrund wirft. Auch hier ist auf diese Weise der auf das Glas geätzte Namensschriftzug

[476] Zum Begriff des Neuen Sehens vgl. u. a. Schmaliede 1991, S. 33-50 und Wick 1991.
[477] Zitiert aus Philipp 1994, S. 26.

der Herstellerfirma im Schattenwurf zu lesen.[478] In beiden Fotografien wird die Bildkonzeption von Schattenwurf bestimmt und die Transparenz als Charakteristikum des Materials in eine grafische Form abstrahiert. Welche Fotografie in diesem Fall als Vorbild für die andere stand, diese Frage lässt sich wiederum nicht beantworten. Beide Fotografien wurden im selben Jahr veröffentlicht. Das Beispiel zeigt jedoch eindringlich, dass Ursula Wolff mit ihren Fotografien für die illustrierte Presse absolut auf dem Höhepunkt der Zeit war, ihre Aufnahmen in ihrer Qualität und in ihrem Bildaufbau in keinster Weise hinter den exponierten Protagonisten der Fotovantgarde zurückstehen müssen.[479]

Klarer lassen sich die Vorbilder bei einer anderen Fotografie von Ursula Wolff benennen. Die Einzelfotografie *Nonnen in Pisa* entstand wohl während einer Reise der Fotografin nach Italien, die sie im Sommer 1931 unternahm. Aufgenommen aus einer großen Höhe, zeigt die Fotografie auf der linken Bildseite einen runden Turm mit klassischer Säulenordnung in der Fassade sowie einen Vorplatz, der die gesamte rechte Bildseite der Fotografie einnimmt. Am oberen Bildrand wird die Fotografie von einer Häuserzeile historischer Gebäude in geschlossener Bauweise begrenzt. Eine Gruppe von Geistlichen ist im Augenblick des Ablichtens im Begriff, den Vorplatz des Turmes, hintereinander in Zweierreihen gehend, zu überqueren. Neben der Aufnahme der Turmes in der Vogelperspektive, der gleichzeitig den linken Bildrand beschließt, fällt vor allen Dingen der Vorplatz dem Betrachter ins Auge. In der Schwarz-Weißen-Aufnahme gliedern die hellen Wege des Vorplatzes die dunkle Rasenfläche in eine Struktur, die eben nur aus dieser Vogelperspektive für den Betrachter zu erfassen ist, und insofern eine Erweiterung der Wahrnehmungsmöglichkeiten für den Betrachter bedeutet. Dabei ergibt es sich, dass einer der Wege, der in der Realität in einem Winkel von 45° Grad vom Turm wegführt, in der Fotografie zu einem horizontalen Gliederungsmoment wird.[480] Vorbilder für diese Art der Fotografie, die ein durch unterschiedliche Farbgebung gegliedertes Wegesystem aus der Vogelperspektive zeigen, gibt es einige in der Geschichte der Fotografie. So entstand 1928 eine Aufnahme von László Moholy-Nagy, aufgenommen an einem Wintertag vom Berliner Funkturm aus. Der Blick des Betrachters fällt aus der nahezu lotgerechten Vogelperspektive auf den schneebedeckten Park unterhalb des Funkturmes. Die helle Farbflächen der schneebedeckten Beete und Wiesen werden von den dunkelfarbigen, geräumten Wegstrecken strukturiert. Auch hier wird die Fotografie an ihrem oberen Ende von einer Gebäudezeile begrenzt, ohne die für den Betrachter der Fotografie eine Orientierung wesentlich schwieriger wäre.[481] Auch für diese Fotografie von László Moholy-Nagy lässt sich ein mögliches

[478] Vgl. dazu Roh 1929, ohne Seite, sowie Vgl. dazu Abb. 16 in dieser Arbeit.
[479] Bei einer Reihe weiterer Fotografen lässt sich die Beschäftigung mit dem industriell hergestellten Werkstoff Glas nachweisen, so unter anderem bei Albert Renger-Patzsch, der 1934 eine Serie von Aufnahmen verschiedener Glaskörper produzierte. Vgl. dazu u. a. die Ausführungen bei Schmalriede 1991, S. 46.
[480] Vgl. dazu Abb. 125 in dieser Arbeit.
[481] Vgl. dazu Abb. 126 in dieser Arbeit.

motivisches Vorbild bestimmen. Nahezu zwanzig Jahre früher hatte Alvin Langdon Coburn einen winterlichen Park von einem New Yorker Hochhaus aus aufgenommen. Coburn, geboren 1882, gilt als einer der wichtigsten Vertreter jener Fotografengeneration, die den Wechsel vom Piktorialsmus in der Fotografie, also dem Versuch, Gefühle und Emotionen in der Fotografie zu transportieren, hin zu einer avantgardistisch orientierten Fotografie vollzogen, die sich mehr als reine Fotografie im Sinne einer wahrhaften Abbildungsrhetorik verstand. Seine Fotografie mit dem Titel *Octopus* zeigt die selben Flächenstruktur mit der hell-dunklen Unterteilung. Die hellen, vom Schnee bedeckten Flächen zeichnen sich gegen die dunklen Linien der vom Schnee geräumten Wege ab. Diese breiten sich krakenartig von einem zentralen Brunnen aus, weshalb aus der Vogelperspektive der Eindruck eines Oktopoden entsteht.[482]

Beschäftigt man sich mit dem Fotojournalismus jener Jahre jedoch eingehend, so kommt man schnell zu der Erkenntnis, dass es den Fotografen in der überwiegenden Zahl ihrer Arbeiten nicht um die Adaption oder Reflexion der fotografischen Avantgarde in Bezug auf Bildaufbau und Perspektive ging, sondern ihr Hauptaugenmerk galt der Entdeckung und Dokumentierung aller Facetten des Alltags. Der Fotojournalismus hatte sich schließlich historisch aus der Presse- und Reportagefotografie entwickelt und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich zwar immer wieder Einzelfotografien innerhalb eines Fotoessays finden lassen, die sich eindeutig in die Traditionslinie des *Neuen Sehens* einordnen lassen, aber die große Masse der Fotografien auf die extremen Bildgestaltungsmittel zugunsten einer sachdienlichen, reportageartigen Gestaltung verzichteten. Und schließlich geht es im Fotojournalismus ja auch zu einem guten Teil um – wie es der Name unzweifelhaft sagt – Journalismus. Diese Feststellungen treffen nicht nur auf die Fotografien von Ursula Wolff zu, sondern lassen sich für den Fotojournalismus der 1920er-Jahre verallgemeinert sagen. Darüber hinaus darf man nicht vergessen, wer die Rezipienten der Fotoessays waren. Bei den Zeitungen und Zeitschriften handelte es sich um Massenmedien, und so richteten sich die Fotografien an eine undefinierte Masse, die von den Verlegern zwar mit zeitgemäßen Abbildungen beliefert werden sollte, doch darf man wohl auch annehmen, dass die gleichen Verleger nicht riskieren konnten, ihre Leserschaft durch eine Reizüberflutung zu extremer Aufnahmen zu verlieren. In den Fotoessays jener Jahre werden bestimmte Techniken, die von der fotografischen Avantgarde entwickelt wurde, in ihrer Radikalität abgeschwächt und gewissermaßen auf ihre Massenverträglichkeit hin überprüft. Man erinnere sich an die weiter oben gemachten Ausführungen, die erläuterten, wie vorsichtig die Illustrierten dazu übergingen, die neuen Perspektiven in der Fotografie zu zeigen und die den jeweiligen Artikel mit nahezu warnenden Überschriften betitelten. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Feststellung, dass die

[482] Vgl. dazu. Abb. 127 in dieser Arbeit.

Fotojournalisten nur bestimmte und ausgewählte Techniken der Fotoavantgarde einsetzten, andere hingegen gar nicht nutzten. Während die ungewöhnlichen Perspektiven oder die extreme Diagonale relativ häufig im Bildaufbau eingesetzt wurden, fanden Doppelbelichtungen und Negative nur vereinzelt und sehr reduziert in den Fotoessays Verwendung. Fotogramme hingegen, also die Ablichtung von Gegenständen durch bloßen Auflegen auf den chemisch präparierten Abbildungsträger, finden in den Fotoessays nahezu keine Verwendung.

Im Folgenden soll eine Untersuchung des Werkes von Ursula Wolff unter besonderer Berücksichtigung eines Vergleiches mit anderen fotojournalistischer Arbeiten der Zeit geleistet werden.

Vergleicht man das unveröffentlichten Fotoessay *Nachtleben in Hamburg*, mit dem Ursula Wolff verschiedene Aspekte des Nachtlebens in einer moderne Großstadt beschreibt, mit dem Fotoessay *Zwischen Mitternacht und Morgengrauen am Kurfürstendamm* von Felix H. Man, so fallen dem Betrachter sofort die Gemeinsamkeiten auf. Die Fotografien in beiden Fotoessays kommen ohne die für die Bildgestaltung der Fotoavantgarde signifikanten Gestaltungsmerkmale aus. Sie sind nüchterne Dokumente dessen, was sie abbilden. Die einzelnen Fotografien sind zurückhaltend aufgenommen, die Präsenz des jeweiligen Fotografen ist in keiner Aufnahme zu spüren. Dabei sind die Fotografien jeweils so gestaltet, dass sie nicht eine bestimmte Szene dokumentieren, sondern sie sind vielmehr zu allgemein gültigen Chiffren geworden, die sich für den Betrachter leicht entschlüsseln lassen und auf diese Weise ihre narrative Kraft entfalten können. Sieht man auf einer Fotografie in dem Fotoessay von Ursula Wolff einen Mann in sich zusammengesackt, die Mütze tief ins Gesicht gefallen, an einem Brückengeländer Halt suchend, so ist für den Leser der Illustrierten unmissverständlich klar, dass dieser Mann betrunken ist. In einer einzigen Fotografie wird die Geschichte dieses Mannes illustriert. Dabei ist die Fotografie in der Lage, mehr Informationen zu transportieren als die Abbildung zeigt. Jeder Leser ist in der Lage, sofort die Abbildung zu entschlüsseln und sich die zusätzlichen Informationen zu erschließen. Dabei steht die abgebildete Person im Vordergrund, der Bildhintergrund ist anonymisiert und allgemein gültig. Die Szene ist austauschbar und auf eine beliebige Stadt und jeden beliebigen Tag übertragbar. In dem Fotoessay von Felix H. Man findet diese Fotografie ihre Entsprechung in der Abbildung eines Mannes, der auf der Bank einer U-Bahnstation mit dem Kopf auf der Brust nach offensichtlichem Alkoholkonsum eingeschlafen ist.[483]

Diese inhaltlichen Entsprechungen bei gleichzeitig identischer Bildrhetorik sind charakteristisch für Fotografien in einem Fotoessay. Ein weiteres Beispiel soll dies verdeutlichen. In

[483] Vgl. zu diesen Ausführungen Abb. 75 bis Abb. 79 sowie besonders Abb. 80. Zur Vergleichsabbildung von Felix H. Man Abb. 81 in dieser Arbeit.

dem Fotoessay *Die Vorsetzten – eine Hamburger Hafenstraße* von Ursula Wolff werden verschiedene Facetten des täglichen Lebens der Menschen gezeigt. Eine Fotografie aus diesem Fotoessay zeigt zwei ältere Seeleute, die auf der Straße stehen und sich unterhalten.[484] Die beiden Männer stehen im Vordergrund der Fotografie, ein Bildmittelgrund ist nicht definiert und als Hintergrund dient eine mit Reklametafeln übersäte Häuserfassade als Chiffre für eine beliebige Hafenstraße in einer Großstadt. Beide Männer sehen sich während ihrer Unterhaltung in die Augen, sodass an dieser Stelle eine imaginäre horizontale Linie entsteht, die die beiden Personen miteinander verbindet und den Betrachter der Fotografie zu einem diskreten Beobachter der Szene macht. Der Abschluss des Gehwegs zur Häuserfassade läuft in einer Diagonalen von links unten nach rechts oben im Bild. Der rechts stehenden Seemann, der aufrecht und gerade in seiner geschlossenen Erscheinung für sich genommen wie ein Solitär wirkt, bildet das vertikale Gliederungsmoment in der Fotografie. Zusammen mit der Diagonalen des Gehwegs entsteht auf diese Weise die Lebhaftigkeit der Aufnahme, die wiederum aus der Konstruktion von geometrischen Linien entsteht.

Zur gleichen Zeit, also Ende der zwanziger Jahre, dokumentierte die amerikanische Fotografin Berenice Abbott ihre Heimatstadt New York. Bei ihr findet sich eine Aufnahme, die ebenfalls zwei Männer auf der Straße zeigt, die sich unterhalten. Hier handelt es sich um einen Polizisten und einen Passanten, der offensichtlich den Polizisten nach dem Weg gefragt hat. Der Polizist deutet mit seinem linken Arm die Straße hinunter, sodass durch eine imaginäre Verlängerung des Armes des Polizisten eine Bilddiagonale in der Fotografie konstruiert wird. Der an den Männern vorbeifließende Autoverkehr unterstreicht diese Diagonale, die durch die Hand des Polizisten gebildet wird und kann als Entsprechung des Gehweges in der Fotografie von Ursula Wolff gesehen werden. Darüber hinaus bildet die Spitze des Fingers des Polizisten exakt den Mittelpunkt der Fotografie. Es ist gravierend, wie sehr sich beide Aufnahmen in ihrer Bildrhetorik gleichen. In beiden Fotografien sind die Männer in der Totalen aufgenommen, ein Bildmittelgrund ist nicht definiert und eine gleichsam stereotype Großstadtarchitektur bildet den Hintergrund der Fotografie, während Vertikale und Diagonale, die durch Architektur oder Menschen konstruiert werden, dem Bildaufbau bestimmen und dynamisieren.[485]

Darüber hinaus findet sich in eben dieser Serie *Die Vorsetzten – eine Hamburger Hafenstraße* eine Fotografie, die den Blick in das Schaufenster eines Ladens für gebrauchte Seemannskleidung zeigt. Diese Fotografie soll als weiteres Beispiel belegen, dass sich die Fotografen jener Zeit mit den immer gleichen Themen auseinandersetzten. Der Hamburger Fotograf

[484] Vgl. dazu Abb. 56 in dieser Arbeit.
[485] Vgl. dazu Abb. 58 in dieser Arbeit.

Herbert List fertigte die gesamten dreißiger Jahre über Aufnahmen von Schaufenstern unterschiedlicher Geschäft an. 1930 fotografierte er dasselbe Schaufenster, das auch Ursula Wolff in ihrem Fotoessay zeigt.[486] Die Auslage ist in beiden Aufnahmen natürlich nicht dieselbe, aber die Schaufensterpuppe lässt sich ohne jeden Zweifel als dieselbe erkennen. Auch die eiserne Querstange, die sich vor dem Schaufenster befindet, ist auf beiden Fotografien zu erkennen. Der publizierte Bildausschnitt bei Herbert List ist kleiner, sodass sich im Gegensatz zur Fotografie von Ursula Wolff der Schriftzug auf der Schaufensterscheibe nicht erkennen lässt. Beide Fotografen wählen nahezu denselben Winkel, aus dem sie die Fotografie aus der so genannten Bauchnabelperspektive heraus aufnehmen, wohl auch, um die Spiegelung in der Fensterscheibe, die in beiden Aufnahmen erkennbar ist, auf ein Minimum zu reduzieren.

Die in diesem Kapitel gezeigten Vergleichsbeispiele der Fotografien von Ursula Wolff mit den Arbeiten anderer Fotografen haben gezeigt, dass sich sowohl ihre Fotoessays wie auch ihre Einzelfotografien problemlos in den zeitgenössischen Kanon des Fotojournalismus einfügen lassen, sie in ihrer Qualität und ihrer Innovationskraft durch nichts hinter den etablierten Vertretern des modernen Fotojournalismus und ihren Werken zurückstehen. Die Fotografien von Ursula Wolff zeigen dabei auf der einen Seite, dass sie sich sehr bewusst mit den avantgardistischen Tendenzen in der Fotografie und hier besonders mit jenen des *Neuen Sehens* auseinandergesetzt hat und diese für ihre eigenen Aufnahmen teilweise adaptiert hat, auf der anderen Seite sich ihre Arbeiten thematisch und in ihrer Bildrhetorik in die Fotoessays jener Jahre einordnen lassen, ohne dass sich ein bloßes eklektisches Arbeiten nachweisen ließe. Vielmehr lässt sich feststellen, dass sie sich mit ihren Aufnahmen und in der Wahl der Themen für ihre Fotoessays sowie deren Umsetzung auf Augenhöhe mit anderen, wesentlich renommierteren Fotografen der Zeit befand, ohne dass ihre fotografischen Arbeiten diesen gegenüber qualitativ abfallen. Wählte sie für ihre Aufnahmen extreme Perspektiven oder gestaltete sie die Abbildung von Objekten in größtmöglicher Detailgenauigkeit, so lässt sich eine Beeinflussung der Auffassungen des *Neuen Sehens* sehr eindeutig nachweisen. Die Verbindung der boulevardesken Themen mit den ästhetischen Abbildungstechniken, die von der fotografischen Avantgarde entwickelt worden sind und die im Fotojournalismus in abgeschwächter Form den Eingang in breite Bevölkerungsschichten fanden, zeichnen die Besonderheit der Fotografien von Ursula Wolff aus und können gleichzeitig als ihr besonderes Erkennungszeichen, ihre persönlich Handschrift bezeichnet werden.

[486] Vgl. dazu Abb. 57 in dieser Arbeit. Entnommen aus Scheler und Harder 2000, S. 100.

16. Schlussbetrachtung

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, das Leben und Werk der Fotografin Ursula Wolff erstmals monografisch zu betrachten. Aus diesem Grund wurden in der hier vorliegenden Arbeit nicht nur die biografischen Daten der Künstlerin wiedergegeben, sondern auch eine Übersicht über den bisherigen Forschungsstand geleistet. Dies beinhaltet eine Darstellung der veröffentlichten Fotografien von Ursula Wolff sowie die Wiedergabe jener Publikationen, die sich mit der Fotografin und ihrem Werk auseinandersetzen.

Als Ursula Wolff ihre ersten Fotostrecken an illustrierte Zeitungen oder Zeitschriften verkaufen konnte, geschah dies genau zu dem Zeitpunkt in der Geschichte des Fotojournalismus, als dieser zu seinem entscheidenden Entwicklungsschritt hin zur modernen Bildberichterstattung ansetzte. Diese Entwicklung vollzog sich hin zu einem Fotojournalismus, wie er noch heute in anspruchsvollen Magazinen und Illustrierten praktiziert wird. Die fotografischen Arbeiten von Ursula Wolff lassen sich perfekt in die Kategorie des frühen Fotojournalismus einordnen. Sie entsprechen exakt dem Schema, nachdem alle Fotoessays jener Zeit aufgebaut waren: Eine bestimmte Anzahl an Fotografien, meist zwischen fünf und zehn, beschreiben ein fest definiertes Thema, das von dem Fotografen selbstständig erarbeitet wurde. Die Themen beleuchten meist Aspekte der Arbeitswelt, des Alltags einfacher Menschen oder besondere Teilsaspekte des Alltags wie Vergnügen, Freizeit, Reisen oder beispielsweise das Leben von gesellschaftlichen Randgruppen. In selteneren Fällen berichten sie aus der Welt des Showbusiness und der Kunst sowie Kultur. Der Fotojournalismus jener Jahre befriedigte das Bedürfnis des Lesers nach authentischen Informationen und stillte gleichzeitig sein Verlangen nach Schönheit, die sich in jeder einzelnen Fotografie manifestiert. Er unterhielt sein Publikum mit leicht verständlichen Bildgeschichten und sorgte für angenehme Zerstreuung, gepaart mit einem hohen Unterhaltungswert und einem für den Leser wichtigen Informationsgehalt.

In der illustrieren Presse erfuhr die fotografische Avantgarde gewissermaßen ihre Realitätsprobe. Die ästhetischen Konzepte, die den Bildaufbau, die Perspektiven und die Techniken betreffen und die von der künstlerisch arbeitenden Fotoavantgarde, personifiziert unter anderem durch Alexander Rodschenke oder Laszlo Moholy-Nagy, entwickelt worden waren, werden beim Fotojournalismus auf ihre Breitenwirkung und Akzeptanz hin überprüft. In ihrer Radikalität und Konsequenz abgeschwächt, setzt man sie im Fotojournalismus ein, um das Publikum auf anspruchsvolle, zeitgemäße und doch weithin verständliche Art zu unterhalten. Ursula Wolffs Leistung besteht darin, dass sie es verstand, die fotoavantgardistischen Bildgestaltungsmittel mit

Themen zu verbinden, die den modernen Fotojournalismus kennzeichnen. Ihre persönliche Handschrift zeigt sich besonders in jenen Fotoessays, in denen sie eben diese Verbindungen zeigt, die in einer allgemein verständlichen und trotzdem modernen Bildsprache zusammenfließen. Es sind Ursula Wolffs Leistung und ihr Beitrag zur Geschichte des Fotojournalismus, dass sie diese Liaison zwischen Boulevard und Avantgarde in ihren Fotos schmiedete und diese erfolgreich in den Medien publizierte, wo sie mehr Menschen erreichen konnte, als sonst ein Vertreter der Fotoavantgarde.

Leider lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, wodurch Ursula Wolff inspiriert wurde, wer sie dahingehend beeinflusst hat, diese spezielle Richtung innerhalb des Berufes des Fotografen einzuschlagen oder inwieweit sie während ihrer Ausbildung oder der doch sehr kurzen Studienzeit dahingehend ausgebildet worden ist. Auch die Fragen nach konkreten Vorbildern innerhalb der Fotografenschaft liegen weitestgehend im Dunkeln und lassen sich nur exemplarisch und partiell, wie im vorangegangenen Kapitel geschehen, beantworten. Allgemein lässt sich in Bezug auf die extremen Perspektiven Folgendes feststellen: Neben dem heutigen Wissensstand, wonach es sich bei ihnen nicht um etwas Genuines der zwanziger Jahre handelt, wurde ihre Existenzberechtigung im Wesentlichen mit dem Erkenntnisgewinn für den Betrachter begründet. Dabei darf man jedoch nicht vergessen, dass dieser Erkenntnisgewinn in den Fotografien von Ursula Wolff schon inhaltlich durch die Wahl der neuen Themen gegeben war, weshalb sie auf einen Erkenntnisgewinn durch Bildgestaltungsmittel verzichten konnte. Sicher hingegen ist: Ursula Wolff war die einzige Fotojournalistin, die während der späten zwanziger und der frühen dreißiger Jahre für das *Hamburger Fremdenblatt* und die *Hamburger Illustrierte* gearbeitet hat. Es ist unbestritten das Verdienst von Ursula Wolff, dass diese neuen Formen der fotografischen Berichterstattung in Hamburg eingeführt wurden. Ihre Fotoessays und Einzelfotografien, die in diesen beiden Periodika abgedruckt wurden, prägten das visuelle Erscheinungsbild der Blätter und brachte sie auf Augenhöhe mit renommierteren Zeitschriften wie der *BIZ* oder der *MIP*. Dabei passten die Themen, die in ihren Geschichten erzählt oder beschrieben wurden, exakt in den Kanon der modernen Illustrierten jener Zeit, wobei bei Ursula Wolff die Schilderung, die Bebilderung des Alltags, im Vordergrund vieler Arbeiten stand. Nur wenige Fotoessays in ihrem Oeuvre lassen sich nicht in dieser Klammer fassen. Unerheblich, ob es nun um die fotografische Beschreibung eines Arbeitsalltags, eines ihrer am häufigsten gewählten inhaltlichen Motive oder um die Wiedergabe des Alltags einer Menschengruppe ging, die außerhalb des Gros der Allgemeinheit stand. Die Entdeckung des Alltags war nicht nur in den Fotoessays von Ursula Wolff ein zentrales Thema, sondern ist ein allgemein gültiges Kennzeichen für einen Fotojournalismus, der sich selbstbewusst von der Pressefotografie emanzipiert hatte. Das vorangegangene Kapitel hat gezeigt, dass sich eine

Reihe weiterer Fotografen im selben Zeitraum mit diesen Alltagsthemen auseinandergesetzt hat. Als Beispiele wären hier die oben schon genannten André Kertész oder Felix H. Man zu nennen, mit dem Letztgenannten ist ein Fotoessay zusammen mit Ursula Wolff gestaltet wurden.[487] Leicht blasphemisch ließe sich wohl sagen, dass sich ihre Fotostrecken inhaltlich mit dem Begriff des so genannten Boulevardthemas beschreiben lassen. Dabei muss man jedoch bedenken, dass es sich bei dem Begriff des Boulevardthemas erst in heutiger Zeit um einen negativ konnotierten Ausdruck handelt, ursächlich bedingt durch den inflationären Umgang des Fernsehens mit diesem Themenkomplex auf unterstem Niveau. Zur damaligen Zeit stellte die Entdeckung des Boulevards eine nicht zu unterschätzende intellektuelle Innovation für die Medien dar.

In Bezug auf die von Ursula Wolff angefertigten Fotoessays lässt sich sagen, dass die überwiegende Zahl formal sukzessive aufgebaut ist. Eine Fotografie führt den Leser zunächst in das Thema und den Handlungsablauf der Geschichte ein. Innerhalb des in sich geschlossenen Themengebietes beleuchten weitere Fotografien verschiedene Aspekte des bearbeiteten Themas und orientieren sich in der Reihenfolge, in der sie die Handlung erschließen, an einer logischen, dem Thema innewohnenden Chronologie. Eine abschließende Fotografie setzt den Schlusspunkt hinter die Geschichte. Bei Fotoessays, die einen Produktionsprozess schildern, ist die Chronologie naturgemäß wichtiger, als bei solchen, die sich mit einem allgemeineren Thema wie beispielsweise dem Stadtpark, dem Elbstrand, einer Jahreszeit oder dem Berufsbild eines Ewerführers auseinandersetzen. Bei Fotoessays dieser Themengruppe findet sich ebenfalls entweder eine einleitende oder eine abschließende Fotografie, allerdings besteht eben der Mittelteil aus Abbildungen, die in loser Reihenfolge unterschiedliche Facetten des Themas beleuchten. Auch dies ist ein allgemein gültiges Charakteristikum des Fotojournalismus jener Jahre.

Unabhängig von den Arbeiten, die für die illustrierte Presse entstanden sind, also über den gesamten fotografischen Nachlass hinweg, ist mit der vorliegenden Arbeit erwiesen wurden, dass die Qualität der Aufnahmen so ungewöhnlich hoch ist, dass es überrascht, dass es nicht viel früher eine monografische Beschäftigung mit den Fotografien dieser Künstlerin gegeben hat. Der Nachlass befindet sich schließlich seit 1986 im Besitz der Universität von New Hampshire und hätte spätestens seit diesem Zeitpunkt eine wissenschaftliche Aufarbeitung verdient gehabt. Über die Fotografien von Ursula Wolff lässt sich abschließend sagen, dass sie, unabhängig davon, in welchem Zusammenhang sie entstanden sind, und mit der Einschränkung der Ausklammerung der meisten Fotografien, die nach ihrer Emigration in Amerika entstanden sind, unaufgeregte, zurückhaltende Fotografien sind, die auch losgelöst aus dem Zusammenhang einer Publikation

[487] Vgl. dazu Hier bin ich Mensch - hier darf ich sein. Erholung in der Großstadt, in: Hamburger Illustrierte vom 14.6.1930, Nr. 24, S. 29.

wirken. Sie wirken sachlich im Sinne einer Dokumentation der eigentlichen Sache, der jeweiligen Situation oder des entsprechenden Gegenstandes. Dabei findet sich in ihnen keine Akzentuierung des Zufälligen, wie man es beispielsweise häufig in den Fotografien eines Henri Cartier-Bresson oder André Kertész entdecken kann. Auch wenn Ursula Wolff technisch nur den Bruchteil einer Sekunde in ihren Fotografien festhielt, so schaffte sie es, einen scheinbar längeren Zeitraum zu dokumentieren. Ohne dass die Abbildungen zu visuellen Chiffren werden, sind sie allgemein gültiger und transportieren mehr Informationen, erzählen mehr Details und verfügen über eine erzählerische Dichte, die jede einzelne Fotografie, losgelöst aus einer möglichen Serie, interessant und ästhetisch wertvoll macht. Das zeichnet die besondere Qualität der Fotografien von Ursula Wolff aus und ist gleichzeitig ein Kennzeichen ihrer persönlichen Handschrift.

Bei der Bewertung der fotografischen Qualität stellt sich fast zwangsläufig die Frage nach der Modernität der Fotografien. Modernität, impliziert die Frage nach einer Zeitgemäßheit der Aufnahmen. Es ist eine besondere Qualität und deshalb an dieser Stelle erwähnenswert, wenn sich eine junge Fotografin wie Ursula Wolff den Einflüssen der Zeit entzog, die einer intelligenten und aufgeschlossenen Person keinesfalls entgangen sein dürften und die vermeintlich neuen Sichtweisen der extremen Blickwinkel, starken Verkürzung oder der ausschnitthaften Wiedergabe eines Objektes nur dann einsetzte, wenn es der inneren Logik der Bildinhalte der Fotografie nützlich war. In einem Fotoessay, der sich mit den vielschichtigen Verwendungsmöglichkeiten von Glas beschäftigt, macht es Sinn, in den Fotografien mit der Lichtbrechung im Glas zu spielen. In anderen Fotoessays, etwa über die verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten von Schaffellen, ist es wiederum schlicht unsinnig, mit diesen Mitteln zu gestalten. Gerade aus dieser Verweigerung heraus haben ihre Fotografien bis heute nichts an Aktualität verloren.

Aufgrund der Quellenlage muss in diesem Zusammenhang eine weitere interessante Frage unbeantwortet bleiben: Sah die Fotografin sich selbst mehr als Journalistin oder als Künstlerin? Die Beschäftigung mit dem Nachlass lässt vermuten, dass sie ihre Hauptaufgabe außerhalb des künstlerisch schaffenden Milieus sah.

Aus heutiger Sicht faszinieren die Fotografien von Ursula Wolff, nicht nur in Bezug auf das *studium*, sondern in den weitaus meisten findet sich darüber hinaus ein *punctum*, welches das Interesse des Betrachters auf sich zieht, um die Begrifflichkeiten von Roland Barthes aufzugreifen. So ist es im Sinne des *studiums* absolut fesselnd, die Architekturen, den städtebaulichen Zustand Hamburgs in den Fotoessays nachvollziehen zu können. Es begeistert, die Unterschiede in der Bebauung der Innenstadt, im Bereich des Hafens oder in der Kleidung, der Mode der Menschen zu begreifen. Doch enthalten diese Fotografien so viel mehr, was den heutigen Betrachter in den Bann zieht. Es sind in vielen Fällen die Menschen, die Dinge, die sie ausführen, ihre Gesichtausdrücke,

einzelne Blicke, die Art ihrer Körperhaltung, die Situation und Stimmung, in der sie festgehalten wurden. Alle Fotografien scheinen in ihrer inhaltlichen Komposition stimmig. Sie erhalten dabei ihren bildrhetorischen Spannungsaufbau aus der intelligenten Komposition von horizontalen, vertikalen oder diagonalen Gliederungselementen, die teilweise geometrische Flächen konstruieren, teilweise aber auch darüber hinaus für den in nahezu allen Fotografien vorhandenen Spannungsaufbau verantwortlich sind. Die Fotografin erweist sich als dokumentierende Chronologin des Geschehens. Ohne in die Situation einzugreifen, hält sie fest, was sich vor ihren Augen abspielt. Ihre Fotografien sind frei von Aggressivität, keine der Personen scheint eine Handlung zu vollführen, die außerhalb des Normalen liegt, außerhalb dessen, was er oder sie täglich, mit immer wiederkehrender Routine macht. Der Hauptgrund dafür liegt in der Tatsache begründet, dass Ursula Wolff nicht versucht, sich die Situation anzueignen. Sie muss es verstanden haben, ein unauffälliger Teil des jeweiligen Milieus zu werden. Nur so scheint es ihr möglich gewesen zu sein, sich in die jeweilige Szenerie einzufügen, ohne als fremde Person das Geschehen zu manipulieren. Das bedeutet jedoch nicht, dass ihre Aufnahmen frei von einem persönlichen Duktus wären, aber gerade ihre nicht vorhandene physische Präsens ist eines der Hauptcharakteristika ihrer fotografischen Arbeiten. Zusammen mit der Allgemeingültigkeit der Aufnahmen, die in der Lage ist, die Zeit zu überdauern, ohne an Attraktivität und Faszination zu verlieren, sind die Fotografien von Ursula Wolff ein herausragendes Zeugnis für die Qualität des beginnenden Fotojournalismus in Deutschland.

Vierter Teil (Band 1)

17. Übersicht über die verwendete Literatur

Abbott 1970 — Berenice Abbott, Photographs, with an introduction by David Vestal, New York 1970

Adam 1985 — Peter Adam, Eisenstaedt über Eisenstaedt, München 1985

Ausstellungskatalog 1928 — Ausstellungskatalog der 8. Ausstellung der Hamburger Sezession 1928

Ausstellungskatalog 1931 — Ausstellungskatalog der Hamburger Sezession, Sonderausstellung Karl Schneider, 1931

Ausstellungskatalog 1981 — Through a woman´s eye; Images of man, New York 1981 (Putnams Art Coucil)

Barents 1981 — Els Barents, Dr. Erich Salomon: 1886-1944. Aus dem Leben eines Fotografen, München 1981

Barthes 1985 — Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a.M. 1985

Baumann 1994 — Susanne Baumann, Der Weg über die Schulen, in: Museum Folkwang (Hrsg.), Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Essen 1994, S. 34-40.

Beckers und Moortgat 1994 — Marion Beckers und Elisabeth Moortgat, Ihr Garten Eden ist das Magazin. Zu den Bildgeschichten von Yva im UHU 1930-1933, in: Museum Folkwang (Hrsg.), Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Essen 1994, S. 239-249.

Behne 1929 — Adolf Behne (Hrsg.), Berlin in Bildern, Wien und Leipzig 1929

Benjamin 1963 a — Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1963

Benjamin 1963 b — Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Fotografie, Frankfurt a. M. 1963

Berg 2001 — Roland Berg, Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photografie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001

Blecher 2001 — Helmut Blecher, Fotojournalismus, Hamburg 2001

Benninghof 1933 — (B.g.f.f.) Ludwig Benninghof, Zu den Bildern: Foto-Wolff-Ausstellung im Kunstverein Hamburg, in: Der Kreis 1933, H. 4, S. 243-244.

Bonhemme 1995 — Pierre Bonhomme, Wechselseitige Zuwendung, in: Collection Donations im Französischen Kultusministerium (Hrsg.), André Kertész in Paris. Photographien 1925-1936, München, Paris, London 1995, S. 7-8.

Borhan 1994 — Vgl. dazu Pierre Borhan, Distortions (1933). Playing without cheating, in: Pierre Borhan, André Kertész. His Life and Work, Boston 1994, S. 198-223.

Brüning 1984 — Jens Brüning (Hrsg.), Gabriele Tergit, Blüten der Zwanziger Jahre. Gerichtsreportagen und Feuilletons 1923-1933, Berlin 1984

Carswell 1977 — John Carswell, A Photographer´s World, in: The Oriental Institute Annual Report, 1977/1978, S. 76-82.

Chevalier und Trabant 1978 — Bill Chevalier und Warren Trabant (Hrsg.), Frauen in der Fotografie, Paris 1978

de Fries 1936 — Heinrich de Fries: Zum Kieler Städtebauwettbewerb. Bericht und Kritik, in: Deutsche Bauzeitung, 1936, S. 937-958.

de Fries 2001 Heinrich de Fries, Karl Schneider - Bauten, Neuauflage hrsg. von Roland Jaeger, Berlin 2001

Dellith 2000 Julia Dellith, Die fotografischen Arbeiten von Florence Henri, Marta Astfalck-Vietz und Gertrud Arndt. Zum Rollenverständnis der Frau in der Weimarer Republik, Mag. Hamburg 2000

Dewitz 2001 Bodo von Dewitz (Hrsg.), Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839-1973, Göttingen 2001

Dick und Sassenberg 1993 Dick und M. Sassenberg (Hrsg.), Jüdische Frauen im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 401-402.

Dovivat 1961 Emil Dovivat, Bild und Bildpresse in der Publizistik, Düsseldorf 1961(Sonderdruck eines Vortrages vor Mitarbeitern der troost-Werbeagentur GWA, Düsseldorf; erschienen in der troost-Schriftenreihen Heft 8)

Duscha 1994 Anneli Duscha, Fotografie, Film und Grafik, in: Museum Folkwang (Hrsg.), Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Essen 1994, S. 60-66.

Elias 1978 Norbert Elias, Zum Begriff des Alltags, in: K. Hammerich und M. Klein (Hrsg.), Materialien zur Soziologie des Alltags, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, H. 20, 1978, S. 22-29.

Encke 2005 Julia Encke, Der gefährliche Augenblick. Ernst Jünger und die Seinigen: Auch Nationalrevolutionäre haben das Medium Fotografie genutzt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 288, 10.12.2005, S. 42.

Eskildsen 1979 Ute Eskildsen, Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920-1933, in: Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hrsg.), Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung "Film und Foto" 1929, Stuttgart 1979, S. 8-25.

Eskildsen 1982 Ute Eskildsen, Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924-1933, Stuttgart 1982

Eskildsen 1994 Ute Eskildsen, Die Kamera als Instrument der Selbstbestimmung, in: Museum Folkwang (Hrsg.), Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Essen 1994, S. 13-25.

Faustmann 1995 Uwe Julius Faustmann, Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime, Aachen 1995

Ferber 1983 Christian Ferber, Bilder vom Tage 1842-1982. Der Ullstein Bilderdienst, Berlin 1983

Fischer 1998 Hans W. Fischer, Hamburger Kulturbilderbogen. Eine Kulturgeschichte 1909-1922, neu hrsg. von Kai-Uwe Scholz, Mathias Mainholz und Rüdiger Schütt, Hamburg 1998

Franke 1978 Judith Franke, A Secret Life, in: The University of Chicago Magazin, Vol. LXX, No. 3, Spring 1978, S. 2.

Frauenwirtschaftskammer 1935 Frauenwirtschaftskammer Hamburg (Hrsg.), Quark, Weisskäse, Topfen. Erprobte Rezepte, Hamburg 1935

Frecot und Braun 2004 Janos Frecot und Helmut F. Braun (Hrsg.), Erich Salomon: Mit Frack und Linse durch Poltik und Gesellschaft. Photographien 1928-1938, München 2004

Freund 1979 — Gisele Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1979

Friedmann 1930 — Neue Werkkunst - Robert Friedmann, Berlin 1930

Galerie Ludwig 2001 — Ludwig Galerie (Hrsg.), Pathos der Sachlichkeit. Die Entdeckung der Schönheit der Industriekultur, Oberhausen 2001

Germin 1993 — Museum der Arbeit (Hrsg.), Foto Germin. Werk und Leben eines Bildjournalisten, Hamburg 1993

Gidal 1972 — Tim N. Gidal, Deutschland - Beginn des modernen Photojournalismus, Luzern, Frankfurt a. M. 1972

Gidal 1993 — Tim N. Gidal, Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage, Berlin 1993

Gidalewitsch 1956 — Nahum Gidalewitsch (Tim N. Gidal), Bildbericht und Presse. Ein Beitrag zur Geschichte und Organisation der illustrierten Zeitungen, Basel 1935, veröffentlicht Tübingen 1956

Goldsmith 1985 — Arthur Goldsmith, Einführung, in: Die internationale Bibliothek der Photographie: Photojournalismus, Zürich 1985

Gorgus 1999 — Nina Gorgus, Emil Puls. Ein Fotograf aus Altona (1877-1941), in: Die Photographische Kunstanstalt Emil Puls in Altona. Spezialität: Architektur, Interieur, Industrie und Landschaft, Hamburg 1999

Gräff 1929 — Werner Gräff, Es kommt der neue Fotograf, Nachdruck der Originalausgabe von 1929, Köln 1978

Grefe 1980 — Ute Grefe, Die Geschichte der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts. Architekturfotografie - Architekturmalerei, Köln 1980

Grinatis 1927 — Kurt Grinatis, Die illustrierte Zeitschrift im Wandel der Zeiten, in: Buch- und Kunstdruck, H. 10, 1927, S. 523-529.

Grossmann 1994 — Anita Grossmann, Berufswahl - ein Privileg der bürgerlichen Frauen, in: Museum Folkwang (Hrsg.), Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Essen 1994, S. 8-12.

Günter 1977 — Roland Günter, Fotografie als Waffe, Hamburg, Berlin 1977

Haus 1978 — Andreas Haus, Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme, München 1978

Hege 1930 — Walter Hege, Die Akropolis, Berlin 1930

Herz 1994 — Rudolf Herz, Hoffmann & Hitler - Fotografie als Medium des Führer-Mythos, München 1994

Hildenstock 1993 — Sabine Hildenstock, Die Geschichte der Bunten (1948-1988). Die Entwicklung einer Illustrierten Wochenzeitschrift mit einer Chronik der Zeitschriftengattung, Frankfurt a. M. 1993

Hilscher 1983 — Peter Hilscher, Unbewältigte Gegenwart. Von der Schwierigkeit, Wirklichkeit abzubilden, in: Bernhard Schultze (Hrsg.), Katalog Grauzonen und Farbwelten 1945-1955, Berlin, Wien 1983, S. 224-239.

Hochmann 1981 — Victoria Hochmann, Special photo exhibit at Belle Levine Art Center, in: North County News, November 1981, S. V 3.

Honnef 1979 — Klaus Honnef, Es kommt der Autorenfotograf, in: Klaus Honnef und Wilhelm Schürmann (Hrsg.), In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie, Köln, Bonn 1979, S. 8-32.

Honnef 1986 — Klaus Honnef, Stichwort: Autorenfotografie (1980), in: Fachhochschule Bielefeld (Hrsg.), Die Bielefelder Symposien über Fotografie 1979-1985. Beiträge zur ästhetischen Theorie und Praxis der Fotografie, Bielefeld 1986, S. 43-48.

Honnef und Weyers 1997 — Klaus Honnef und Frank Weyers (Hrsg.), Und sie haben Deutschland verlassen...müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928-1997, Köln 1997

Honnef 2003 — Klaus Honnef, Fotografen im Exil, in: Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler, Irmtraut Wajak und Wulf Koepke (Hrsg.), Exilforschung. Film und Fotografie, München 2003, S. 170-182.

Hilscher 1983 — Peter Hilscher, Unbewältigte Gegenwart. Von der Schwierigkeit, Wirklichkeit abzubilden, in: Grauzonen und Farbwelten 1945 bis 1955, Berlin, Wien 1983

Hipp 1995 — Hermann Hipp, Ein neues Hamburg, in: Hans Meyer-Veden, Hamburg. Historische Fotografien 1842-1914, Berlin 1995

Groth 1960 — Otto Groth, Die unbekannte Kulturmacht. Grundlagen der Zeitungswissenschaft, Bd. 2, Berlin 1960

Hürlimann 1928 — Martin Hürlimann, Indien. Baukunst, Landschaft und Volksleben, Berlin1928

Hürlimann 1997 — Annemarie Hürlimann, Der moderne Photojournalist, in: Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich (Hrsg.), Fernsicht. Walter Bosshard - ein Pionier des modernen Photojournalismus, Bern 1997, S. 68-89.

Jaeger 1984 a — Roland Jaeger: Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur. Hamburg 1924-1933 -Bibliographie -, Hamburg 1984

Jaeger 1984 b — Roland Jaeger, "Dem Meister Le Corbusier" - Die Schule Langloh, in: Hamburger Architektenkammer (Hrsg.), Architektur in Hamburg. Jahrbuch 1984, S. 130-139.

Jakobs und Müller 1990 — Hans-Jürgen Jakobs und Uwe Müller, Augstein, Springer und Co. Deutsche Mediendynastien, Zürich 1990

Kallmorgen 2003 — Ernst Barlach Haus und Hamburgisches Architekturarchiv (Hrsg.), "Das Neue gegen das Alte". Werner Kallmorgen - Hamburgs Architekt der Nachkriegszeit, Hamburg 2003

Kampe 1998 — Ines Barbara Kampe, Deutschlandbilder - Die Nachkriegssituation in fotografischen Werken. Mit einem Beitrag zum Wiederaufbau der Medienlandschaft nach 1945, Diss. Hamburg 1998

Kemp 1978 — Wolfgang Kemp, Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotogeschichte, München 1978

Kemp 1979 — Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie, Bd. 2, München 1979

Kemp 1983 — Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie, Bd. 3, München 1983

Kempe 1984 — Fritz Kempe, Photographen und Operateure, in: Volker Plagemann (Hrsg.), Industriekultur in Hamburg. Des Deutschen Reiches Tor zur Welt, München 1984, S. 315-319.

Keppler 1997 — Stefanie Keppler, Zur Ausstellung "Die Kamera", in: Ulrich Hägele und Gudrun M. König (Hrsg.), Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945, Marburg 1999, Seite 45-49.

Kerbs 1983 — Diethard Kerbs, Die Epoche der Bildagenturen. Zur Geschichte der Pressefotografie in Berlin 1930-1933, in: Diethart Kerbs, Walter Uka und Brigitte Walz-Richter (Hrsg.), Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36, Berlin 1983, S. 32-73.

Kerbs 1985 — Diethart Kerbs, Annäherung an einen unbekannten Fotografen. Willy Römer (1887-1979) und die Pressebildfirma "Photothek", in: Fotogeschichte, 5. Jh., 1985, H. 17, S. 49-62.

Knoll 1913 — Paul Knoll, Die Photographie im Dienste der Presse, Hamburg, Berlin 1913

Koch und Pook 1992 — Koch, Robert und Eberhard Pook (Hrsg.), Karl Schneider. Leben und Werk (1892- 1945), Hamburg 1992

Köster 1999 — Köster, Hans-Curt (Hrsg.), Walter Müller-Wulckow: Architektur 1900-1929 in Deutschland, Königstein im Taunus 1999, Reprint der vier Blauen Bücher

König und Hägele 1999 — Gudrun M. König und Ulrich Hägele, Eine Etappe der volkskundlichen Fotogeschichte, in: Ulrich Hägele und Gudrun M. König (Hrsg.), Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945, Marburg 1999, Seite 9-39.

Krakauer 1963 — Siegfried Krakauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt a. M. 1963

Krakauer 1973 — Siegfried Krakauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, in: Ders. Schriften Band 3, Frankfurt a. M. 1973

Krasny 1999 — Elke Krasny, Marcus Patka, Christian Rapp und Nadia Rapp-Wimberger (Hrsg.), Von Samoa zum Isonzo. Die Fotografin und Reisjournalistin Alice Schalek, Wien 1999

Kunde 2000 — Olaf Kunde, Fotojournalismus, Mag. Dresden 2000

Kunst- und Ausstellungs-halle BRD 1997 — Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Bonn 1997

Lattes 1977 Jean Lattes, Sportphotographie 1860-1960, Luzern, Frankfurt a.M. 1977

Langloh 1931 Ernst und Wilhelm Langloh, neue synthese von technik und architektur, Stuttgart 1931

Lechenperg 1958 Harald Lechenperg (Hrsg.), Himmel, Hölle, Himalaya, München 1958

Lederbogen 1985 Jan Lederbogen, "...die Atmosphäre des Geschehens in natürlicher Weise festhalten". Das lichtstarke Objektiv und seine Bedeutug für den Beginn des modernen Fotojournalismus, in: Fotogeschichte, 5. Jh., 1985, H. 16, S. 45-54.

Lewis 1997 Greg Lewis, Photojournalism. Content and Techniqui, Madison 1995, S. 10.

Lohmann 2002 Gabriele Lohmann, Elisabeth Hase. Fotografin für Presse und Werbung. Die 1930er bis 50er Jahre, Diss. Bochum 2002

Löwenthal 1991 Melissa Löwenthal, From Germany to America: Photographs by Ursula Wolff-Schneider, Lotte Jacobi and Gerta Peterich, New Hampshire 1991

Macias 1990 José Macias, Die Entwicklung des Bildjournalismus, München, New York, London, Paris 1990

Meckel 1993 Anne Meckel, Animation-Agitation. Frauendarstellungen auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München 1937-1944, Weinheim 1993

Mellor 1978 David Mellor, London-Berlin-London: a culture history.The reception and influence of the New German Photography in Britain 1927-1933, in: David Mellor (Hrsg.), Germany. The New German Photography, London 1978, S. 113-130.

Meyer-Veden 1995	Hans Meyer-Veden, Hamburg. Historische Fotografien 1842-1914, Berlin 1995
Mißelbeck 2002	Reinhold Mißelbeck (Hrsg.), Prestel-Lexikon der Fotografen. Von den Anfängen 1839 bis zur Gegenwart, München, Berlin, London, New York 2002
Moholy-Nagy 1967	Laszlo Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie, Film, Berlin 1967 (Nachdruck, Erstveröffentlichung 1927)
Molderings 1988	Herbert Molderings, Fotografie in der Weimarer Republik, Berlin 1988
Molderings 1995	Herbert Molderings, Otto Umbehr, Umbo 1902-1980, Düsseldorf 1995
Müller 1997	Wolfgang Müller (Hrsg.), Carl Rathjes. Wege eines Geographen, St. Igberg 1997
Namuth 1981	Hans Namuth, Albert Renger-Patzsch. The world is beautiful, in: Artnews, No. 10, 1981, S. 136.
Néret 1986	Gilles Néret, Die Kunst der zwanziger Jahre, Zürich 1986
Newhall 1984	Beaumont Newhall, Geschichte der Fotografie, München 1984
Perckhammer 1928	Heinz von Perckhammer, Peking. Mit einem Geleitwort von Arthur Holitscher, Berlin 1928
Perlberg 1978	Mark Perlberg, A poet´s angle of vision, in: Chicago, April 1978, S. 142-145.
Philipp 1991	Claudia Gabriele Philipp, Fotografin - Beruf und Berufung, in: Margit Tabel-Gerster (Hrsg.), Hamburger Fotografinnen, Heidelberg 1991, S. 5-13.

Philipp 1994 — Claudia Gabriele Philipp, Die Geschichte der Photographie im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, in: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.), Photographische Perspektiven aus den Zwanziger Jahren, Hamburg 1994, Seite 15-32.

Philipp 1997 — Claudia Gabriele Philipp, "Jedes Volk hat die Kunst, die es verdient..." Internationale Kunstfotografie in Deutschland, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Bonn 1997, Seite 57-60.

Phillips 1995 — Sandra Phillips, Kertész und die Presse, in: Collection Donations im Französischen Kultusministerium (Hrsg.), André Kertész in Paris. Photographien 1925-1936, München, Paris, London 1995, S. 20-28.

Puttnies 1992 — Hans Puttnies, Gisele Freund. Die Frau mit der Kamera. Fotografien 1929-1988, München 1992

Platz 1927 — Gustav Adolf Platz, Die Baukunst der neusten Zeit, Berlin 1927

Ragnor 1981 — Vivien Ragnor, In Mohopac, Focus on a Photographer, in: The New York Times, 1.11.1981, S. 16.

Rathjens 1932 — Carl Rathjens, Vorislamische Alterthümer, Hamburg 1932

Rathjens 1934 — Carl Rathjens, Landeskundliche Ergebnisse, Hamburg 1934

Rathjens 1957 — Carl Rathjens, Jewish Domestic Architecture in San´a, Yemen, Jerusalem 1957

Robinsohn 1929 — Katalog der Firma Gebr. Robinsohn, Neuer Wall 25/33, Hamburg 1929

Roh 1929 — Franz Roh, foto-auge, Stuttgart 1929

Rosenblum 1994 — Naomi Rosenblum, A history of women Photographers, Paris, London, New York 1994

Rössing 1987 Roger Rössing, Architekturfotografie, Berlin, Wiesbaden 1987

Rudofsky 1947 Bernard Rudofsky, are clothes modern? An essay on contemporary apparel, Chicago 1947

Rundt 1934 Arthur Rundt, Das Palästina-Bilder-Buch, Leipzig 1934

Sabais 1970 Heinz Winfried Sabais, Fotografinnen, in: Fotografinnen, Essen 1970, o. S.

Salomon-Godeau 1991 Abigail Solomon-Godeau, Photography at the Dock, Minneapolis 1991

Sachsse 2003 Rolf Sachsse, Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, o. O. 2003

SK Stiftung 1997 Photografische Sammlung, SK Stiftung Kultur Köln (Hrsg.), August Sander, Karl Blossfeld, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher. Vergleichende Konzeptionen, München, London, Paris 1997

Schaber 2003 Irme Schaber, We return to Fellbach. Das Fotografenpaar Mieth und Hagel nach dem Ende des NS-Exils und zu Beginn ihres beruflichen Rückzugs während der McCarthy-Ära, in: Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler, Irmtraut Wajak und Wulf Koepke (Hrsg.), Exilforschung. Film und Fotografie, München 2003, S. 207-224.

Scheler und Harder 2000 Max Scheler und Matthias Harder (Hrsg.), Herbert List. Die Monographie, München 2000

Schmalriede 1991 Manfred Schmalriede, Das Neue Sehen und die Bauhausfotografie, in: Rainer K. Wick (Hrsg.), Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur subjektiven Fotografie, München 1991, S. 33-50.

Schmidt 1951 Erich Friedrich Schmidt, Persepolis, Bd. 1, Chicago 1951

Schmidt 1957 Erich Friedrich Schmidt, Persepolis, Bd. 2, Chicago 1957

Schmidt 1970 — Erich Friedrich Schmidt, Persepolis, Bd. 3, Chicago 1970

Schmoll 1987 — J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, "Das nutzlose Bild" oder von technischen Fehlern zur künstlerischen Praxis: Experimentelle Fotografie zwischen 1839 und 1960, in: Jutte Hülsewih-Johnen, Gottfried Jäger und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.), Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839-1989, München 1989, S. 21-35.

Schneider 1988 — Sigrid Schneider, Von der Verfügbarkeit der Bilder, in: Fotogeschichte, H. 29, 1988, Jh. 8, S. 49-64.

Schreiber 1970 — Helene Schreiber, Avantgarde mit Charme, in: Fotografinnen, Essen 1970, o.S.

Schumacher 1932 — Fritz Schumacher, Wandmalerei in Hamburger Staatsbauten, in: Museum der Gegenwart. Zeitschrift der deutschen Museen für neuere Kunst, 3. Jh., H. 2, 1932, S. 41-50.

Schwärzeler 2005 — Monika Schwärzler, Die Kamera als Handgranate, in: Fotogeschichte, H. 96, 25 Jg., 2005, S. 25-30.

Siepmann 1977 — Eckhard Siepmann, Montage. John Heartfield - Vom Club Dada zur Arbeiter Illustrierten Zeitung, Berlin 1977

Sontag 1978 — Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt a. M. 1980

Snell 1946 — Bruno Snell, Humanismus heute?, in: Die Zeit, 1. Jh., vom 21.02.1946, S. 5.

Starl 1988 — Timm Starl, Ein Blick auf die Straße. Die fotografische Sicht auf ein städtisches Motiv, Berlin 1988

Starl 1995 — Timm Starl, Knipser: die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880-1980, München 1995

Stenbock-Fermor 1931 — Graf Alexander Stenbock-Fermor, Deutschland von unten. Reise durch die proletarische Provinz, Stuttgart 1931

Strauss und Röder 1983 — Herbert A. Strauss und Werner Röder (Hrsg.), International Biographical Dictionary of Central European Emigrées 1933-1945, Bd.2, Part 1, München, New York, London, Paris 1983

Teige 1931 — Karel Teige, Die Aufgaben der modernen Fotografie (1931), in: Fotogeschichte, H. 32, 1989, 9. Jh., S. 55-60.

Thurn 1980 — Hans Peter Thurn, Der Mensch im Alltag. Grundrisse einer Anthropologie des Alltagslebens, Stuttgart 1980

Tüngel 1952 — Richard Tüngel, Wir leben richtig - sagen die Amerikaner, in: Die Zeit, 11. Dezember 1952, Nr. 50, S. 13f.

Uka 1983 — Walter Uka, Pressefotografie - Medium zwischen Aufklärung und Verdummung, in: Diethart Kerbs, Walter Uka und Brigitte Walz-Richter (Hrsg.), Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36, Berlin 1983, S. 11-17.

Village and Farm 1938 — Village and Farm School in Glencoe, Illioins, 1938

Waller 1982 — Klaus Waller, Fotografie und Zeitung. Die alltägliche Manipulation, Düsseldorf 1982

Weibel 1997 — Peter Weibel, Fotopolitik, in: Günter Rambow (Hrsg.), „...das sind eben alles Bilder der Straße.“ Die Fotoaktion als sozialer Eingriff, Frankfurt am Main 1979, S. 141-170.

Weise 1983 — Bernd Weise, Pressefotografie als Medium der Propaganda im Presselenkungssystem des Dritten Reiches, in: Diethart Kerbs Walter Uka und Brigitte Walz-Richter (Hrsg.), Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36, Berlin 1983, S. 141-155.

Weise 1989 a — Bernd Weise, Pressefotografie. I. Die Anfänge in Deutschland, ausgehend von einer Kritik bisheriger Forschungsansätze, in: Fotogeschichte, H. 31, 1989, Jh. 9, S. 15-40.

Weise 1989 b — Bernd Weise, Pressefotografie. II. Fortschritte der Fotografie- und Drucktechnik und Veränderungen des Pressemarktes im Deutschen Kaiserreich, in: Fotogeschichte, H. 33, 1989, Jh. 9, S. 27-62.

Weise 1990 — Bernd Weise, Pressefotografie. III. Das Geschäft mit dem aktuellen Foto: Fotografen, Bildagenturen, Interessensverbände, Arbeitstechnik. Die Entwicklung in Deutschland bis zum Ersten Weltkrieg, in: Fotogeschichte, H. 37, 1990, Jh. 10, S. 13-36.

Weise 1997 — Bernd Weise, Fotojournalismus. Erster Weltkrieg - Weimarer Republik, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Bonn 1997

Weise 2005 — Bernd Weise, Kamera- und Fototechnik im journalistischen Gebrauch, Teil II: 1914-1932, in: Rundbrief Fotografie, Vol. 12, Nr. 1, 2005, S. 27-33.

Werneburg 1984 — Brigitte Werneburg, Foto - Journalismus in der Weimarer Republik, in: Fotogeschichte, 4. Jh., 1984, H. 13, S. 27-40.

Weski 2000 — Thomas Weski, Gegen Kratzen und Kritzeln auf der Platte, in: how you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 2000, S.18-37.

Wick 1991 — Rainer K. Wick, Mythos Bauhaus-Fotografie, in: Rainer K. Wick (Hrsg.), Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur subjektiven Fotografie, München 1991, S. 9-32.

Wilde und Weski 1997 — Ann und Jürgen Wilde und Thomas Weski (Hrsg.), Albert Renger-Patzsch. Meisterwerke, München 1997

Wilde 1995 — Jürgen Wilde, Die Neue Sicht der Dinge. Aufbruch der Fotografie zu einer Kunstform, in: Hamburger Kunsthalle (Hrsg.), Die Neue Sicht der Dinge. Carl Georg Heises Lübecker Fotosammlung aus den 20er Jahren, Hamburg 1995

Winkler 1997 — Heinrich August Winkler, Revolution und Weimarer Republik im Bild, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Bonn 1997, Seite 61-71.

Wise 1978 — Kelly Wise (Hrsg.), Lotte Jacobi, New Hampshire 1978

Wolf 2002 — Herta Wolf, Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes Die helle Kammer, in: Herta Wolf (Hrsg.), Paradigma Fotografie, Frankfurt a.M. 2002

Wolff 1905 — Fritz Wolff, Die Infinitive des Indischen und Iranischen, Phill. Diss. Gütersloh 1905

Wolff 1935 — Fritz Wolff, Glossar zu Firdosis Schahname: Festgabe des Deutschen Reiches zur Jahrtausendfeier für den persischen Dichterfürsten, Berlin 1935

Wolff 1986 — Emanuel Wolff, Ursula Wolff Schneider. German Photo-Journalist 1906-1977, New York 1986

Wolff Schneider 1976 — Ursula Wolff Schneider, Persepolis and Ancient Iran, Chicago und London 1976

Wulckow 1929 — Walter Müller Wulckow, Wohnbauten und Siedlungen aus deutschen Gegenwart, Königstein im Taunus 1929

o. V, 1933 Ursula Wolff Schneider: Zu den Bildern, in: Der Kreis, H. 3, 1933, o. S.

o. V. 1979 Negative nach Tod gefunden, in: Hamburger Abendblatt von 12.09.1979, S. 17.

o.V. 1981 New exhibit by photojournalist, in: The Evening Star, New York, 2.10.1981, S. 13.

o.V. o.T. 1931 Reklameanzeige Foto Wolff Lichtbildwerkstatt, in: Der Kreis, H. 2, 1931, S. 125.

o.V. o. T. 1978 o.V. o.T. in: Art Journal, 37. Jh., No. 4, 1978, S. 339.

o.V. o. T. 1983 Art Now, Gallery Guide, November 1983, S. 18.

Personalakte Richard Tüngel im Staatsarchiv Hamburg, Nr. C 475
Entnazifizierungsakte Richard Tüngel im Staatsarchiv Hamburg, C 221-11

18. Übersichtsdarstellung über die fotojournalistischen Veröffentlichungen in der Hamburger Illustrierten und dem Hamburger Tageblatt

Schon bei der bloßen Durchsicht des fotografischen Nachlasses von Ursula Wolff fällt auf, dass der weitaus größte Teil der Fotostrecken, die in der Zeit zwischen 1928 und 1936 entstanden sind, für eine Veröffentlichung in der illustrierten Presse konzipiert war. Insgesamt konnten für den untersuchten Zeitraum cirka 150 Arbeiten, bestehend aus einer unterschiedlichen Anzahl von belichteten Negativen, für das *Hamburger Fremdenblatt* beziehungsweise die *Hamburger Illustrierte* nachgewiesen werden. Einige dieser Arbeiten stellen heute gewissermaßen den wissenschaftlichen Idealfall dar, lassen sich sowohl als Negative im Archiv als auch als Veröffentlichungen in der Presse nachweisen. Die im Anhang beigefügte Übersichtdarstellung der Arbeiten von Ursula Wolff im *Hamburger Fremdenblatt* und der *Hamburger Illustrierten* verfügt eben aus diesem Grund über vier Spalten. In der ersten Spalte steht der Titel des Artikels, unter dem die Fotografien veröffentlicht worden sind. In den meisten Fällen gleicht dieser Titel dem Titel, den die Fotostrecke im Archiv in New Hampshire trägt. Die Abweichungen machen sich allenfalls in Nuancen bemerkbar. Lässt sich ein anderer Autor des Artikels als Eva Leidmann benennen, was nur in sehr wenigen Fällen zutrifft, so ist der Name des Autors oder sein Monogramm ebenfalls in der ersten Spalte vermerkt.

In der zweiten Spalte folgt der Hinweis darauf, wann und wo die jeweiligen Fotografien veröffentlicht worden sind. Da diese Übersichtsdarstellung nur Veröffentlichungen in Zeitschriften und Zeitungen berücksichtigt, finden Buchveröffentlichungen hier logischerweise keine Nennung. Diese werden hauptsächlich in Kapitel 9 bearbeitet und genannt. In den meisten Fällen handelt es sich in der zweiten Spalte eben um jene Zeitschriften beziehungsweise Zeitungen, die schon im Titel dieses Kapitels genannt wurden: Das *Hamburger Fremdenblatt* und die *Hamburger Illustrierte*. Wenige andere Medien werden hier genannt. Häufig ist der Grund dafür, weshalb sie in diese Liste aufgenommen wurden, dass in ihnen Fotostrecken publiziert wurden, die unter anderem oder ähnlichem Titel bereits in einer der anderen Hamburger Medien gezeigt wurden. Auf diese Weise kann belegt werden, dass es damals gängige Praxis war, dass Fotoessays von den Bildagenturen an mehrere Illustrierte verkauft wurden. Dieses wiederum gilt als Indiz dafür, dass die Zeitschriften und Zeitungen, speziell die Illustrierten, anders als heute in einem viel stärkeren Maße regional ausgerichtet waren.

In der dritten Spalte schließlich folgt der Hinweis auf die Inventurnummer im Archiv der Universität von New Hampshire analog zu der Verfahrensweise, wie sie bisher in den Fußnoten dieser Arbeit gebräuchlich war. Bei der Recherche zu dieser Arbeit wurden in beiden Medien Fotostrecken gefunden, die sich eindeutig Ursula Wolff zuschreiben lassen, von denen sich jedoch

keine Negative oder andere Hinweise im Archiv finden lassen. Die Gründe hierfür können vielfältig sein. Die Negative können in der jeweiligen Redaktion verloren gegangen oder zu jedem anderen Zeitpunkt verloren gegangen oder zerstört worden sein. Findet sich kein Negativ im Nachlass, so ist dies mit einem kleinen Hinweis in der dritten Spalte vermerkt.

In der vierten Spalte schließlich findet sich als Erstes der Hinweis darauf, wie viele Fotografien in dem Artikel abgedruckt sind. Diese Zahl variiert in den meisten Fällen von der Zahl der im Archiv vorhandenen Negative. Denn natürlich ist die ursprüngliche Fotoserie von der Fotografin wesentlich umfangreicher erarbeitet worden. Später, in der betreffenden Redaktion, hat dann der verantwortliche Bildredakteur diejenigen Fotografien ausgesucht, von denen er der Meinung war, sie könnten das Thema am besten illustrieren. Auf diese Weise erklärt sich der quantitative Unterschied zwischen der Anzahl der Negative im Nachlass zu dem in der jeweiligen Veröffentlichung. Des Weiteren wird hier auf die Bezeichnungen der Fotografien verwiesen. Gerade für die Zeit nach 1933 findet sich hier die gesamte Bandbreite an Pseudonymen, die die Fotografin verwendete. Die entscheidende Information in der vierten Spalte ist jedoch die Kurzbeschreibung davon, was auf den Fotografien zu sehen ist. Dabei wird der Schwerpunkt auf eine Wiedergabe der inhaltlichen Gesamtheit gelegt, eine Detailbeschreibung kann an dieser Stelle nicht geleistetet werden.

Ausdrücklich muss darauf hingewiesen werden, dass diese Übersichtsdarstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Gründe dafür sind, dass sich die Quellenlage speziell in Bezug auf die Zeitschrift der *Hamburger Illustrierten* als schwierig erwiesen hat. Leider sind viele Ausgaben im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen, sodass es keine Bibliothek im norddeutschen Raum gibt, die über die vollständigen Jahrgänge verfügt. Leider sind gerade die für die vorliegende Arbeit wichtigen Jahrgänge von 1931 und 1932 von diesem Verlust besonders betroffen. Aus diesem Grund liegt die Vermutung nahe, dass es in jenen Jahrgängen weitere Veröffentlichungen gegeben hat, die aber zum jetzigen Zeitpunkt nicht in der entsprechenden Zeitschrift nachgewiesen werden konnten. Auch die im Archiv der Universität von New Hampshire vorhandenen zeitgenössischen Zeitungsausschnitte sind mit in die Übersichtsdarstellung aufgenommen worden, um einen möglichst vollständigen Überblick über die Veröffentlichungen in Zeitschriften und Zeitungen zu vermitteln.

Darüber hinaus finden sich im Archiv eine ganze Reihe von Fotoserien, die vermutlich für die illustrierten Medien bestimmt waren. Ob sie produziert worden sind, aber nie veröffentlicht wurden, oder ob sich ihre Veröffentlichung im Augenblick nur nicht nachweisen lässt, muss in vielen Fällen unbeantwortet bleiben. Aber auch jene Fotostrecken, für die sich keine Veröffentlichung nachweisen lässt, die aber aufgrund ihrer inhaltlichen und formalen Gestaltung

den Schluss zulassen, dass sie für eine Illustrierte produziert worden sind, finden Beachtung in der folgenden Beschreibung der fotojournalistischen Arbeiten von Ursula Wolff.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Ist Neger-Plastik-Kunst?	Hamburger Illustrierte vom 11.5.1929, Nr. 19, S. 24f.	225-230	7 Fotos. Bezeichnet: Foto Wolff. Plastiken der Urvölker Afrikas aus der Sammlung des Hamburger Baurats Emil Maetzel. Durchaus kritisch-affirmativer Artikel, der zu dem Fazit kommt: „Aber der Organismus dieser Kompositionen, ihre hohen künstlerischen Gesetzte können auch bei uns dem einfühlend Nachspürenden zugänglich und von hohem Genuss sein, und damit erweist sich der Wert dieser Plastik als Kunst auch in unserem Sinne."
Das Paradies der Matrosen. Bummel über St. Pauli und den Hamburger Berg	Hamburger Illustrierte vom 25.5.1929, Nr. 21, S. 24f.	169-179	4 Fotos. Aufnahmen von der Hamburger Reeperbahn, der großen Freiheit, des Ponyreitens im sog. Hippodrom, grelle Leuchtreklamen, ergänzt durch karikaturhafte Zeichnungen, die eher die Laster, den Alkohol und die Kneipen dieser verruchten Gegend zeigen; die Fotos sind zurückhaltend und zeigen nicht die ausgelassene Stimmung, sondern eher das bauliche Umfeld sowie das brave Ponyreiten oder einen simplen Wurststand.
P.P. Gall, Glas überall	Hamburger Illustrierte vom 15.6.1929, Nr. 24, S. 28f.	180-206	8 Fotos. Die Bilder zeigen, welche zeitgenössischen Verwendungsmöglichkeiten des Materials Glas es gibt. Beispiele zeigen eine Fassade mit Glasbausteinen an der Schule Sootbörn, die Arbeit eines ungenannten Glasschleifers, Glühbirnen usw. Besonders die Aufnahme der Glühbirne zeigt Charakteristika der sog. Neuen Sachlichkeit, indem das Objektiv nahe an das Objekt herangeht und mit dem Schattenwurf des Glaskörpers spielt.
Die Handschrift des Architekten	Hamburger Illustrierte vom 22.6.1929, Nr. 25, S. 3f.	213-221	5 Fotos, die jeweils Details von Bauten Hamburger Architekten zeigen: Karl Schneiders runde Balkone des Wohnblocks Habichtstraße, Fritz Schumacher, Distel und Grubitz, Hans und Oskar Gerson, Fitz Höger. Jeder dieser Architekten ist mit einer Aufnahme vertreten; auf dem Foto ist jeweils die Unterschrift des Architekten zu sehen, „die künstlerische Handschrift als Ausdruck einer Epoche" soll der Versuch sein, aus den Unterschriften der Architekten auf die jeweiligen Architekturen zu schließen.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Rund um das Plantschbecken im Hamburger Stadtpark	Hamburger Illustrierte vom 3.8.1929, Nr. 31, S. 28.	1299-1308	6 Fotos, die alle kleine Kinder beim Plantschen am und im Wasser zeigen, die Bildunterschriften versuchen, auf leichte und lockere Art die Bilder mit „Ton" zu unterlegen. Hier sind sie weniger Beschreibungen, jedermann kann ohnehin erkennen, was auf den Fotos zu sehen ist, hier sind sie eher ein gesprochener Kommentar zu den Bildern.
Die Bilder kommen telegrafisch	Hamburger Illustrierte vom 7.9.1929, Nr. 36, S. 3f.	nicht im Archiv, außer der Fisch-markt: UNH 2607-2744	4 Fotos. Bericht über die neuste Erfindung, die telegrafische Bildübermittlung. Drei Fotos zeigen die Empfangs- und Sendezentrale im Broschek-Verlag. Ein Foto zeigt den Kopenhagener Fischmarkt, als Beispiel, wie schnell und aktuell das Foto übermittelt werden konnte. „Die auch schon bisher von der Öffentlichkeit anerkannte wertvolle Bildberichterstattung unserer beliebten und schönen Kupfertiefdruckzeitung erfährt also noch eine starke Verbesserung, die mit dem Allermodernsten Schritt hält und dem ewig hungrigen Auge ein schnelles und eindrucksvolles Erlebnis garantiert."
Im Wettbüro	Hamburger Illustrierte vom 16.9.1929, Nr. 38, S. 19f.	1381-1388, OVZ 8	7 Fotos. Nur der Text ist mit Eva Leidmann bezeichnet. Die Fotografien zeigen verschiedene Menschen, Männer wie Frauen, die in einem Wettbüro auf Pferde wetten. So sieht man Leute, die Quoten kontrollieren, Wettscheine ausfüllen sowie einen niedergeschlagenen Typen, der augenscheinlich eine Menge Geld verloren hat.
Welthafen - Hafenwelt	Hamburger Illustrierte vom 5.10.1929, Nr. 40, S. 28f.	1321-1380	4 Fotos. Neben Bildern von Ursula Wolff auch welche von Sasha Stone (3 Fotos). Szenen der Arbeit im Hafen: ein Ewerführer von oben, eine zu öffnende Schleuse, Schiffe werden be- und entladen. Deutlich wird die Arbeit aus Sicht von Außenstehenden dargestellt, die als Hamburger am Wochenende einen Ausflug in das Hafengebiet machen, aber von der Arbeit dort nichts in ihrem Alltag mitkriegen, obwohl immerhin 60.000 Menschen zu der Zeit im Hamburger Hafen arbeiten.
Th. Sch., Carcacassone	Hamburger Illustrierte vom 18.1.1930, Nr. 3, S. 15.	1644-1655	4 Fotos, die die mittelalterliche Stadtmauern und die Wehranlagen der Stadt zeigen. Der Text erläutert die historischen Hintergründe der Stadt.
Schlachtvieh für Hamburg	Hamburger Illustrierte vom 18.1.1930, Nr. 3, S. 30.	1321, 1322, 1327, 1329	4 Fotos. Bezeichnet: Photos Wolff, Hamburg. Per Schiff werden die Tiere aus Dänemark oder Schleswig-Holstein nach Hamburg gebracht, dann wird das Schlachtvieh abgeladen, ein Tierarzt untersucht sie, ein weiterer Mann stempelt das Vieh ab, dann werden sie auf einen Transportwagen mit Anhänger verfrachtet und zum Schlachthof gebracht, aber nicht mehr nach St. Pauli, denn die Stadt hat neuerdings eine Errichtung von Schlachthöfen mit direktem Seezugang veranlasst: Ein moderner Schlachthof ist in Moorfleet entstanden.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Hamburg baut Heime	Hamburger Fremdenblatt vom 22.2.1930, Nr. 53, S. 18.	1880-1883	6 Fotos. Bezeichnet: Wolff. Text: F. R. Die Aufnahmen zeigen verschiedene Heime, vom Alten- bis zum Kinderheim, die im Hamburger Stadtgebiet entstanden sind. Neben Innen- und Außenaufnahmen zeigen die Bilder von Ursula Wolff auch Kinder, die im Hof eines Kinderheimes spielen. Weitere Aufnahmen zu diesem Artikel stammen von den Gebr. Dransfeld sowie R. Weber.
Wäscherinnen	Hamburger Illustrierte vom 12.3.1930, Nr. 7, o. S.	1746-1760	4 Fotos. Bezeichnet: ?. Die Fotografien dokumentieren die harte Arbeit der Frauen, die die Wäsche in einem Fluss waschen. Entstanden sind diese Aufnahmen während der Reise von Ursula Wolff durch Südfrankreich.
o.T.	Hamburger Fremdenblatt vom 26.3.1930, Nr. 85, o. S.	2025-2026	1 Foto. Bezeichnet: Foto-Wolff. Einzelfoto in der Rubrik „Rundschau im Bilde". Gezeigt wird der Bretterzaun in der Armbruststraße in Eimsbüttel, der bis dato die Grenze zwischen Altona und Hamburg markierte und der jetzt entfernt worden ist.
Vom Hamburger Fruchthandel	Hamburger Fremdenblatt vom 17.5.1930, Nr. 136, S. 20.	1915-1984	9 Fotos. Bezeichnet: U. Wolff. Text nicht bezeichnet. Die Aufnahmen zeigen den Weg einer Bananenstaude von ihrer Ankunft per Schiff im Hamburger Hafen über das Löschen der Waren, ihrer Kontrolle am Zoll und das Verpacken der einzelnen Stauden bis hin in den örtlichen Fruchthandel.
Grossbauten aus Plastellin. Der Städtebauer wird zum Regisseur	Hamburger Illustrierte vom 20.5.1930, Nr. 20, o. S.	nicht im Archiv	5 Fotos. Die Fotografien dokumentieren die Arbeit von Modellbauern von Architekturmodellen. Am Beispiel der Bebauung zwischen Wiesendamm und Jarrestraße in Hamburg werden die einzelnen Arbeitsschritte in dem Modellbaubüro bis hin zum fertigen städtebaulichen Modell gezeigt.
Graf Kalckreuth zum Gedächtnis	Hamburger Illustrierte vom 15.6.1930, Nr. 24, S. 20.	nicht im Archiv	3 Fotos. Nicht bezeichnet. Bei allen Aufnahmen handelt es sich um Reproduktionen von Gemälden des Malers Graf von Kalckreuth.
Walter Rothenburg, In allen Sätteln gerecht: Boxer, Feuerfresser, Filmstar und Reklamefigur	Hamburger Illustrierte vom 21.6.1930, 12. Jh., Nr. 25, S. 24.	2290-2295	1 Foto. Kid Bambu als Reklamefigur vor dem Kaufhaus Tietz, heute Alsterhaus, dies ist das einzige veröffentlichte Foto aus der Serie. Die anderen Fotos auf der Seite illustrieren Sportereignisse; der gesamte Text widmet sich allerdings dem Leben von Kid Bambu, der als Showboxer viele Jahre mit einem Wanderzirkus durch Deutschland gereiste und auch schon beim Film oder als Feuerfresser gearbeitet hat.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Hier bin ich Mensch - hier darf ich sein. Erholung in der Großstadt	Hamburger Illustrierte vom 14.6.1930, Nr. 24, S. 29.	2301-2319	1 Foto. Bezeichnet: Foto-Wolff. Das Foto zeigt im Kontext mit anderen Abbildungen verschiedene Aspekte und Momentaufnahmen von Menschen beim Baden in städtischen Freibädern. Die Fotografie von Ursula Wolff zeigt das Bad in Ohlsdorf, dessen Wiese rund um den Schwimmbereich voll besetzt ist. Die überwiegende Zahl der anderen Aufnahmen in diesem Artikel hat Felix H. Man beigesteuert.
Walter Rothenburg, Allohi. Ein Tag an Bord mit den Kesselklopfern	Hamburger Illustrierte vom 12.7.1930, Nr. 24, S. 14f.	2320-2351	7 Fotos. Der Gruß meint Hallo. Die Kesselklopfer haben eine eigene Sprache, sie nehmen den ersten Buchstaben eines Wortes weg, setzen ihn an das Ende und fügen ein "I" hinzu. Die Kesselklopfer müssen in die immer noch 60 bis 70 Grad heißen Schornsteine der im Hafen anlegenden Schiffen klettern,um die Wände von Rost und Ruß zu befreien. Eine harte Arbeit unter Zeitdruck, denn das Schiff will den Hafen schnell wieder verlassen. Sie sind eine eingeschworene Gemeinschaft, arbeiten ohne Prestige und unter gefährlichen Arbeitsbedingungen. Die Fotos dokumentieren ihren Arbeitsalltag.
Feuerschutz im Hamburger Hafen	Hamburger Fremdenblatt vom 26.7.1930, Nr. 205, o. S.	nicht im Archiv	3 Fotos. Bezeichnet: U. Wolff. Veröffentlicht in der Rubrik „Rundschau im Bilde". Eine Aufnahme zeigt den Petroleumhafen, eine andere ein Löschschiff und das dritte Foto zeigt die sog. Schlengel, eine schwimmende Barriere, die auf dem Wasser treibendes Öl eindämmen soll.
Telegraphierte Bilder. H.I. eröffnet Station für Bildtelegraphie	Hamburger Illustrierte vom 1.9.1930, Nr. 35, S. ?	nicht im Archiv	4 Fotos. Bezeichnet: Photo Wolff. Die Fotografien zeigen das Empfangs- und Sendegerät sowie die elektrischen Schalttafeln der Station.
Wasser	Hamburger Illustrierte vom 13.9.1930, Nr. 37, S. 21 f.	1409-1410	5 Fotos. Nicht bezeichnet. Alle Fotografien zeigen unterschiedliche Funktionen und Nutzungsmöglichkeiten von Wasser. Einen Reinigungswagen der Stadt Hamburg, der Wasser auf die Straße spritzt, um diese zu reinigen, ein Gewirr aus Leitungen und Rohren des Wasserwerks Curslack, Kinder die unter dem Rasensprenger plantschen oder aus einer Pumpe trinken und junge Frauen, die unter der Dusche eines Schwimmbades stehen.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Schornsteinfeger!	Hamburger Fremdenblatt vom 11.10.1930, Nr. 282, S. 20.	2417-2436	6 Fotos. Bezeichnet: U. Wolff. Drei Fotografien der Serie zeigen Schornsteinfeger bei ihrer Arbeit auf dem Dach, die anderen zeigen zwei Schornsteinfeger zusammen auf einem Motorrad auf dem Weg zur nächsten Aufgabe, bei einer Unterhaltung mit einer Frau, sowie bei der ausführlichen Wäsche am Ende des Arbeitstages.
Koks	Hamburger Fremdenblatt vom 20.12.1930, Nr. 352, S. 18.	nicht im Archiv	6 Fotos. Gezeigt wird die Lagerung und Verarbeitung von Koks. Sehr schöne Aufnahmen in der neusachlichen Tradition. Förderbänder teilen den Bildaufbau in Diagonale. Der Kokslöschturm ist aus kurzer Distanz mit einer beachtlichen Untersicht aufgenommen, der Rauch zeichnet dabei eine dramatische Kontur in die Aufnahme. Die gezackten Stützmauern des Kokssilos wirken wie eine surrealischtische Zeichnung, hervorgerufen durch die Distanzlosigkeit der Aufnahme, ähnlich späteren Industrieaufnahmen von Dr. Paul Wolff, von dem Aufnahmen nach 1934 in dieser Zeitung nachzuweisen sind.
Zum Wintersport trägt man	Hamburger Fremdenblatt vom 10.1.1931, Nr. 10, S. 20.	OV 8	5 Fotos. Bezeichnet: Riesel Berlin. Die Aufnahmen zeigen die neusten modischen Trends auf dem Gebiet des Wintersports. Auch hier ist die allgegenwärtige Sachlichkeit zum Schlagwort geworden: „Die Devise der Wintersportmode ist: Sachlich-schön."
100 Jahre Potsdamer Platz	Hamburger Illustrierte vom 11.1.1931, Nr. 2, S. 22.	4232-4240	3 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Eine zentral angeordnete Abbildung zeigt den Blick aus einem Autobus, der den Potsdamer Platz befährt. Die beiden anderen Fotografien sind jeweils aus einer größeren Höhe aus aufgenommen. Sie zeigen das lebendige Treiben der Menschen auf dem Platz, die in Scharen durcheinander laufen. Eine Aufnahme zeigt die berühmte Verkehrsampel, die erste Ampel in Deutschland, die jüngst (2003) als Rekonstruktion dort wieder aufgestellt wurde.
Zum Sehen geboren - Zum Schauen bestellt	Hamburger Illustrierte vom 7.1.1931, Nr. 4, S. 4f.	3130-3139	8 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Die Abbildungen beschreiben den Lebens- und Arbeitsalltag einer Türmerfamilie. Bei den Türmern handelte es sich um einen auch damals schon nahezu ausgestorbenen Berufszweig. Die Arbeit der Familie bestand darin, zur rechten Zeit die Glocken der Kirche zu läuten. Die Bilder nähern sich fotografisch dem Kirchengebäude und beschreiben dann zusätzlich den Lebensalltag der Familie, die in dem Kirchturm lebt. So wird das Wohnzimmer gezeigt, die Aussicht vom Kirchturm oder der Schulweg der Tochter, die jeden Morgen den Turm herabsteigen muss, bevor sie zur Schule gehen kann.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Herzbude neben schwarzer Dame	Neue Illustrierte Zeitung vom 1.2.1931, Nr. 5, S. 34f.	3712-3713	*Siehe auch die Beschreibungen bei Hamburger Fremdenblatt vom 12.9.1931, Nr. 253, S. 19.*
Menschen ohne Heimat	Hamburger Fremdenblatt vom 2.5.1931, Nr. 121, S. 19.	2249-2269	6 Fotos. Bezeichnet: U. Wolff. Bericht über die Zigeuner, die immer wieder auf den Hamburger Pferdemarkt kommen, um dort als Pferdehändler Geschäfte zu machen. Der Bericht ist weder polemisch noch tendenziell. Die Fotos zeigen Frauen mit Kindern im Marktgewühl, Männer beim Handeln der Pferden. Diese werden, so erläutert der Artikel, auch "Rosstäuscher" genannt.
Schwimmen lernen	Hamburger Fremdenblatt vom 6.6.1931, Nr. 155, S. 18.	4015-4048	8 Fotos. Gezeigt werden die verschiedene Übungen um Schwimmen zu erlernen. *Teil der nächsten zwei in dieser Übersicht genannten Artikel über die Ferien in Hamburg.*
Ferien zu Hause in Hamburg ist doch auch ganz schön	Hamburger Fremdenblatt vom 6.6.1931, Nr. 155, S. 18f.	4015-48	11 Fotos. Die Serie zeigt die verschiedenen Möglichkeiten der Sommeraktivitäten in Hamburg: Zelten am oberen Alsterlauf, baden im Stadtpark, im Freibad in Poppenbüttel oder an der Fuhlsbüttler Schleuse. Viele Bilder zeigen Kinder beim Schwimmen lernen, auf dem Sprungbrett oder beim Spielen mit kleinen Booten. Dazu kurze Bildunterschriften, die entweder den Ort angeben oder kleine Kommentare zu dem Dargestellten sind.
Paradies der Kinder	Hamburger Fremdenblatt vom 6.6.1931, Nr. 155, S. 18f.	4015-4048	10 Fotos. Bezeichnet: Photos Wolff. Diese Bildserie teilt sich mit den zwei zuvor genannten eine Doppelseite in der Zeitung. Alle Aufnahmen zeigen kleine Kinder beim Spielen und Tollen im Wasser und auf der Wiese in einem sommerlichen Park.
In meiner Straßenbahn	Hamburger Fremdenblatt vom 13.6.1931, Nr. 162, S. 19.	2921, 2934-2936	7 Fotos. Bericht über die Ausbildung zum Straßenbahnführer; das Reinigen der Wagons, eine große Aufnahme einer Übungsstrecke und Führerkabinen, die zu Unterrichtszwecken gebaut sind. Der ungenannte Autor ist Stammgast der Linie 18 der Straßenbahn, hier trifft man Vertraute und Bekannte, mit denen man noch nie nur ein Wort gesprochen hat. Außerdem werden die souveränen Fahreigenschaften des Straßenbahnführers gelobt: „Es wird kein Fahrer auf die Menschheit losgelassen, der nicht auf alle vorkommenden Möglichkeiten hin geprüft worden ist. Und das spürt man."
Hamburger Seewarte	Hamburger Illustrierte vom 17.6.1931, Nr. ?, S. ?	2409	1 Foto. Das Foto zeigt einen Mann mit Kopfhörern an einem Funkgerät sitzend.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Eine Kostprobe Bouille-à-baisse	Hamburger Illustrierte vom 24.6.1931, Nr. ?, S. ?	1716-1745	5 Fotos. Bezeichnet: U. Wolff. Aufgenommen in Hafen von Marseille, zeigen die Fotografien den direkten Verkauf von Fisch und Muscheln im Hafen sowie ein Restaurant, in dem die Leute die frischen Fischgerichte essen können.
Auf Rädern aus dem Alltag	Hamburger Illustrierte vom 22.8.1931, Nr. 34, S. 14f.	nicht im Archiv	8 Fotos. Reportage über die Campingfahrt mit dem Auto in die umliegende Natur. Das Auto wird zum Camping auf vielfältige Weise genutzt.
Die Post kommt	Hamburger Fremdenblatt vom 5.9.1931, Nr. 246, S. 19.	3730-3738	5 Fotos, Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Briefträger, die morgens ausschwärmen sowie eine Nahaufnahme eines Postboten, die schwere Tasche mit der Post tragend; dann im Treppenhaus und schließlich eine Frau durch ihre geöffnete Wohnungstür spähend. Bildunterschrift: „...was für mich dabei?" Letzter Satz im Text, nachdem die Post so sehnsüchtig erwartet worden ist: „Allerdings tragen wir manchmal an einem Zehn-Gramm-Brief schwerer, als der Briefträger mit seiner ganzen Last."
Herzbude neben schwarzer Dame	Hamburger Fremdenblatt vom 12.9.1931, Nr. 253, S. 19.	3712 [e.78] 3713	6 Fotos. Text E.L. Bildergeschichte, beginnend mit dem Klingeln an der Tür der Kartenlegerin, dem eigentlichen Kartenlegen mit den üblichen Andeutungen, hier als Bildunterschriften gestaltet: „Sie werden eine lange Reise machen", „da! Sehen sie Herzbude neben schwarzer Dame. Das verspricht eine große Liebe" usw., bis zur Verabschiedung an der Tür: „Sie werden sehen, dass ich nicht zu viel gesagt habe."
Umzug	Hamburger Fremdenblatt vom 19.9.1931, Nr. 260, S. 19.	3151-3166	7 Fotos. Text E. L. Die Fotos zeigen den bepackten Möbelwagen, Probleme mit sperrigen Möbeln im Treppenhaus sowie ein Schild mit der Aufschrift: Wohnung zu vermieten. Eine letzte Fotografie zeigt eine Maklerin, die einem Paar die leere Wohnung präsentiert.
Das ist der Herbst	Hamburger Fremdenblatt vom 26.9.1931, Nr. 267, S. 20.	3779-3783	6 Fotos. Bezeichnet: Foto-Wolff. Aneinanderreihung von verschiedenen Aufnahmen, die den Herbst illustrieren: eine niesende Frau, Frau mit Regenschirm von hinten aufgenommen, Männer fegen Laub im Park, Herbstspaziergang an der Elbe, auf die Straßen fällt der Regen, und eine Schlussaufnahme zeigt ein Paar, dass die Winterkleidung aus den Schränken im Schlafzimmer holt.
Bei der Wahrsagerin	Neue Illustrierte Zeitung 26.9.1931	3710-3717	5 Fotos. Bezeichnet: Leidmann & Wolff. Siehe auch die Beschreibungen im Hamburger Fremdenblatt vom 12.9.1931, Nr. 253, S. 19

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Das große "Wenn..."	Hamburger Fremdenblatt vom 24.10.1931, Nr. 291, S. 18.	3838-3846	7 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Ein Foto zeigt als Einstieg ein gewöhnliches Lotterielos, dann jeweils unter dem Foto der Satz „Wenn mein Los gewinnt... Fahren wir ins Mittelmeer;...kaufe ich mir alle Bücher, die ich liebe;...kaufe ich mir einen Vogel;...wird dies mein Wagen sein;... kaufe ich mir zwei Pelzmäntel." Die Bilder illustrieren die Möglichkeiten, die sich durch einen Gewinn in der Lotterie realisieren lassen.
Im Gedenken der Lebenden sind die Toten nicht tot	Hamburger Fremdenblatt vom 21.11.1931, Nr. 323, S. 18.	3113-3129	7 Fotos. Text Dr. Harald Busch. Die Bilder zeigen verschiedene Ansichten des größten Landschaftsfriedhofs der Welt in Hamburg Ohlsdorf.
Kleine Geschichte vom Korken	Neue Illustrierte Zeitung Herbst 1931	3055-3060	6 Fotos. *Identisch mit Hamburger Fremdenblatt vom 2.7.1932, Nr. 182, S. 19.*
Kinder wollen spielen	Dezember 1931	Z 15	6 Fotos. *Identisch mit Hamburger Fremdenblatt vom 7.12.1933, Sonderbeilage, S. 3.*
Zauberkraft im Trommel	Hamburger Illustrierte, Ende 1931, o. S.	3680-3689	*Siehe auch Beschreibungen bei: Hamburger Fremdenblatt vom 9.1.1932, Nr. 9, S. 19.* In dieser Fotostrecke wurden allerdings andere Fotografien verwendetet. So wird hier auch das so genannte Egalisieren der Häute gezeigt, verschiedene Arten von Trommeln, einen Arbeiter, der den Klang der Trommeln überprüft, und das Sortieren der Häute je nach Güte.
Der Vereinsstar	Hamburger Illustrierte 17.10.1931, Nr. 42, S. 22.	3466-3477	7 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Das Eingangsfoto zeigt eine junge, gut gekleidete Frau vor einem Flügel stehend. Die nächsten fünf Fotografien zeigen dann eben jene Frau singend, dabei ist jedes Foto ein Brustporträt, damit der Betrachter auch die Öffnung des Mundes und die Haltung der Arme verfolgen kann, die die Sängerin beim Singen dramatisch bewegt. Das letzte Foto schließlich zeigt die Künstlerin, während sie einen Knicks vor dem Publikum macht und einen Strauß Blumen in den Händen hält.
Kartenbörse der Arbeitslosen	Funk im Bild 1932	3918-3926	2 Fotos. Bezeichnet: Wolff. Beide Aufnahmen zeigen Menschen jeden Alters, die die in den Parks aufgestellten Bänke nutzen, um darauf – sitzend oder stehend – Karten zu spielen.
"Sind sie auch...."	Neue Illustrierte Zeitung Berlin 1932, o. S.		2 Fotos. Nicht bezeichnet. Die eine Fotografie zeigt einen Mann am Schreibtisch, der telefoniert, die andere eine niesende Frau. Nur im Archiv der UNH nachweisbar. Möglicherweise enthielt der Essay weitere Aufnahmen.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Ich lerne Radfahren	Hamburger Illustrierte vom 1.4.1932, Nr. 16, S. 8.	4321-4344	7 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Alle Aufnahmen schildern, wie eine junge Frau das Fahrrad fahren lernt. Erst wird sie von einem Mann gestützt, der sie ein Stück weit anschiebt, dann lässt er los und die Frau fährt in Schlangenlinien die Straße hinunter, bis ein Baum die Fahrt der Frau unsanft stoppt. Eine letzte Fotografie zeigt die Frau auf dem Boden sitzend und ihr verletztes Knie haltend.
Aus dem Kalbsfell. Deutschland ist einer der Hauptversorger der Welt mit Trommeln	Hamburger Fremdenblatt vom 9.1.1932, Nr. 9, S. 19.	3680-3689	7 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff, Text E. L. Schritt für Schritt wird anhand der Bilder die Entstehung einer Trommel gezeigt, der Messing- oder Holzkessel, das Egalisierenden der Häute mit einem Schabeisen - heute noch genauso wie vor hundert Jahren bis zum Prüfen des Klanges, bevor die Trommel die Fabrik verlässt. Die Fotos sind in zwei diagonal über die Seite laufenden Filmstreifen angeordnet (jeweils oben und unten auf der Seite), die die Entstehungsgeschichte schildern, in der Mitte ein kleiner Junge in einer Uniform, der die Trommeln schlägt. Bei diesem Beispiel handelt es sich nicht um eine Geschichte, die inszeniert wird, sondern um eine sachliche Reportage über die Entstehung einer Trommel, garniert mit der Fotografie des Jungen.
Handwerker-dynastie	Hamburger Fremdenblatt vom 16.1.1932, Nr. 16, S. 19.	2966, 2969, 2970, 2972	8 Fotos über das sog. Reepschlägerhaus von ca. 1492 in der Reimerstwiete 12. In diesem Haus lebte bis zu seinem Tod 1919 der Reepschläger Bölschau, der letzte Reepschläger Hamburgs, der diesem Beruf noch nachging. Erzählt wird die Geschichte der Familie und dass die Nachkommen das Haus jetzt "aufgefrischt" haben, die Geschichte der Reepschläger, dass die Stadt Hamburg ihnen im Zuge der Stadterweiterung das Gelände der heutigen Reeperbahn wieder abkaufen musste, welches sie ihnen einst, außerhalb der Wallanlagen, zugewiesen hatte. Die Bilder zeigen Innen- und Außenaufnahmen des Gebäudes, der darin lebenden Menschen, Nachfahren des letzten Reepschlägers, und der antiken Möblierung des Hauses.
Berlin als Hafenstadt	Hamburger Illustrierte vom 16.1.1932, Nr. 3, S. 3.	4248-4275	8 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Die Abbildungen zeigen verschiedene Häfen im Berliner Stadtgebiet, so den Humboldt-Hafen, den Hafen am Schlossplatz oder den Osthafen, und auch die spezifischen Aufgaben der einzelnen Häfen, so den Holz- oder Obstverladehafen, den Hafen für das Verladen von Waffen und den Kohlehafen zur Energieversorgung der Stadt.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Auch die Wissenschaft sehnt sich nach besseren Zeiten	Hamburger Fremdenblatt vom 30.1.1932, Nr. 30, S. 19.	nicht im Archiv	4 Fotos. Bericht über die Universitätshautklinik, deren Räume zu klein sind, sodass Vorlesungen in überfüllten Lesesälen abgehalten werden müssen, die erst zehn Minuten vor Unterrichtsbeginn zu Lesesälen umgeräumt werden. Die Stühle müssen von Studenten selber reintragen werden, in jene Räume, in denen vorher Geschlechtskrankheiten bei Patienten untersucht worden sind. Außerdem wird auf die einmalige Sammlung von Moulagen des Malers Ary Bergen auf dem Dachboden des Gebäudes hingewiesen, die dort jedoch nur unzulänglich gelagert sind.
Gepflegt sein ist Pflicht	Hamburger Fremdenblatt vom 30.1.1932, Nr. 30, S. 20.	3718-3729	10 Fotos. Bezeichnet: Fotoatelier Ursula. Ein Foto zeigt einen Tisch, der über und über mit Kosmetik bedeckt ist, die anderen Fotos zeigen jeweils in einer Nahaufnahme von der Schulter an eine Frau, auf deren Gesicht unterschiedliche Pflegemittel aufgetragen sind. Der Text erläutert, jeweils zu welchem Anlass welches Präparat aufgetragen werden sollte und welche Vorteile die einzelnen Produkte haben.
Lebende Völkerkunde. Ein Spaziergang durch das Museum für Völkerkunde in Hamburg	Hamburger Fremdenblatt vom 27.2.1932, Nr. 58, S. 18.	3785-3793	6 Fotos. Gang durch „das schönste Museum für Völkerkunde in Deutschland". Ein großes Foto zeigt eine Gruppe von jungen Menschen, die dicht gedrängt vor den Exponaten steht. Die anderen Aufnahmen zeigen einzeln Kunstgegenstände und Exponate der Ausstellung in dem Museum.
G. Wahl, Was und wie eine Bibliothek sammelt	Hamburger Fremdenblatt vom 12.3.1932, Nr. 72, S. 20.	nicht im Archiv	7 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Aufnahmen, die Handschriften berühmter Leute wie Goethe, v. Liliencrons zeigen oder Hamburgs ältestes Buch, ein Evangeliar aus dem Jahr 1100. Bei allen Fotografien handelt es sich um Nahaufnahmen des jeweiligen Buches bzw. der jeweiligen Handschrift.
ohne Titel	Hamburger Fremdenblatt vom 18.3.1932, Nr. 76, o. S.	3966	1 Foto. Veröffentlicht in der Rubrik „Rundschau im Bilde". Bezeichnet: Photo Leidmann-Wolff. Bildunterschrift: „Die Sezession stellt aus. Am Sonntag wird in den Räumen des Hamburger Kunstvereins ihre diesjährige Ausstellung eröffnet. Unser Bild zeigt die Hängekommission eifrig bei der Arbeit." Das Foto zeigt Gemälde, die auf dem Boden stehen und vier Männer, die Gemälde hin- und hertragen.
Die Vorsetzen -eine Hafenstraße	Hamburger Illustrierte vom April 1932, Nr. 16, S. 2f.	4142-4155	5 Fotos. Bezeichnet: Text-Bilder Leidmann-Wolff. Die zentrale Fotografie zeigt einen Schlepper am Kai bei Nacht; im Hintergrund der beleuchtete Hafen und die Hochbahn. Die weiteren Aufnahmen zeigen die Häuserfassaden der Straße mit den Geschäften und Lokalen, eine Aufnahme den Straßenverlauf hin zum so genannten Michel.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Am Fenster	Hamburger Fremdenblatt vom 31.5.1932, Nr. 140, S. 20.	4204-4218	6 Fotos. Bezeichnet: Wolff. Die Aufnahmen zeigen, was Menschen alles am Fenster tun. So zeigt ein Foto, wie eine Gruppe von Leuten gen Himmel sieht, als ein Zeppelin das Haus überfliegt. Eine andere Aufnahme zeigt das sog. Fensterln, eine andere zwei Nachbarinnen, die sich, beide haben sich aus dem Fenstern gelehnt, unterhalten.
Kleine Geschichte vom Korken	Hamburger Fremdenblatt vom 2.7.1932, Nr. 182, S. 19.	3055-3060	6 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff, Text E.L. Die Fotografien schildern das Entstehen eines Korkens: Von den runden Korkballen, der sog. Jungfernrinde der Korkweide über das Zuschneiden, das Sortieren, das automatische Zählen bis zum Einbringen des Korkens in die Flasche. Ein letztes Foto zeigt die „sparsame Hausfrau“, die den Korken nicht weg-schmeißt, sondern für andere Zwecke aufbewahrt.
Staats und Universitäts- sowie Stadtbibliothek	Hamburger Fremdenblatt vom 13.8.1932, Nr. 224, S. 20.	3806-3823	7 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff, Text E.L. Die Fotos zeigen die Buchausgabe, den vollbesetzten Lesesaal von oben aufgenommen, das Magazin (die größte und schönste Aufnahme, die zentral auf er Seite angeordnet ist), alte Handschriften, die in der Bibliothek aufbewahrt werden, die neuen Leihscheinautomaten für den Lesesaal und den Eingang in die Staatsbibliothek im Gebäude des alten Johanneums.
Richtfest	Hamburger Fremdenblatt vom 20.8.1932, Nr. 231, S. 20.	4159-4173	6 Fotos. Bezeichnet: Wolff, Text E.L. Die Traditionen des Richtfests werden gezeigt. Der Richtspruch ist abgedruckt. Die Bildserie endet, als der Geselle, nach dem letzten Trinkspruch und einer Flasche Portwein, und nachdem er das Glas glückbringend auf dem Boden des Hauses zerschmettert hat, betrunken vom Dach getragen werden muss.
Achtung! Aufnahme!	Hamburger Illustrierte vom August 1932, Nr. 45, S. 4f.	3739-3757	8 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Fotografischer Bericht über den Filmdreh einer Operette auf dem Gelände der UFA in Berlin-Neubabelsberg. Die Aufnahmen zeigen den Regisseur beim Erteilen von Anweisungen, Requisitenbauer, Beleuchter, Außenaufnahmen des Studiogeländes und kostümierte Schauspieler, die über das Gelände eilen.
Kinder spielen Theater	Hamburger Fremdenblatt vom 17.9.1932, Nr. 259,S. 18.	3061-3071	4 Fotos. Bezeichnet: Photos Leidmann/Wolff, Text E.L. Bericht über die Vorbereitungen eines Kindertheaters an einer Hamburger Schule, wo mit viel Improvisationsgeschick ein Theaterstück von den Kindern auf die Bühne gebracht wird.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Prominenten Rendezvous - Bei Hamburgern in Berlin	Hamburger Illustrierte unbekanntes Datum, Nr. 47, S. 4f.	3490-3504	9 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Die Fotografien zeigen prominente Hamburger im Berliner Atelier des Bildhauers Paul Hamann. All diese Persönlichkeiten haben sich in seinem Atelier zusammengefunden, um Büsten ihres Abbildes formen zu lassen. Unter den Prominenten befinden sich Max Schmeling, Gustav Gründgens, die Schauspielerin Dolly Hass und die Malerin Hilde Hamann.
Wir lassen uns das Haar schneiden	Hamburger Fremdenblatt vom 1.10.1932, Nr. 273, S. 18.	3012-3022	8 Fotos. Bezeichnet: Leidmann/ Wolff. Text E.L. Bericht von einem Kinderfriseur; die Aufnahmen zeigen die Kinder, wie ihnen die Haare geschnitten werden. Einige Kinder haben Angst und weinen, andere sitzen während dessen bei ihren Müttern auf dem Schoß. In der Mitte ein großes Foto von einem Kind, dem mit einem Pinsel durch das Gesicht gefahren wird, Bildunterschrift: "Das kittelt [sic!] so!"
Wollen wir tauschen?	Hamburger Fremdenblatt vom 15.10.1932, Nr. 287, S. 20.	4345-4370	6 Fotos. Bezeichnet: Leidmann/Wolff. Bericht über die Leidenschaft des Sammelns von kleinen Fotografien einer Serie , so genannten Sammelbildern. Es sind meistens Kinder, aber auch einige Erwachsene, dazu Erwerbslose, die diese zwar nicht verkaufen dürfen, aber gegen eine „Sympathieprämie" weiter vertauschen. Gehandelt werden Bilder der Serie „Hamburg aus der Vogelperspektive", die das Hamburger Fremdenblatt auf die Rückseite der Abonnementsquittung klebt. Das gleiche System, das andere Firmen zu dieser Zeit als Kundenbindungsmaßnahme entdeckten, beispielsweise die Margarinesammelbilder.
Kreuz und quer über den Wittenbergplatz in Berlin	Hamburger Fremdenblatt vom 22.10.1932, Nr. 294, S. 19.	4375-4378	3 Fotos. Bezeichnet: Leidmann/Wolff. Die Fotos zeigen den Wittenbergplatz in Berlin aus großer Höhe aufgenommen, die Menschen werfen dabei lange Schatten, die Straßenbahnschienen gliedern die Aufnahmen in Diagonale auf. Alles wirkt geschäftig, schnell, die Autos scheinen zu rasen. Berlin als uneingeschränkte Großstadt. Vor allen Dinge diese Aussage wird durch die Fotos transportiert. Die Fotos rechts und links sind im vertikalen Format, das Foto in der Mitte hat eine horizontale Ausrichtung. Rechts gliedert sich das Fotografie durch die sanfte Kurve, die die Schienen der Straßenbahn machen: das Auge des Betrachters kann förmlich auf den Schienen durch das Bild gleiten.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
So wird man zur Architektin	Hamburger Fremdenblatt vom 9.11.1932, Nr. 312, Sonderbeilage "Die deutsche Frau in Heim, Beruf und Gesellschaft", S. 2	nicht im Archiv	4 Fotos. Bezeichnet: Wolff-Leidmann. Text: E. V. Bildgeschichte, in der der Gang der Autorin auf den Dachboden beschreiben wird, wo die barocken Möbel der Großeltern stehen und verstauben. Kurz entschlossen nimmt die Protagonisten einige Möbel mit in die Wohnung und tauscht diese gegen einige „Sachliche" aus. So stellt sie beispielsweise einen Sekretär unter ein modernes Gemälde und findet Gefallen an diesem Arrangement. Dann kommt zufällig der Maler Kurt Löwengard vorbei und bietet ihr an, einen der schlichten Schränke zu bemalen. So ergibt sich in der Wohnung ein Mix aus Alt und Neu. In dieser Bildergeschichte überwiegt das geschriebene Wort gegenüber der Abbildung.
Die Hamburger Berufsfeuerwehr besteht heute 60 Jahre	Hamburger Fremdenblatt vom 12.11.1932, Nr. 315, S. 18.	2068-3008	1 Foto. Weitere historische Fotos nicht benannter Urheber sowie weitere historische Fotos von Bränden im Freihafen, in Kontorhäusern usw. Eine aktuelle Aufnahme, die einen Feuerwehrmann zeigt, der in ein Rettungstuch gesprungen ist, ist von Ursula Wolff. Die Aufnahme selbst ist aus großer Höhe entstanden und zeigt den Feuerwehrmann, nachdem er in dem Rettungstuch gelandet ist.
Auch die Dorsch hat so angefangen	Hamburger Fremdenblatt vom12.11.1932, Nr. 315, S. 20.	Z 76 b	6 Fotos. Der Titel spielt auf die seinerzeit sehr berühmte Schauspielerin Käthe Dorsch (1890-1957) an, die ab 1919 in Berlin lebte und später am Wiener Burgtheater Erfolge feiern konnte. Bericht über die Unwägbarkeiten, die junge Schauspielschüler erleiden müssen, wenn sie sich bei dem strengen Lehrer Hans Stiebner in die Ausbildung begeben. Gezeigt werden Gesangs- und Sprechproben, Othello als Schauspielübung und eine Umarmung unter den Schauspielschülern nach der bestandenen Prüfung.
Die glückhafte Marzipankugel - In der Werkstatt des Zufalls	Hamburger Fremdenblatt vom 14.11.1932, Nr. 316, S. 18.	3478-3489	7 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Die Bildserie berichtet über die Weihnachtslotterie zu Gunsten hilfsbedürftiger Menschen in Hamburg. Marzipankugeln werden mit Lotterienummern versehen, die einen Geldgewinn ermöglichen können. Die Fotografien zeigen das Verpacken der Kugeln unter notarieller Aufsicht, den Verkauf auf der Straße und einige der glücklichen Gewinner, die sich ihren Gewinn bei der Sparkasse auszahlen lassen.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Taubstumme lernen zu sprechen	Hamburger Fremdenblatt vom 26.11.1932, Nr. 329, S. 20.	Z-79	9 Fotos. Bezeichnet: Leidmann/Wolff. Taubstumme Kinder lernen sprechen und Sprache zu verstehen. Keines der Fotos oder gar der Text sollen Mitgefühle erheischen, sondern es handelt sich um neutrale Fotos, die den harten Alltag der Kinder, die immer und immer wieder das Sprechen üben müssen , in der Schule zeigen. Die Besonderheiten gegenüber anderen Klassenräumen werden gezeigt und erklärt. Die Kinder und der Lehrer sitzen im Kreis, die Bildunterschrift erklärt, dass das so sein muss, weil sich alle beim Sprechen sehen sollen. Weitere Bilder zeigen ein Theaterspiel in der Klasse, das Erfühlen der Kopf- und Kehlkopfvibrationen der einzelnen Buchstaben zusammen mit dem Lehrer.
Express	Hamburger Fremdenblatt vom 26.11.1932, Nr. 329, S. 18.	nicht im Archiv	5 Fotos. Bezeichnet: Leidmann/Luchs. Bericht über den Versand von Expressgut. Die Bilder zeigen Artistengepäck, den Schalter für die Paketannahme aus leichter Draufsicht, die Waage für die Pakete und die Transportwagen.
Spielen können...	Hamburger Fremdenblatt vom 7.12.1932, S. 3 Sonderbeilage zu Weihnachten "Was schenk ich Dir? Was wünsch ich mir?"	Z-15	6 Fotos. Bezeichnet: Leidmann/Wolff. Die Fotografien zeigen Kinder beim Spielen mit verschieden Gegenständen. Immer wird ein Bezug zu einem möglichen, später ausgeübten Beruf hergestellt: Der kindliche Architekt baut Garagen, die Mädchen bügeln und waschen, mit Holzklötzen übt der spätere Ingenieur das Bauen eines Turms.
Alt Hamburger Bürgerhaus eröffnet	Hamburger Fremdenblatt vom 10.12.1932, Nr. 343, S. 1.	OVZ 8	6 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Text E. L. Bericht über die Restaurierung und Wiedereröffnung eines alten Hamburger Bürgerhauses, Grimm 30, auf der Grimminsel, erbaut 1692, finanziert von der Marzipankugel Lotterie (siehe Hamburger Fremdenblatt vom 14.11.1932, Nr. 316, S. 18.). Die Fotos zeigen die Innengestaltung des Hauses mit seiner barocken Einrichtung, den Stuckdecken, den Delfter Fliesen und den reich verzierten Kaminen. Das Gebäude stellt eines der reichsten ehemaligen Reederhäuser in Hamburg dar, gelegen mit Blick auf das Fleet, den Michel und St. Nikolai.
Aus dem Puppenreich der Völker	Hamburger Fremdenblatt vom 10.12.1932, Nr. 343, S. 18.	3264-3283	6 Fotos. Bezeichnet: Wolff. Die Aufnahmen zeigen Puppen, die aus der Sammlung Konientzko stammen. Puppen gibt es überall auf der Welt, auf jedem Kontinent. Hier werden entsprechende Eigenarten der Puppen aus den jeweiligen Ländern gezeigt.
Bürger Schausteller	Hamburger Fremdenblatt vom 10.12.1932, Nr. 343, S. 20.	Z-28, Z-2c, Z-65	5 Fotos. Nicht bezeichnet. Die Fotografien zeigen, dass ein Zirkus auf dem Hamburger Dom ein richtiges Unternehmen ist. Eine Aufnahme zeigt den Wagen für das Lohnbüro, eine andere die Einrichtung der einzelnen Wohnwagen sowie einen Kleinwüchsigen, der auf dem Gelände sauber macht.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Was Hamburg von 1933 erwartet:	Hamburger Fremdenblatt vom 31.12.1932, Nr. 363, S. 20.	nicht im Archiv	7 Fotos. Was Hamburg in jenen schweren Jahren erwartete und sich wünschte, war der wirtschaftliche Aufschwung. Illustriert wird dieser Wunsch mit Aufnahmen aus dem maritimen Milieu, z. B „Ein Stapellauf möge wieder etwas Alltägliches werden", die Ladungsbrücken voller Kähne mit Ladung, die nur darauf wartet, gelöscht zu werden, ein Kapitän, der aus dem Fenster seiner Brücke schaut, und das Kommando „Voll Vorwärts!" gibt.
Rund um den Alexanderplatz. Man hat gebuddelt, man buddelt, man wird buddeln.	Hamburger Illustrierte, Ende 1932, Nr. 50, S. 4f.	3895-3817	11 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Die zentral in der Mitte der Doppelseite angeordnete Aufnahme zeigt den Alexanderplatz in Berlin von einer größeren Höhe aus aufgenommen. Man sieht das Treiben der Menschen, die Baustellen, die Straßenbahn, Autos und Pferdewagen, die den Platz bevölkern. Um diese große Aufnahme herum sind die anderen, kleineren Aufnahmen angeordnet, die jeweils verschiedene Perspektiven sowie Neuerungen und Menschen bei ihren Geschäften auf dem Platz zeigen. Beispielsweise einen Gemüsehändler, einige moderne Gebäude, die den Platz säumen, die Rolltreppe zur U-Bahn und Erwerbslose, die die laufenden Bauarbeiten beobachten.
Wenn mein Los gewinnt, ...	Zeit im Bild, Juni 1932, S. 6.	3838-3846	5 Fotos. Bezeichnet: Leidmann-Wolff. Siehe auch „Das große Wenn...."; veröffentlicht wurden dieselben Fotografien, jedoch aufgrund des unterschiedlichen Zeitungsformates in einer anderen Anordnung.
Der Tag des Aufwasch - Kleine Geschichte in vier Bildern	unbekannte Zeitung 1932 oder 1933	Z-47	4 Fotos. Bezeichnet: Wolff. Alle Aufnahmen zeigen, seitlich von oben, den Blick in ein Waschbecken, in dem sich abwechselnd die Wäsche, das schmutzige Geschirr oder zu waschendes Gemüse befindet.
Ein Paket ist angekommen	Hamburger Fremdenblatt vom 14.1.1933, Nr. 14, S. 20.	nicht im Archiv	9 Fotos. Bezeichnet: Leidmann/Wolff. Text E.L. Hier wird der Weg eines Paketes von der Abgabe am Postschalter bis zur Auslieferung an den Empfänger beschrieben. Dabei werden die modernen Förderbänder gezeigt, die Posteisenbahnwaggons sowie die automobilen Postwagen, die die Pakete schließlich ausliefern. *Nicht identisch mit „Die Post kommt"*
Zum Wohle!	Hamburger Fremdenblatt vom 21.1.1933, Nr. 21, S. 21.	nicht im Archiv	6 Fotos. Bezeichnet: Leidmann/Wolff. Text E.L. Der Essay beschreibt den Vorgang des Bierbrauens. „In einer modernen Bierbrauerei sieht man zunächst vor lauter technischen Einrichtungen nichts vom Bier; aber man riecht es schon von draußen! Und es riecht wunderbar." Die Kessel sind abgebildet, ebenso der Braumeister beim Überprüfen des Gärungsprozesses, zum Schluss ein Mann, der ein Glas Bier zum Mund führt.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
R.R. Die Davidswache in Hamburg	Hamburger Illustrierte vom 11.2.1933, Nr. 6, S. 6f.	nicht im Archiv	7 Fotos. Bezeichnet: Luchs. Text R.R. (Rob Roll?). Die Fotos beschreiben den Arbeitsalltag der Polizisten in Deutschlands bekanntester Polizeiwache: Fingerabdrücke nehmen, ein „Damenzimmer" für weibliche Gefangene, die Zelle 10 – für Gäste, die gerne bleiben wollen, die man aber nicht behalten will (der Ausgang), Obdachlose, die man hier „Monarchen" nennt, Polizisten kümmern sich um einen Betrunkenen. Die Schilderung der Arbeit der Beamten gleicht dem noch heute gängigen Klischee: Man hilft den Armen, ist ihnen gegenüber großherzig und drückt mal ein Auge zu, aber gleichzeitig hart gegen die wirklichen Verbrecher. Der Polizist trägt eine große Verantwortung. Zitat: „Er weiß es, und dieses Wissen - das spürt man deutlich und klar - stärkt sein Verantwortungsgefühl gegenüber Staat und Gesellschaft. Noch nie war die Verantwortung des Polizeibeamten so groß wie in dieser Zeit."
Abstoppen. Hafenpolizei an Bord	Hamburger Illustrierte vom 11.3.1933, Nr. 10, S. 22f.	1333-1335	7 Fotos. Bezeichnet: Rob Roll. Text E. L. Aufnahmen, die eine Polizeikontrolle im Hamburger Hafen schildern: Polizisten mit einem Megafon, die das verdächtige Schiff zum Stoppen auffordern, dann gehen sie an Bord, um die Verdächtigen zu verhaften und auf das Polizeiboot zu bringen. Drei weitere Fotos zeigen die tägliche Arbeit der Polizisten: Von einem Chinesen und einem Angler werden die Ausweispapiere kontrolliert und eine Rettungsaktion von Schiffbrüchigen wird geübt. *Identisch mit: Haben sie etwas zu verzollen?*
Griechische Landschaft	Hamburger Fremdenblatt vom 11.3.1933, Nr. 70, S. 19.	4648-4656	6 Fotos. Bezeichnet: Wolff. Text T. (Tüngel?). Landschafts- und antike Architekturaufnahmen aus Griechenland. Beispielsweise das Theater von Epidaurus, die Burg Agamemnons in Mykenä, der Poseidontempel auf Kap Sunion u.a. Zentral angeordnet die größte Aufnahme, eine Fotografie des Tempels des Poseidon, auf der linken Hälfte der Fotografie angeordnet, rechts fällt der Blick die Küste herab bis ans Wasser. Die Aufnahme gleicht in der Komposition einem klassischen Gemälde.
Winter a. D.	Hamburger Fremdenblatt vom 16.3.1933, Nr. 75, S. 18.	Z-3b	6 Fotos. Bezeichnet: Schneider. Text nicht bezeichnet. Die Bilder erzählen, was alles im Frühling passiert: Die Frau näht sich ein neues Kleid, die Wäsche wird zum Lüften herausgehängt, die ersten Blumen blühen usw.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Bilderbuch der Straße	Hamburger Illustrierte vom 25.3.1933, Nr. 12, S. 22f.	nicht im Archiv	7 Fotos. Bezeichnet: Luchs. Fotografien, die die Alltäglichkeiten auf Hamburgs Straßen zeigen: Straßenhändler, Polizisten, Schornsteinfeger auf der Straße sowie Verliebte, den Rücken dem Betrachter zugewandt, schlendern eng umschlugen. Bildunterschrift: Eine Welt für sich.
Frühling in der Großstadt	Hamburger Fremdenblatt vom 25.3.1933, Nr. 84, S. 18.	3622-3625	7 Fotos. Bezeichnet: Leidmann/Wolff. Alle Aufnahmen zeigen Tätigkeiten, die in einer Stadt im Frühling getätigt werden. Die Bäume werden beschnitten, die Wohnung erhält den Frühjahrputz, eine Dame wählt den passenden Hut für die aktuelle Frühjahrsmode u.s.w.
Erwerbslose treiben Sport	Hamburger Fremdenblatt vom 25.3.1933, Nr. 84, S. 18.	nicht im Archiv	7 Fotos. Signatur nicht erkennbar. Junge Erwerbslose werden „am Herumlungern" gehindert, indem man ihnen die Möglichkeit gibt, Sport zu treiben. So sieht man junge Männer an der Kletterwand, bei der Gymnastik oder beim Kanu fahren. *In der angegebenen Zeitung teilt sich der Artikel sich die Seite mit der vorangegangenen Bildergeschichte.*
Die Tracht der Zeit	Hamburger Illustrierte vom 22.4.1933, Nr. 16, S. 22f.	Z-53	8 Fotos. Signiert Leidmann/Wolff. Gezeigt werden ein Bierkutscher, eine Krankenschwester, ein Schornsteinfeger, mehrere Sportler im Trainingsanzug, ein Schlachter, ein Hotelpage und ein Hafenarbeiter in ihrer jeweiligen Berufskleidung, der zeitgemäßen Tracht.
Die Post kommt	Neue Illustrierte Zeitung April 1933, S. 6.	3780-3738	5 Fotos. Nicht bezeichnet. *Identische Fotografien wie in: Hamburger Fremdenblatt vom 12.9.1931, Nr. 253, S. 19.*
Arbeitslose nutzen die Zeit	Hamburger Fremdenblatt vom 17.6.1933, Nr. 165, S. 19.	Z-39	7 Fotos. Bezeichnet: Luchs-Leidmann. Die Fotografien zeigen Erwerbslose, die anderen Erwerbslosen helfen, so beispielsweise Erwerbslose, die einen Sprachkurs besuchen, die eine kostenlose Bibliothek nutzen oder, gegen eine geringe Nutzungsgebühr Schreibmaschinen nutzen, um ihre Post zu erledigen und Bewerbungen zu schreiben.
The first Authentic Discoveries in the Arabian Realm of the Queen of Sheba	Illustrated London News vom 7.10.1933, S. 536-537.	OVZ 8	10 Fotos. Bezeichnet: Foto Wolff Lichtbildwerkstatt. Text von Richard Tüngel. Alle Aufnahmen zeigen archäologische Fundstücke der Ausgrabung des Grabes der Königin von Sheba (Scheba).
An alten Stätten Persiens	Hamburger Fremdenblatt vom 7.10.1933, Nr. 277, S. 19.		5 Fotos. Weder Text noch Fotos bezeichnet. Eine Aufnahme zeigt die Ruinen von Persepolis, einen Feuerturm und Felsengräber außerhalb der Stadt und ein Wandrelief, das in den Felsen geschlagen ist. Weitere Aufnahmen zeigen die dichte Bebauung der Altstadt von Bagdad, von einem Minarett aus fotografiert sowie das Grab der Esther in Hamadan.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Kinder wollen spielen...	Hamburger Fremdenblatt vom 7.12.1933, Sonderbeilage, S. 3.	Z 15	6 Fotos. Bezeichnet: Wolff u. Scherl. Alle Aufnahmen zeigen Kinder beim Spielen: Mit einem Flugzeug, einem Modellschiff, einer Modellbahn, einem Chemiebaukasten, einem Webstuhl für die Mädchen und einem Tischfußball, dem so genannten "Tipp-Kick".
Wenn das so leicht wäre - die ersten Versuche eines Amateurs	Zeit im Bild, Juni 1933, S. 6.	3970-85	5 Fotos. Nicht bezeichnet. Reportage über einen Amateurfotografen, der versucht, mit allerlei Verrenkungen, eine auf einer Bank vor ihm sitzende junge Frau zu fotografieren. Dabei zeigen die abgedruckten Fotografien Doppelbelichtungen, schiefe Perspektiven usw. Dies jedoch nicht aus einem künstlerischen Anspruch heraus, sondern, um die vergeblichen Bemühungen des Amateurfotografen zu illustrieren.
"....Sand..." (Titel nicht identifizierbar)	Hamburger Illustrierte vom Juli 1934, Nr. 28, S. 24f.	OVZ 9	8 Fotos. Bezeichnet: Photos Schneider. Die Aufnahmen zeigen die sommerlichen Aktivitäten am Elbstrand: Kinder spielen im Sand, Erwachsene liegen im Sand, ein Mann verkauft frische Aale, ein Hund sucht den Schatten unter einem Steg und alle genießen das schöne Wetter und den Strand.
Kleine Werft	Hamburger Fremdenblatt vom 3.11.1934, Nr. 314, S. ?	3576-3582	6 Fotos. Weder Text noch Fotos bezeichnet. Fotos zeigen den Arbeitsalltag auf einer kleinen Werft an der Elbe. Hier werden die Schiffsplanken noch mit der Haue bearbeitet, der Rost von Hand vom Schiff geschlagen und der Lehrjunge darf sich die Arbeiten ansehen und „mit den Augen stehlen."
Nächtlicher Bahnhof	Hamburger Fremdenblatt vom 17.11.1934, Nr. 318, S. 18.	Z 17	8 Fotos, weder Text noch Fotos bezeichnet. Die Aufnahmen zeigen den Hamburger Hauptbahnhof bei Nacht. Die Bahnsteige sind wie leergefegt, der Schalterbeamte macht kurz vor dem Feierabend Kasse, im Wartesaal sitzen letzte Reisende, ein Ladenbesitzer schließt sein Geschäft. Außerdem eine Aufnahme der Wandelhalle aus leichter Höhe aufgenommen. Auf dem Gang befinden sich vereinzelt Menschen, die umher gehen, die Geschäfte sind geschlossen. Die Aufnahme strahlt förmlich die nächtliche Ruhe aus, die den Gegensatz zu dem regen Treiben tagsüber darstellt.
Advent	Hamburger Fremdenblatt vom 1.12.1934, Nr. 332, S. 17.	Z 5	6 Fotos. Fotos nicht bezeichnet. Erschienen in er Rubrik „Rundschau im Bilde". Kinder werden bei typischen Adventsvorbereitungen gezeigt: Eines stellt für den Nikolaus einen Teller mit Keksen und Äpfeln auf die Fensterbank, eine anderes einen Schuh vor die Tür und wieder ein anderes bastelt Weihnachtsschmuck für die Mutter.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Hausfrauen lernen weben	Hamburger Fremdenblatt vom 8.12.1934, Nr. 339, S. 18.	Z 43	6 Fotos. Nicht bezeichnet. Die Fotografien zeigen den Vorgang des Webens. Zwei Abbildungen zeigen Frauen an den Webstühlen, die eine der beiden Frauen wird von einer weiteren in der Kunst des Webens unterrichtet. Der Artikel beschreibt die Möglichkeit der Selbstversorgung mit Kleidern, indem man sich Kleidung selbst webt.
Kloster in Mecklenburg	Hamburger Fremdenblatt vom 22.12.1934, Nr. 353, S. 18.	nicht im Archiv	7 Fotos. Bezeichnet: Luchs. Fotografien zeigen verschieden Klöster in Mecklenburg-Vorpommern.
Von der Kuh in den Milchtopf	Hamburger Fremdenblatt vom 29.12.1934, Nr. 359, S. 18.	Z 16	9 Fotos. Nicht bezeichnet. Die Bilder berichten von der Hygiene in den Kuhställen, über die Messung des Fettgehalts der Milch, zeigen die sog. Milchwaage, die Kühlanlage und verfolgen die Produktionskette bis hin in den Laden, wo zwei Kinder vor dem Tresen stehen und begierig nach einer Flasche Milch greifen, die eine gütig blickende Kauffrau über den Tresen reicht.
Kostproben	Unbekannte Zeitung 1934	248-318	5 Fotos. Nicht bezeichnet. Die Fotografien schildern Situationen, in denen man etwas probiert, beispielsweise, ob das Essen fertig ist, einen unbekannten Käse an der Käsetheke oder die frischen Weintrauben auf dem Wochenmarkt.
ohne Titel	Hamburger Fremdenblatt vom 1.1.1935, Nr. 10, S. 5.	1416-1421	1 Foto. Bezeichnet: Luchs. Veröffentlicht in „Rundschau im Bilde“. Begegnung am Schwanenwik: das Foto zeigt ein Kleinkind das genauso groß ist, wie der Schwan, der ihm gegenüber steht.
Mit dem Buch ins Wunder	Hamburger Fremdenblatt vom 12.1.1935, Nr. 12, S. 18.	nicht im Archiv	4 Fotos. Bezeichnet: Luchs. Gezeigt werden Kinder beim Lesen von verschiedenen Büchern in einem Hamburger Kinderheim.
Alle fangen klein an	Hamburger Fremdenblatt vom 9.2.1935, Nr. 40, S. 19.	Z 7	6 Fotos. Weder Text noch Fotos bezeichnet. Die Aufnahmen schildern den Alltag der Lehrlinge bei der Marine. Dazu gehören das Putzen, Essen servieren, aber auch das Spielen des so genannten „Schifferklaviers". Eine sehr schöne Fotografie zeigt drei Schiffsjungen über die Reling gelehnt, von hinten aufgenommen, beim "Klookschnacken". Eine andere Fotografie zeigt, wie die Schiffsjungen, halb aus dem Schiff heraus gelehnt, die Bullaugen putzen.
"Eine Zwei-Pfund-Dose Erbsen und Wurzeln bitte!"	Hamburger Fremdenblatt vom 28.2.1935, Nr. 59, S. 17.	Z-25	5 Fotos. Bezeichnet: Schmarje. Die Fotografien zeigen den Vorgang des Befüllens von Konservendosen: Vom Waschen des Gemüses bis hin zum Etikettieren der befüllten Dose.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Aus einem Schafpelz....	Funkstunde 1934, Nr. 17, S. 6.	Z 43, Z 6	6 Fotos. Bezeichnet mit dem Hinweis: „Die Aufnahmen wurden in der Webschule Hertha Lentz, Hamburg von Ulla Schneider-Kind gemacht." Eine Eingangsfotografie zeigt eine Herde Schafe in einer nordfriesischen Landschaft, die Bildunterschrift enthüllt, dass es sich um die Insel Sylt handelt. Dann werden die einzelnen Handgriffe an einem Webstuhl mit jeweils einzelnen Fotografien geschildert. Das letzte Foto zeigt eine fertiges Tuch.
Deutsche Landwirte im Baltikum	Hamburger Illustrierte 1935, Nr. ?, S. ?	Z-37, 5017	7 Fotos. Bezeichnet: Wolff. Nach dem Ersten Weltkrieg wurden die deutschen Gutsbesitzer in Estland und Lettland enteignet, und die Besitzungen unter ihren ehemaligen Knechten aufgeteilt. Die Fotografien schildern die Lebensumstände der ehemaligen Gutsbesitzer, die nun in ärmlichen Verhältnissen in den alten Stallungen leben müssen, teilweise mit den herrschaftlichen Möbeln, die sie aus ihren alten Schlössern und Gutshöfen haben retten können.
Tobby wird getrimmt	Hamburger Illustrierte vom 1.1.1935, Nr. 1, S. 22f.	4950-4051	7 Fotos. Nicht bezeichnet. Aufnahmen zeigen einen Hund beim Hundefriseur, der vorher sein Kommen auf einer Karte angekündigt hat, dort bezeichnet er selbst den Grund seines Kommens mit: „Zum Rupfen Ihres Hundes." Alle Bildunterschriften sind als humoristische Aussage oder, besser gesagt, Ausrufe des Hundes Tobby gestaltet: z. B.: „An den Beinen mag ichs [sic!] schon gar nicht!" oder „Das hängt mir nun bald zum Halse raus." Als Fazit fragt der Hund: "Und das nennt man nun Verschönerung?"
Stumme lernen reden	Hamburger Illustrierte vom 22.1.1935, Nr. 4, S. 3f.	Z 79	9 Fotos. Bezeichnet: Mo./Cu. *Es handelt sich um die gleichen Fotos wie in "Taubstumme lernen reden".*
Kerli, der Wellensittich	Hamburger Fremdenblatt vom 30.1.1935, Nr. 30, S. 17.	Z 52	5 Fotos. Weder Text noch Fotos bezeichnet. Veröffentlicht in "Rundschau im Bilde". Die Bilder zeigen den zahmen Wellensittich, auf der Hand und auf der Schulter einer Frau sitzend. Weitere Fotografien zeigen den Wellensittich auf seinem Käfig und beim Schmusen mit der Dame des Hauses.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Zwei Hafenstädte am Mittelmeer	Hamburger Illustrierte vom 26.3.1935, Nr. 13, S. 15.	1716	1 Foto. Bezeichnet: Wolff. Zwei Hafenstädte, Marseille und Neapel, werden porträtiert. Neben dem Foto von U. W. Schneider, welches auf ihrer Frankreichreise entstanden ist, werden Fotos von Lange, Kelen und Delius verwendet. Das Foto von U. W. Schneider zeigt eine Muschelverkäuferin am Kai des Hafens von Marseille, die hinter ihrem Verkaufstresen steht und den Kunden ihre Ware anbietet.
Deutsche Seefahrt - Hamburger Hafen	Hamburger Illustrierte vom 21.5.1935, Nr. 21, S. 2f.	nicht im Archiv	1 Foto. Bezeichnet: Schmarje. Die Aufnahmen des Artikels stammen von verschiedenen Fotografen. Das Foto von Ursula Wolff zeigt vier junge Matrosen, die in den Seilen eines Segelschiffes nach oben klettern.
Eis!	Hamburger Fremdenblatt vom 16.7.1935, Nr. 195, S. 15.	Z 20	5 Fotos. Bezeichnet: Kant. Kein Text nur Bildunterschriften, veröffentlicht in der Rubrik „Rundschau im Bilde". Die Aufnahmen zeigen vornehmlich Kinder, die Eis in verschiedenen Varianten essen, außerdem Eis zum Kühlen im Haushalt sowie die Herstellung von Speiseeis in einer Konditorei.
Tierbabys bei Hagenbeck	Hamburger Fremdenblatt vom 31.8.1935, Nr. 241, S. 18.	2280-82, Z-9	5 Fotos. Bezeichnet: Kant. Alle Aufnahmen zeigen junge Tierbabys im Zoo von Hagenbeck, so beispielsweise junge Esel, Elefanten, Pumas usw.
Herbst-Streife am Bodensee	Hamburger Fremdenblatt vom 5.10.1935, Nr. 276, S. 18.	Z-11	7 Fotos. Bezeichnet, aber in der Quelle nicht lesbar. Aufnahmen zeigen Bodensee-Fischer, Landschaften um Merseburg mit Weinbergen, eine alte Mühle usw., allgemein pittoreske Reiseaufnahmen.
Apfelmost	Hamburger Fremdenblatt vom 12.10.1935, Nr. 283, S. 18.	Z-13	4 Fotos. Nicht bezeichnet. Die vier Aufnahmen zeigen den traditionellen Herstellungsprozess von Apfelmost. Von dem Waschen des Obstes in einem Holzbottich über das Auspressen bis hin zum ersten Schluck, der frisch aus der Presse gezapft wird, werden alle Produktionsschritte fotografisch begleitet.
Vogelwarte Garmisch	Hamburger Fremdenblatt vom 2.11.1935, Nr. 304, S. 20.	Z-44 c	7 Fotos. Bezeichnet: Kant. Die meisten der Aufnahmen zeigen den Leiter der Vogelwarte, Dr. Haenel, wie dieser mit den verschiedenen Vögeln arbeitet. Die anderen Aufnahmen zeigen das Schild der Vogelwarte beziehungsweise den Kasten mit den Mehlwürmern, mit denen die Vogel belohnt werden.
Advent	Hamburger Fremdenblatt vom 30.11.1935, Nr. 332, S. 18.	Z 5	8 Fotos. Bezeichnet: Meier. Die Fotografien zeigen Kinder, die sich auf die Weihnachtzeit vorbereiten, indem sie basteln und backen oder schon mal üben, einen Brief an den Weihnachtsmann zu schreiben.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
o.T.	Hamburger Fremdenblatt vom 18.12.1935, Nr. 12, S. 12.	Z-35	2 Fotos. Bezeichnet: Schneider. Beilage „Die Deutsche Frau..." Neben einer Aufnahme von Yva finden sich hier zwei typische Modeaufnahmen mit weiblichen Modellen, die Pelzmode für den Winter präsentieren.
China in Glücksstadt	Neue Illustrierte Zeitung 1935, Nr. 17, S. 406.	4952-4966, Z 12	3 Fotos. Bezeichnet: Dr. Kroß. Bericht über die Druckerei Augustin in Glücksstadt bei Hamburg, die als einzige in Deutschland in der Lage ist, alle lebendigen und toten Sprachen zu drucken. *Teilweise identisch mit Lesen Sie Pehlewi? in: Unbekannte Zeitung, S. 1732f.*
Kamerad Hund	Hamburger Illustrierte vom 26.2.1936, Nr. 9, S. 14f.	Z 46	7 Fotos. Bezeichnet: Schmarje. Die Fotografien zeigen Aufgaben, die von einem Hund übernommen werden können: als Varietékünstler auftreten, als Wachhund eingesetzt werden, einen schweren Karren ziehen, Jagdhund sein usw.
Griechischer Alltag	Hamburger Illustrierte vom Sommer 1936, Nr. 38, S. 6.	10080	11 Fotos. Bezeichnet: U. Wolff, Hamburg. Text T. (Tüngel?). Die Fotografien schildern alltägliche Begebenheiten in Griechenland: Eine typische Garküche, Männer an Tischen in einem Café, einen anderer Mann in einer landestypischen Tracht, moderne Wohnbauten usw. Zwei Fotografien sind einander gegenübergestellt: Beide zeigen dieselbe Straßenkreuzung, aus leichter Höhe aufgenommen. Die erste Aufnahme vibriert vor Leben, Menschen eilen vorbei, die Straßenbahn und Autos bevölkern die Kreuzung. Die zweite Fotografie zeigt die Kreuzung wie ausgestorben während der polizeilich verordneten Mittagsruhe.
Apfelmost	Neue Illustrierte Zeitung Herbst 1936	Z 13	4 Fotos. Bezeichnet: Kant. *Vgl. Hamburger Fremdenblatt vom 12.10.1935, Nr. 283, S. 18.*
Der Traum von Jedermann: Das eigene Haus	Die Woche, 30.12.1936, Nr. 53, S. 19-23.	nicht im Archiv	2 Fotos. Bezeichnet: Schneider. Die Aufnahmen zeigen das Haus Bührmann von Karl Schneider, realisiert in Hamburg 1933. Eine Fotografie zeigt die Rückfassade des Gebäudes, die zweite den an das Haus anschließenden Swimmingpool, aufgenommen aus dem rechten Fenster des ersten Stockwerks.
Jugend kann wieder lernen	Hamburger Fremdenblatt vom 24.3.1936, Nr. 84, S. 17.	Z 11	6 Fotos. Bezeichnet: Kant. Veröffentlicht in der Rubrik „Rundschau im Bilde". Die Aufnahmen zeigen jungen Männer an ihrem letzten Schultag und darüber hinaus in den verschiedenen Lehrberufen wie Maler, Tischler, Schneider oder Kaufmann, die sie nach ihrer schulischen Ausbildung erlernen.
Vorösterliches	Hamburger Fremdenblatt vom 1.4.1936, Nr. 92, S. 17.	OVSZ Box 9	3 Fotos. Bezeichnet: Meier. Veröffentlicht in der Rubrik „Rundschau im Bilde". Die drei Abbildungen zeigen jeweils verschiedene kleine Figuren, die aus Holz geschnitzt und farbig gefasst sind und die als Osterdekoration im Haushalt verwendet werden können.

Titel der Veröffentlichung	*Ort der Veröffentlichung*	*UNH Archiv-nummer*	*Kurzbeschreibung*
Handgedrehte Keramik	Hamburger Fremdenblatt vom 3.10.1936, Nr. 273, S. 18.	Z 3e	5 Fotos. Bezeichnet: Schneider. In einer Bildfolge wird gezeigt, wie aus einem Klumpen Lehm eine Vase entsteht. Die letzte Aufnahme der Reihe zeigt die Töpferin hinter einem Verkaufstresen. Davor steht eine Traube von Menschen, die sie bei der Arbeit beobachten.
Lesen Sie Pehlewi?	Unbekannte Zeitung, S. 1732f.	4925-4966	7 Fotos. Bezeichnet: Ulla Schneider (Kind). Die Fotografien beschreiben den Vorgang des Buchstabensetzens in der Druckerei Augustin in Glücksstadt bei Hamburg. Der Artikel führt aus, dass es etwas Besonderes ist, dass die Druckerei ebenfalls über die Schriftzeichen außergewöhnlicher und ausgestorbener Sprachen verfügt.
Hausfrauen lernen weben	Unbekannte Zeitung Weihnachten 1936	Z 6	6 Fotos. Nicht bezeichnet. Die Fotografien zeigen Frauen, die im Weben unterrichtet werden. Gemeinsam sitzen sie um einen großen Tisch herum und üben das Handwerk. *Fotografien nicht identisch mit Hausfrauen lernen weben, in: Hamburger Fremdenblatt vom 8.12.1934, Nr. 339, S. 18.*

19. Katalog der in der Universität von New Hamphire vorhandenen Negative

Der hier folgenden Katalog basiert im wesentlichen auf dem Inventar, dass an der Universität von New Hampshire auf Basis der Aufzeichnungen von Ursula Wolff selbst und unter wesentlicher Hilfe von Emanuel Wolff erstellt worden ist. Es stellt die knapp 7.500 Negative dar, die Ursula Wolffs fotografischen Nachlass heute ausmachen.

UNH Nr.	Kurzbeschreibung
99-105	Dr. Sobotka - Wien, Oktober 1928.
106	Frau Dr. Sobotka - Wien, Oktober 1928.
109-117	Portraits Aenne von Aster.
118-121	Stillleben Gläser und Silber.
122-124	Stillleben Blumen und Kakteen.
125-128	Portrait Aenne von Aster.
131-136	Eisgang auf der Elbe, Darstellung von Eisschollen, die auf der Elbe treiben.
137-140	Stillleben, Palette mit Pinsel
141	Reproduktion nach einer alten Fotographie, die Frau Tüngel .
142	Stuhl im eigenen Atelier.
145-147	Portrait Anja Porjes.
148-168	Tribal Art aus der Sammlung Emil und Dorothea Maetzel.
169-179	St. Pauli bei Nacht.
180-206	Glas and Gläser.
211-212	Reproduktion einer alten Portraitaufnahme, Frau Gerber
213-221	Fotografien zu der Serie „Die Handschrift des Architekten.“
222-224	Blühende Obstbäume im Kranz.
225-230	Reproduktionen nach Fotos aus der Serie der Tribal Art der Sammlung Maetzel.
1251	Doppelportrait Kurt Löwengard und Eva Leidmann.
1252-1276	Kliff-Ende, Aufnahmen aus den Dünen der Insel Sylt.
1277	Eisenbahnbrücke über den Kaiser-Wilhelm Kanal (Nord-Ostsee-Kanal).
1278-1296	Dr. Richard Tüngel.
1299-1308	Rund um die Plantschweise, Aufnahmen von badenden Kleinkindern im Hamburger Stadtpark.
1313	Männer, die auf einem Dach arbeiten.
1314	Ein Mann auf der Straße, der viele Blumen im Arm hält.
1319a	Aufnahmen aus dem Hippodrom auf der Hamburger Reeperbahn, aus der Serie UNH NR. 169-179.
1321-1380	Hafen.
1381-1388	Wettbüro-Typen.
1409-1410	Wassertrinkende Junge an einem Hydranten.
1411	Drei Schutzleute von oben, die lange Schatten auf den Gehweg werfen.
1412	Wagen mit Gepäck von oben.
1413	Drei Menschen mit Kinderwagen von oben.
1414	Drei Menschen mit Erfrischungswagen von oben.
1415	Aufnahme einer unbekannten Treppe.
1416-1421	Schwäne auf der Alster.
1422-1423	Kellinghusen Park in Hamburg Eppendorf vom Fenster der Wohnung von Ursula Wolff aus aufgenommen.
1485	Kurt Löwengard.
1519-1527	Aus der Serie „Stachlige Freunde“, Stillleben mit Kakteen.

1528-1555 Modeaufnahmen.
1562-1565 Stillleben mit Blumen.
1566 Reproduktion, Portrait of Dr. Richard Tüngel.
1570.1576 Reproduktionen nach Bildern der Reise in den Jemen.
Alle folgenden Aufnahmen sind auf dieser Reise, die zusammen mit Carl Rathjens unternommen wurde, entstanden:

1 Eine Straße und eine Moschee in Sanaa, der Hauptstadt des Jemen.
2 Abbildung eines Pferdes vor einem zeitgenössischen Haus, das mit Steinen aus den Ruinen des alten Tempels errichtet worden ist.
3 Verschleierte Frauen in den Straßen von Sanaa.
4 Verschleierte Frauen in den Straßen von Sanaa.
5 Weitere Aufnahme von verschleierten Frauen in den Straßen von Sanaa.
6 Ein Gasthaus, das speziell für Pilger in Jiddah eingerichtet ist.
7 Das Wohnhaus von angesehenen Leuten in Jiddah.
8 Straßenszene in Sanaa.
9 Menschen in den Straßen von Sanaa.
10 Ein dunkelhäutiger Araber, der in Jiddah als Touristenführer arbeitet.
11 Ein Araber aus dem nördlichen Teil des Landes, der in Jiddah als Führer für die Pilger arbeitet.
12 Eine Straße in Jiddah; vor einem Laden stehen Korbsessel, die für Pilger, auf deren Kamelreisen nach Mekka reisen benutzt werden.
13 Landschaft mit westlichen Hängen im Hochland des Jemen, auf deren Terrassen Kaffeepflanzen wachsen.
14 Ein dunkelhäutiger Pilger tanzt in den Straßen von Jiddah.
15 Querschnitt des Ausgrabungsortes von Nord-Ost.
16 Querschnitt des Ausgrabungsortes von Nord-West.
17 Ein Café in Jiddah für Pilger. (handschriftliche Anmerkung auf der Rückseite des Abzugs: Das Leben in der ganzen Stadt dreht sich um die Pilger).
18 Das Haus einer hochstehenden Persönlichkeit in Sanaa.
19 Postkarte: Verschleierte Frauen
21 Ein Abschnitt des Ausgrabungsortes von Norden nach Süden aufgenommen.
22 Der gleich Abschnitt nun von Osten nach Westen aufgenommen.
23 Reproduktion des Ausgrabungsplans.
24 Planverzeichnis des Ausgrabungs- ortes.
25 Eine Menschenmenge vor dem Palast in Sanaa.
26 Die heilige Moschee in Mekka zusammen mit der Kaaba.
27 Die heilige Moschee in Mekka zusammen mit der Kaaba.
28 Pilger auf ihrer Reise auf dem Roten Meer.
29 Der Muezzin ruft zum Gebet.
30 Aufnahmen außerhalb der Stadt Sanaa.
31 Frauen der Beduinen zeigen ihren Reichtum, indem sie ihn auf ihren Schleiern tragen.
32 Historische Grabsteine aus der Zeit der Sabäer.
33 Pilger verlassen im Hafen von Jiddah die Schiffe.
34 Pilger verlassen im Hafen von Jiddah die Schiffe.
35 Eine Oase, aufgenommen im jemenitischen Hochland.
36 Eine Karawane Pilger auf der Straße nach Mekka rasten vor einem Extra dafür eingerichteten Gasthaus.
37 Kamele mit Ladung stehen fertig zur Abreise Richtung Mekka

38 Gräber muslimischer Pilger.
39 Eine Frau aus dem westlichen Sudan ist in Not geraten, weil ihr auf der Reise das Geld ausgegangen ist und sie nun nicht in die Heimat zurück reisen kann.
40 Eine Karawane ist reisefertig in Richtung Mekka.
41 Pilger verlassen im Hafen von Jiddah die Schiffe
42 Ein jemenitischen Schloss.
43 Das Minarett der Moschee in Sanaa; der Muezzin ruft zum Gebet.
44 Eine Häuserzeile in Sanaa.
45 Die Hauptmoschee in Sanaa.
46 Eine dunkelhäutige Frau, die ihren Lebensunterhalt damit verdient, einfache Matten zu weben.
47 Einfache Kaufleute sitzen vor ihren Waren in Sanaa.
48 Ein Brunnen, aus dem das Wasser mit Hilfe eines Kamels und einer Kuh nach oben befördert wird.
49 Ziegel zum Bauen, bestehend aus Ton, Sand und Dünger, liegen zum trocknen in der Sonne.
50 Ein Ziegelofen Sanaa.
51 Panoramablick über Mekka, in der Mitte ist die Kaaba zu erkennen.
54 Ein Pfeiler aus dem Sonnentempel in Hugga, mit einem bis dato unbekannten Kapitel.
55 Zwei Araber sägen Bretter.
56 Eine Insel im Roten Meer an dem ein Boot mit Pilgern vorbei segelt.
57 Eine Straße in Sanaa.
58 Ein heiliges Grab auf dem Weg nach Mekka.
59 Eine Straße in Sanaa.
60 Turmartige Gebäude in Sanaa.
61 Säulen aus der Zeit der Sabäer, mit denen, so der Befehl des Imams, eine neue Moschee gebaut werden soll.
62 Die große Moschee in Sanaa mit einer Menschenmenge davor, die auf eine Militärparade wartet.
63 Verwandte des Königs Ibu Saud als Pilger auf einem Pilgerschiff.
64 Menschen aus Ost-Afrika, die sich Hütten, ähnlich denen zuhause gebaut haben, weil sie kein Geld mehr haben, um ihre Rückreise zu finanzieren.
65 In einem Hüttendorf, das sich Sudanesen errichtet haben, die aus Geldmangel nicht mehr nach hause reisen können.
66 Die Ärmsten der Pilger, die sich ihre Heimreise nicht mehr leisten können, bauen sich Hütten aus Müll und Benzin-Kanistern.
67 Ein Dorf, das auf dem Weg zwischen der Küste und Sanaa liegt; jedes Haus weist Verteidigungsmaßnahmen auf.
68 Zitadelle aus der Zeit der Sabäer, bei denen die Mauersteine außerordentlich genau übereinander gepasst wurden.
69 Eine Darstellung eines Pferdes auf einem Stein aus der Zeit vor den Sabäer.
70 Grabsteine aus der Zeit der Sabäer.
71 Bewohner eines Hauses benutzen Marmorornamente aus der Zeit der Sabäer als Dekoration für ihre eigenen Häuser.
72 Der Sonnentempel in Hugga, der von der Hamburger Süd-Arabien-Expedition gefunden worden ist.
73 Blick vom Südflügel auf den überdachten Vorbau des Hauptgebäudes. Im

Vordergrund, links im Bild, die Mauern des Hauptgebäudes.
74 Übersicht über die nähere Umgebung.
75 Gargoyles (?).
76 Steingutgefäß aus dem Tempel.
77 Bronzegefäß aus dem Tempel.
78-81 vier weitere, nicht weiter zu bestimmende Abbildungen.

1577-1582	Reise nach Südfrankreich, hier auf dem Reiseweg Bilder der Stadt Trier.
1583-1588	Südfrankreich, Strassberg.
1589-1592	Südfrankreich, Colmar.
1593-1595	Südfrankreich, Besancon.
1596-1597	Südfrankreich, Lyon.
1598-1599	Südfrankreich, Avignon.
1600-1606	Südfrankreich, Orange.
1607-1642	Südfrankreich, Nimes.
1643	Südfrankreich, Montpellier.
1644-1655	Südfrankreich, Carcassonne.
1656-1680	Südfrankreich, Arles.
1681-1689	Südfrankreich, St. Trophime.
1690-1698	Südfrankreich, Pont du Nord.
1699-1715	Südfrankreich, Les Beaux.
1716-1745	Südfrankreich, Marseille.
1746-1760	Südfrankreich, Frauen waschen die Wäsche in einem Fluss.
1772-1779	Portrait Anja Porjes.
1784-1794	Bar.
1795-1799	Kurt Löwengard.
1800-1802	Dr. Kaufmann.
1812-1817	Emanuel Wolff Schneider.
1818-1819	Barbara Sachse.
1820-1821	Selbstportrait Ursula Wolff.
1830-1856	Nachtleben in Hamburg.
1866-1867	Portrait Ruth Neustadt.
1880-1883	Aus der Serie „Hamburg baut Heime“.
1897-1899	Die Eltern von Ursula Wolff.
1912-1914	Stadtpark im Schnee.
1915-1984	Serie aus dem Hamburger Hafen, die zeigt wie Südfrüchte gelöscht werden.
1985.1988	Portrait der Großmutter - Hedwig Wolff.
2016	unbekannter Mann vor einem architektonischen Modell.
2025-2026	Grenze zwischen Altona und Hamburg.
2027-2029	Autofriedhof.
2030-2052	Straßenhändler.
2068-2008	Feuerwehr, Aufnahmen zeigen die Feuerwehr bei einer Brand- und Rettungsübung.
2142	Kurt Löwengard, Reproduktion eines Damenportraits des Künstlers
2153-2157	Portrait Herr von Wissmann.
2186b	Schule in Hamburg Niendorf.
2187-2191	Hamburger Hafen bei Nacht.
2208-2229	Dr. Robert Lachmann, Bananen werden im Hafen ausgeladen.
2230-2244	Heiße Tage, Aufnahmen zeigen, was Menschen alles machen, um sich an heißen Tagen abzukühlen.
2245-2270	Zigeuner auf dem Pferdemarkt in Hamburg.

2271-2275	Karussell auf dem Jahrmarkt.
2276-2277	Dr. Richard Tüngel und Dr. Robert Lachmann.
2278-2279	Schwäne an der Alster.
2280-2282	Pinguine im Zoo Hagenbeck.
2290-2295	Fotografien zu der Serie “Kid Bambu“.
2301-2319	Badenleben in Hamburg Ohlsdorf.
2320-2351	Kesselklopfer.
2352-2385	Ferienheim für Kinder.
2386-2392	Portrait Walter Wolff.
2393-2309	Aufnahmen der Deutsche Seewarte.
2417-2436	Schornsteinfeger bei der Arbeit.
2437-2479	Das neue Gaswerk in Hamburg.
2488-2490	Aenne von Aster.
2491-2493	Portrait der Großmutter.
2494-2552	Aufnahmen aus Kampen, Urlaub zusammen mit Rene Sintenis, Herstadt, Rowohlt und Tüngel.
2553-2604	Dünen auf Sylt.
2605-2606	Die Eltern von Ursula Wolff in Gießen.
2607-2744	Stadtansichten von Kopenhagen.
2648	Kaimauer mit kleinen Booten.
2654-2672	Aufnahmen des Hauses Braband für das Buch der Architekten Langloh.
2673-2677	Aufnahmen des Geschäftshauses „Nebel und Sander“.
2684-2685	Taschenuhr, Aufnahme wurde ebenfalls für das Buch der Architekten Langloh verwendet.
2712-2713	Portrait Richard Moering, Berlin 1933/34.
2714-2717	Kirk (Freund von Moering).
2718-2723	Aenne von Aster.
2729	Kurt Löwengard.
2779-2781	Dr. Fritz Wolff, der Vater von Ursula Wolff.
2782-2785	Kurt Löwengard, Aufnahmen für das Buch von Fritz Schumacher zu Wandbildern in Hamburger Schulen.
2787	Flora Mayer, Reproduktion eines alten Fotos.
2883	Dr. Richard Tüngel.
2884-2889	Emanuel Wolff, der Bruder der Fotografin.
2896-2904	Kurt Löwengard in seinem Atelier.
2905-2909	unbekannter Architekt, bezeichnet mit „Stephan“.
2921-2936	aus der Serie „Hinter der Kulisse der Straßenbahn“.
2942-2957	Kindergarten.
2965-2073	Reepschläger-Haus in der Altstadt von Hamburg.
2974-3008	Aufnahmen aus der Gemäldesammlung Blumenfeld.
3012-3022	Kinder beim Friseur.
3050-3052	Aufnahme einer Truhe aus dem Hause des Mediziners Calmann.
3055-3060	Aus der Serie „Kleine Geschichte vom Korken“.
3061-3071	Schüler bereiten eine Theateraufführung in der Schule vor.
3083-3088	Handarbeiten, sticken, nähen und kloppeln.
3102-3112	Kitsch.
3113-3129	Aufnahmen des Ohlsdorfer Friedhofs.
3130-3139	Der Türmer: Leben im Kirchturm, aus der Serie „Zum sehen geboren – zum schauen bestellt“.
3144-3150	Wohnung der Eltern in der Lindenallee 35, Berlin.
3151-3166	Aus der Serie “Umzug”.

3176-3180	Kurt Löwengard, Reproduktion einiger Zeichnungen und Gemälde.
3181	Richard Tüngel.
3208-3110	Kurt Löwengard, Reproduktion eines Gemäldes.
3213-3215	Karl Kluth, Reproduktion eines Gemäldes.
3232-3241	Kurt Löwengard , Reproduktion von Zeichnungen.
3244-3262	Aufnahmen der Skulpturensammlung von Hans Calmann.
3264-3283	Aufnahmen einer Puppensammlung, die Puppen aus aller Welt zeigt.
3348-3357	Aus der Serie „Hafenkrankenhaus“.
3358-3374	Aufnahmen von Walter Wolff.
3406-27	Dr. Carl Rathjens, Sabbaeische Plastiken.
3433-3435	Schornsteinfeger bei der Arbeit.
3454-3465	Männer spielen Skat.
3466-3477	Eine unbekannte Sägerin vor einem Flügel.
3478-3489	“Glücksmänner” Marzipankugel mit einem Lotteriespiel werden gemacht.
3490-0354	“Prominenten Rendezvous - Atelier Paul Hamann“ Prominenten besuchen das Atelier von Paul Hamann und stehen ihm Modell.
3505-3506	Gulf von Thea, Reproduktion der Fotografien für die *Illustrated London News*.
3520-3544	Aufnahmen aus der Serie „Neubabelsberg - Hinter den Kulissen des Films“.
3576-3582	Kleine Werft im Hamburger Hafen.
3583-3586	Aufnahmen von Masken für das Künstlerfest der Künstlergruppe der Hamburger Sezession.
3622-3625	Aufnahmen aus der Serie „Frühling“.
3669-3673	Selbstportraits.
3674-3676	Aufnahmen von Emanuel Wolff.
3680-3689	Aufnahmen aus der Serie, die dokumentier wie eine Trommel entsteht.
3710-3717	Aus der Serie „Bei der Wahrsagerin“.
3718-3729	Aus der Serie „Gepflegt sein ist Pflicht“.
3730-3738	Aus der Serie „Die Post kommt“, Briefträger tragen die Post aus.
3739-3757	Aus der Serie „Hinter den Kulissen der Post“, Aufnahmen aus einem Postamt.
3758	Blick auf die Buche im Park hinter der eigenen Wohnung.
3759	Blumenmarkt.
3760	Ein Lieferjunge auf der Rast.
3766	Dr. Fritz Wolff.
3769	Aufnahme des Ateliers von Ursula Wolff, welches gleichzeitig auch ihre Wohnung war.
3771-3775	Erdbeeren, gezeigt werden Felder, auf denen Erdbeerpflanzen wachsen.
3779-3783	Aus der Serie „Das ist der Herbst“, Aufnahmen mit fallenden Laub, niesenden Menschen oder Menschen, die das Laub zusammenkehren.
3784	Antiker Schrank der Familie Solmitz.
3785-3793	Aufnahmen aus dem Völkerkundemuseum in Hamburg
3794-3797	Aus der Serie „Mädchen machen Ordnung“.
3798-3805	Zoologisches Museum und Klinik der Universität Hamburg.
3806-3823	Innenaufnahmen der Staatsbibliothek, Buchausgabe, Magazin und Handschriften.
3832-3837	Frühlingsaufnahmen.
3838-3846	Aus der Serie „Das große Los“.
3847-3858	Ein Ausflug nach Trittau.
3859	Calmann, Reproduktion einer alten Fotografie.
3860-3861	Winter, Eisgang auf der Elbe.
3870-3871	Wohnung der Eltern der Fotografin in Gießen.
3872-3878	Berlin - Fahrt mit dem Autobus.

3879-3894	Winter im Stadtpark in Hamburg.
3895-3817	Berlin - Rund um den Alexanderplatz.
3918-26	aus der Serie „Erwerbslosen spielen Karten“.
3927-3951	aus der Serie „Sonntags an der Ostsee“.
3952-3969	Die Jury der Hamburger Sezession berät darüber, welche Bilder in der nächsten Jahresausstellung gezeigt werden.
3970-3985	Ein Amateur Fotograf versucht eine Frau im Park aufzunehmen.
3987-3988	Im Park.
4015-4048	Aus der Serie „Schwimmen lernen“.
4049-4082	Aus der Serie „Schützenfest - Auf der Festwiese“.
4089-4108	Asphalt aus Sizilien.
4109-4141	Im Stadtpark findet ein Wettbewerb mit Modellsegelbooten für Kinder statt.
4142-4155	Die Vorsetzen, die Aufnahmen zeigen die Bebauung und die speziellen Geschäft in der Straße am Hamburger Hafen.
4156-4158	Aus der Serie “Regen”.
4159-4173	Richtfest, Aufnahmen zeigen die typischen Bräuche bei einem Richtfest.
4174-4183	Der Maler Kurt Löwengard in der Hamburger Sezession.
4184-4191	Schwimmen im Stadtpark-Bad.
4192-4103	Sommer-Ernte.
4204-4218	Aus der Serie “Menschen am Fenster”.
4219-4231	Rummelsburg, Kinder machen einen Ausflug aufs Land.
4232-4240	Berlin – Potsdamerplatz.
4248-4275	Aus der Serie „Berlin als Hafenstadt“.
4276-4320	Kinder spielen im Stadtpark.
4321-4344	Aus der Serie “Ich lerne Radfahren”.
4345-4370	Aus der Serie “Wollen wir tauschen?” Kinder und Erwachsene tauschen Sammelbilder.
4375-4378	Berlin, Aufnahmen aus großen Höhe des Wittenbergplatzes in Berlin.
4379-4385	Rund um die "Bille", einem Fluss in Hamburg und dem Umland.
4386-4313	Vortrag Richard Tüngel in der Hamburger Kunsthalle.
4414-4416	Griechenland, auf dem Weg dorthin Aufnahmen der Stadt Istanbul.
4417-4426	Griechenland, griechische Fresken.
4427-4439	Griechenland, Flüchtlingssiedlungen.
4440-4493	Griechenland, Zeitungsaufnahmen.
4494-4542	Griechenland, Akropolis.
4543-4554	Griechenland, Museum der Akropolis.
4555-4587	Griechenland, Nationalmuseum in Athen.
4588-4613	Griechenland, Olympia.
4614-4640	Griechenland, Delphi.
4641-4647	Griechenland, Epidauros.
4648-4656	Griechenland, Sunion.
4657	Griechenland, Mykene.
4658-59	Griechenland, Kloster Nossios Lucas.
4660	Griechenland, Insel Spezia.
4661-4682	Aufnahmen der Gipssammlung in der Kunsthalle für einen Vortrag von Richard Tüngel.
4683-4637	Landschaftsaufnahmen der Insel Sylt.
4748-42	Reise nach Italien zusammen mit Karl Kluth.
4947	Landschaftsaufnahme, wohl Lugano.
4950-4951	Aus der Serie „Tobby Wird Getrimmt“. Einem Hund wird beim Hundefriseur das Fell getrimmt.

4952-4966	Aufnahmen aus der in Glücksstadt in Holstein befindlichen Druckerei Augustin.
4967-4970	Aus der Serie “Die Reisezeit beginnt”.
4971-4972	Aufnahmen der Altstadt von Hamburg.
4973	Aus der Serie „Schöne Ecken“.
4974-4996	Die Kunstsammlung eines Dr. Mayer in Lugano.
4997-5002	Aus der Serie „Menschen auf der Rast“.
5003	Rosi Bohrmann mit Hund.
5010	Kurt Löwengard mit Schutzmann.
5015-5016	Aufnahmen des Hauses des Mediziners Calmann in der Johnsallee in Hamburg.
5017	Portrait Tuwe von Uexxkuell im Baltikum.
5028	Portrait Goesta von Uexxkuell.
5030.5037	Worpsweder Landschaffensaufnahmen im Sommer.
5038-5039	Stadtansichten von Riga.
5052-5058	Berlin, Wittenbergplatz.
5059-5062	"Billie".
5063	Architektonisches Modell eines unbekannten Hauses.
5064	Buchmacher.
5065	Hafenarbeiter.
5066	Ein Faltboot.
5067-5068	Das Ende der Badesaison im Freibad des Hamburger Stadtparks.
5069	Lampenputzer bei der Arbeit.
5070	Straßenbahnleitungen werden nachgesehen.
5071	Platz mit Menschen von oben.
5072	Stilleben mit Flasche.
5075	Portrait Aenne von Aster.
5076-5079	Aufwachendes Restaurant, ein Restaurant wird in den frühen Morgenstunden auf einen hektischen Tag vorbereitet.
5081-5098	Erste Versuche mit einem Farbfilm zu arbeiten; gegenstandslose Darstellungen.
5099	Hamburg, Reproduktion einer alten Postkarte.
5102	Dr. Fritz Wolff, Reproduktion eines alten Fotos.

In Amerika 1938-1977

5104	Fahrt nach Detroit, 1938 oder 1939.
5106	Selbstportrait zusammen mit Karl Schneider.
5107	Maple Lake.
5108	Selbstportrait zusammen mit Karl Schneider.
5109	Fahrt nach Milwaukee, 1938 oder 1939.
5110	Selbstportrait beim Autofahren.
5113	Emanuel Wolff.
5115-5116	Fahrt nach Mississippi.
5117	Portrait Herta Wolf.
5119	Fahrt nach Marinette.
5120	Sonntagsausflug in die Natur.
5123	Fahrt Lake Geneva.
5125-5131	Fahrt nach Vermont, 1938.
5132-5133	Nicht identifizierbar.
5137	Reise nach Baltimore.
5139a-d	Chicago, Architekturaufnahmen der Stadt bei Nacht.
5142a-c	Portrait Herta Wolf.
5145	Portrait Dr. Kasanin.

5148	Reise nach Racine.
5149	Wassertürme in Muskegon.
5150	Farm School, Illinois. Aufnahmen für die Broschüre, als Werbeheft gedacht den Alltag der Kinder in dieser Schule dokumentiert.
5152	Aufnahme des Chicago Tribune Tower.
5154-5155	Aufnahmen eines Ortes namens „Arnet Paradise“.
5156	Kodakchrome, farbige Mikroskopaufnahme.
5162	Kodakchrome, farbige Mikroskopaufnahme.
5163	Portrait Dr. Richard Frank.
5167a-b	Selbstportrait
5168a-h	Reproduktionen alter Familienaufnahmen.
5170-5175	Aufnahmen der Maxwell Street in Chicago.
5177-5178	Dia-Reproduktionen von Fotografien aus Griechenland.
5179	Beleuchtetes Werbeschild von General Electric bei Nacht.
5180-5182	Reise nach Baltimore.
5183	Portrait Emanuel und Arnett Wolff.
5187	Portrait Emanuel und Walter Wolff, Ursula Wolff.
5189	Portrait Jacques Maritain, französischer Poet und Philosoph.
5190	Reise nach Boston, 1939 oder 1940.
5193	Reise nach Cape Cod, 1939.
5195-5196	Chicago bei Nacht.
5197	Selbstportrait.
5199	Reproduktion, Daumier, "Der Lesende."
5200-5211	Reise in die Orte Salem und Gloucester, Aufnahmen von Gebäuden und des Hafens.
5212-5219	Portraitaufnahmen des Kunsthistorikers Edgar Wind.
5220-5223	Mikroskopische Aufnahmen.
5224-5293	Reproduktionen von Zeichnungen, die Karl Schneider für ein Buch von Edgar Wind über Michelangelo angefertigt hat.
5294-5307	Kuhn & Obermaier.
5308	Reproduction of Kimmeridge/Dorset.
5309-5328	Tulpen, die in einem Ort names Holland in Michigan blühen.
5329-5352	Straßenszenen und Gebäude in New Orleans.
5353-5357	Selbstportraits Ursula Wolff.
5358	New Orleans.
5362	Portrait Franje Sobotka.
5363	Selbstportrait Ursula Wolff.
5366-5369	Portrait Walter Wolff.
5370-5372	Reproduktionen alter Familienfotos.
5373	Reproduktion eines Fotos das Fritz und Margarete Wolff zeigt.
5385-5438	Der Hafen von San Francisco.
5440	Portrait Natasha Sobotka.
5141	Romulus & Remus, Reproduktion eines alten Fotos.
5442	Selbstportrait Ursula Wolff.
5445-5450	Mikroskopische Farbaufnahme.
5452-5458	Nachtaufnahmen des Palmolive Buildings in Chicago.
5459	Walter Wolff in amerikanischer Uniform.
5460	Reproduktion eines Gemäldes von Rouault.
5461	Reproduktion eines Gemäldes von Maillol.
5462	Reproduktion eines alten Fotos das Ursula Wolff zeigt.
5463	Reproduktion einer Zeichnung von Eduard Munch.

5464	Reproduktion eines Gemäldes von Minos.
5466-5467	Portraitaufnahmen der Familie Sobotka.
5468-5469	Minna Wolff, Ursula Wolffs Großmutter, Reproduktion eines alten Fotos.
5470-5471	Reproduktion von Zeichnungen angefertigt von Karl Schneider.
5472-5473	Weihnachtskarte des Art Institutes in Chicago.
5475	Fotografie ihrer eigenen Preistafel.
5480	Portrait Natasha Sobotka.
5481-5490	Jarannih (der Kopf einer indianischen Figur).
5491-5493	Indianischer Schmuck.
5494	Sogenanntes Paperwieght mit chinesischen Zeichen.
5495	Reproduktion einer Landkarte von Indiana.
5500-5510	Portrait Natasha Sobotka.
5518	Selbstportrait Ursula Wolff.
5519	Portrait Stephan Sobotka.
5521	Reproduktion einer Skulptur von Rodin.
5522-5524	Portrait Valentine Sobotka.
5525-5532	Erich Kahler, Reproduktion eines Artikel.
5533-5534	Reproduktionen zu Werken von Michelangelo.
5535	Fotografie ihrer eigenen Preistafel.
5536	Portrait Karl Schneider.
5537	Pisa, Reproduktion einer eigenen, älteren Fotografie.
5538	Sandwellen, Reproduktion einer eigenen, älteren Fotografie.
5539-5543	Erich Schmidt, farbige Dia-Negative der Reise in den Nahen Osten.
5544-5552	Ein Picknick.
5553-5558	Reise nach Mexiko, 1946.
5559	Mexiko, Taxco und Guernavara.
5571	Mexiko, 1946: Koralehs Haus und Portraits der Einwohner.
5572	Mexiko, 1946: Teotiochacan.
5576	Mexiko, 1946: San Miguel Allende.
5577	Mexiko, 1946: Queretero.
5579	Mexiko, 1946: Guadalupe.
5580	Mexiko, 1946: Irapatp & Yuricia.
5581	Mexiko, 1946: Ciudad Hidalgo & Morelia.
5582	Mexiko, 1946: Potapan & Guanajuato.
5584-5502	Chicago.
5604-5507	Aufnahmen bei Nacht aus Chicago.
5608-5511	Testfotografien mit einem Röntgengerät.
5631-5547	Farbaufnahmen der Kinder von Erich Schmidt.
5651	Portrait Mrs. Bab.
5652	Portrait Jonathan Wolff.
5653	Portrait Natasha Sobotka.
5654	Portrait Neil Adelman.
5657	Portrait Valentine Sobotka.
5658	Dr. Richard Tüngel & Hans Novak.
5663	Portrait Dr. Samter.
5666-5669	Die medizinischen Instrumente von Dr. Pott.
5670	Reproduktion eines assyrischen Reliefs.
5671	Portrait Natasha Sobotka.
5673-5677	Jarannih, indianische Skulptur.
5678-5680	Reproduktion einer indianischen Skulptur.
5681-5699	Die medizinischen Instrumente von Dr. Pott.

5700	Campus der Universitat von Chicago.
5702-5716	Farbaufnahmen von Erich Schmidt und seinen Kindern.
5717-5721	Werbeschild der Biermarke Pabst in Chicago.
5722-5727	Reproduktion alter Familenfotografien der Familie von Erich Schmidt.
5728-5730	Portrait Walter und Eleanor Wolff.
5731-5739	Farbportrait Mimi Sherman.
5740-5745	Reproduktion einer Karte des Nahen Ostens.
5747-5756	Der Hafen von Chicago sowie des Ortes Gary in Indiana.
5763	Portrait Joseph and Ella Deutsch.
5764-5771	Aufnahmen des Haus Samter in Oakpark, Chicago.
5774-5775	Die Silhouette von Chicago bei Nacht.
5780	Reproduktion eines alten Fotos von Erich Ziegel.
5784	Farbaufnahme des Chicago River.
5785	Portrait Heinz Heidenreich.
5786	Portrait John Raben.
5787-5792	Portraits Valentine Sobotka.
5794-5797	Familie Sobotka.
5798-5799	Reproduktion des Gemäldes "Tara" von Carl Hofer.
5800	Robert Trier "Joulonage".
5807	Portrait James Frank.
5808	Portrait Dr. G.A. Borgese.
5809	Reproduktion eines alten Fotos.
5814-5819	Aufnahmen des Verwaltungsgebäudes der University of Chicago.
5820-5821	Chicago bei Nacht.
5823-5844	Dr. Pott medizinische Instrumente.
5845	Der Architekt Schmarje und Ursula Wolff in Hamburg 1949.
5846-5857	Portrait Schmarje.
5858-5859	unbekannte Landschaft in Norddeutschland.
5860	Portrait Mrs. Bab.
5861	Portrait John Raben und Trude Petri.
5862-5885	Keramikarbeiten von Trude Petri.
5889	Portrait Natasha Sobotka, 1949.
5899	Portrait Trude Petri.
5900	Portrait John Raben.
5902	Portrait Stephan and Natasha Sobotka.
5905	Reproduktion eines alten Fotos, das die Mutter von Valentine Sobotka zeigt.
5912-5949	Familie Sobotka in dem Ort Winnetka.
5953	Reproduktion eines Gemäldes von Edward Munch.
5954	Fotomontage eigener Aufnahmen aus Griechenland für eine Weihnachtskarte.
5955-5959	Weihnachtskarte.
5966	Portrait Natasha Sobotka.
5967-5970	Portraits Valentine Sobotka.
5971	Das Haus der Familie Sobotka in Winnetka.
5972	Valentine und Stephan Sobotka.
5975	„Mein täglicher Schulweg“, unfertig, Beginn eines möglichen Fotoessays
5976	Portrait Natasha Sobotka
5977	Portrait Professor Max Jacob, 1952.
5979	Haus der Familie Sobotka, 1951.
5980	Portrait Mr. Bastiani, Nov. 1951.
5982	Portrait Christopher Wolff, Nov. 1951.

5986	Das sogenannte "860" Building, Chicago, 1952.
5987	Fotografie für den Artikel in der Zeitschrift "Die Zeit", 1952.
5990	Portrait Jonathan Wolff, 1952.
5998	Portrait Franje Sobotka, 1952.
5999	Reise nach Los Angeles.
6000	Familie Sobotka in Winnetka 1952.
6003-6010	Portrait Ricky und Erica Schmidt.
6011-6012	Portrait Natasha Deutsch, 1952/53.
6017-6094	El Carnila Ranch, Arizona, April 1953.
6095-6003	Haus in Winnetka.
6108	Die Kinder der Familie Deutsch, 1954.
6113	El Carnila Ranch, Arizona, 1954/55.
6116	Portrait Dr. Ernst Haase, 1954.
6117-6123	Dr. Anne Moellenhoff, Skulptur in Bronze, 1957.
6126	Portrait Franja Sobotka.
6127-6182	Aufnahmen des Glacier National Park.
6183-6200	Blumen in Winnetka.
6201	Portrait Eleanor Wolff, 1955.
6203	Portrait Trude Raben, 1955.
6205	Schmarje und Tüngel in Volksdorf, 1955.
6207	Valentine Sobotka.
6209-6212	ehemalige Wohnung der Eltern in Berlin-Charlottenburg, Lindenalle 35.
6214	Weihnachtsdekoration an der Gardine, 1956.
6215	Natasha Deutsch, 1957.
6219	Portrait Valentine Sobotka.
6220-6221	Die Bewohner des Hauses in Winnetka, 1957/58.
6223-6224	Portraits Valentine Sobotka.
6225-6230	Winnetka im Herbst.
6231	Portrait Paul und Lee Sobotka.
6232	Portrait Emanuel, Arnet und Jonathan Wolff, 1958.
6233-6293	Reise nach Madeira, Mai 1958.
6294	Portrait Schmarje, Richard Tüngel und Beatrice, 1958.
6295	Bill, Natasha Deutsch und die Kinder, 1958.
6296	Milkweed.
6297	Die Kinder von Natasha Deutsch, 1958.
6298	Portrait Bill, Natasha und Tommy Deutsch.
6299	Portrait Katherine Perlberg, Nov. 1958.
6300	Portrait Virginia Bredendieck, 1958.
6301	Valentine, Stephan und Lee Sobotka.
6302-6305	Das Haus von Dr. Moellenhoff.
6306-6312	Portrait Walter und Eleanor Wolff sowie deren Kinder.
6313	Valentine Sobotka, Reproduktion eines alten Fotos, das sie als Kind zeigt.
6314-6317	Konrad Wachsmann, Reproduktion aus einem Buch.
6318-6323	Das Werk von Trude Raben.
6324	Valentine Sobotka.
6325	Karl Kluth, Reproduktion eines alten Fotos.
6326-6328	Blumen in Winnetka.
6329	Familienportrait, 1959.
6330	Natasha Deutsch und Kinder, Weihnachten 1959.
6331-6312	Das Haus in Winnetka im Sommer, 1960.
6413	Valentine Sobotka und Alice Houser, 1960.

6414-6342	Familie Deutsch in Winnetka, 1960.
6443	Dr. Richard Tüngel in Ahrensberg, Herbst 1960.
6444	Portrait Anna Perlberg, 1960.
6445	Portrait Valentine Sobotka, 1960.
6446	Portrait Mrs. Bab, 1960/61.
6447-6448	Das Haus in Winnetka im Winter.
6449-6460	Richard Tüngel in Ahrensberg.
6461-6469	Das Werk von Trude Raben.
6470	Reproduktion eines Fotos des Grand Canyon.
6471-6472	Das Werk von Trude Raben.
6473-6495	Wartehaus an einem Bahnhof.
6496-6402	Aufnahmen einer unbekannten Wohnung.
6503-6525	Reise nach Südfrankreich.
6526	Reproduktion eines alten Fotos.
6527-6530	Aufnahmen von John Raben.
6531-6435	Die Familie von Walter Wolff.
6536-6741	Reise nach Guatemala, Oktober - Dezember 1961.
6743-53	Ursula Wolffs eigene Zeichnungen.
6754	Ägyptische Hieroglyphen .
6755-6798	Serie über das Haus in Winnetka, Titel: "This is Winnetka".
6799	Jonathan Wolff, Reproduktion.
6800	Portrait Christopher und Mark Wolff, 1963.
6801	Ursula Wolff, Selbstportrait.
6802	Die Kinder der Familie Perlberg, 1963.
6803-6804	Selbstportrait Ursula Wolff.
6805	Natasha Deutsch und die Kinder, Weihnachten 1963.
6806-21	Ursula Wolff, Reproduktionen ihrer Arbeiten für die illustrierte Presse, Sept. 1964.
6822	Reise nach Venedig.
6823-6824	Lake Michigan von ihrem eigenen Fenster aus gesehen.
6825-6874	Ursula Wolff.
6875-6877	Rhodes.
6878-6889	Trude Raben, Aufnahmen ihre Keramikarbeiten.
6890-6894	Reproduktionen alter Familienfotos, 1966.
6895-6896	Air Academy in Colorado Springs.
6897-6900	Reise nach Griechenland, Delphi.
6901-6903	Höhlenmalerei in Spanien.
6904	Portrait Natasha Deutsch und Kinder.
6905-6906	Reproduktion eigener Fotos der Reise nach Guatemala.
6907	Reproduktion eines alten Fotos ihrer Reise nach Mexiko.
6908	Die El Carnila Ranch, Arizona..
6909	Wetterfahne in Berlin, Reproduktion eines alten Fotos.
6910-6911	Die Mutter von Ursula Wolff in Münster, ca. 1910, Reproduktion eines alten Fotos.
6912-6923	Die Bewohner des Hauses in Winnetka, 1953-57.
6924	Ursula Wolff, Reproduktion einer Kreidezeichnung.
6925	Reproduktion eines alten Fotos aus Griechenland.
6926-6931	Pyramiden in Tihal.
6932-6942	Kremamik Amlash.
6943	Selbstportrait Ursula Wolff.
6944-6961	Dr. Richard Tüngel in Griechenland.

6962-6970	Das Arboretum in Morton Grove.
6971-6977	Stillleben mit Blumen.
6978.6995	Portrait Eric Wolff.
6996-6918	Fotografien der Reise nach Italien.
7019a-c	Fotografien aus der Griechenland für Richard Tüngel.
7020-7084	Reise nach Griechenland.
7085.7086	Portrait Eric Wolff.
7087-7090	Portrait Jonathan Wolff.
7091-7092	Portrait Marion Baer.
7093.7005	Portrait Sabine Wolff.
7106-7109	Blick aus dem Fenster von Ursula Wolff im Winter.
7110	Hamburg, Reproduktion eines alten Stadtplans.
7111-7120	Reise nach Spanien.
7121-7130	Kopien aus "Dawn of the Gods" von Jacquette Hahes.
7131-7150	Portrait der Familie von Emanuel Wolff.
7151-7156	Blick aus dem Fenster von Ursula Wolff im Winter.
7157-7168	Blumen auf der Fensterbank.
7169	Reproduktion des Gemäldes "Portrait of an Unknown Person" von Andrea della Robbia.
7170	Dach einer Moschee, Reproduktion eines alten Fotos.
7171-7183	Gegenstände in Oriental Institute der Universität von Chicago.
7184-7185	Portrait Leile Ibrahim Wente.
7186-7192	Portrait Sabine & Eric Wolff.
7193	Blick aus dem Fenster von Ursula Wolff im Sommer.
7194-7199	Dias einer Ausstellung über Russland.
7200-7208	Reise nach Paris.
7209-7211	Reproduktion einer Landschaft aus einem Buch.
7212	Relief im Oriental Institute in Chicago.
7213.7214	Blick aus dem Fenster von Ursula Wolff im Sommer.
7215-7217	Blumen auf der Fensterbank.
7218-7223	Lugano.
7224-7225	Relief aus Persepolis..
7226-7227	Aufnahmen der Völkerkundemuseums in Berlin.
7228	Blick aus dem Fenster von Ursula Wolff im Herbst 1973.
7229	Aufnahme eines Fernsehers in dem ein Konzert übertragen wird, 1973.
7230	Schattenspiele auf dem Eis, aufgenommen von Fenster der eigenen Wohnung aus, 1974.
7231	Detail eines Mosaiks in St. Sofia.
7232	Detail eines Mosaiks in Italien, St. Vitale in Ravenna.
7233-7234	Nolde, Reproduktionen aus einem Buch.
7235-7456	Verschiedene Objekte aus dem Oriantal Institute.
7457-7498	Reise nach Griechenland, 1976.
10000	Portrait eines unbekannten Mädchens.
10001	Unbekanntes Baby an einem Tisch.
10002	Unbekanntes Baby weint.
10004	unbekannter Junge mit Spielzeugente.
10005	unbekannter Junge mit Spielzeug.
10006	unbekannter Junge mit Spielzeugente.
10007	Portrait eines unbekannten Mädchens.
10008	Mädchen mit Blumen.
10009	Mädchen mit Hut.

10010	unbekannte Kinder.
10011	Zwei Jungen.
10013	Zwei Jungen.
10015	Kurt Löwengard.
10019-10020	Kurt Löwengard.
10021	Blumen gegen den Himmel fotografiert.
10022	Professor Bruck.
10023	Ursula Wolff, Portrait, sie hält eine Kamera in der Hand.
10024-10054	Bilder von Hamburg.
10055	Professor Bruck.
10056-10057	Opernaufführung unter der Leitung von Leopold Sachse.
10058	unbekanntes Theaterstück.
10059	Statue.
10060	Treppenhaus.
10061	Durchgang.
10063	Baby.
10064	Hanseat III.
10065	Junge Frau wäscht sich das Haar.
10066	Mädchen beobachten eine Frau.
10067	Kleines Mädchen nuckelt am Daumen.
10068	Kleines Mädchen mit Musikinstrument.
10069	Kind in einer dreckigen Straße.
10070	Eine Frau befüllt ein Gefäß.
10071	Bewässerungssystem.
10072	Bewässerungssystem .
10073-10075	Portrait Richard Tüngel, 1935.
10076	Portrait Prof. Jasha Marshak, 1951.
10078	Zeppelin.
10079	Museums Konferenz.
10080	Griechischer Alltag.

Y Serie

Y-2	Die Kinder der Familie Calmann, 1933.
Y-3-5	Dr. Meyer, Lugano, Juli 1934.
Y-6a	Die Kinder der Familie Calmann, 1934.
Y-6b	Frau Tietze, Lehrerin von Marianne Calmann.
Y-6c	Dr. Meyer, Lugano, 1938.
Y-6d	Goesta von Uxkuell, 1934.
Y-6e	Frau Stettzer, 1934.
Y-6f	Kurt Löwengard , 1932.
Y-7a	Frau Dr. Hertz, 1935.
Y-7b	Suse Stickford, 1934.
Y-8a	Kater (Oda Bushman), 1932.
Y-8b	Frau Reiss, 1933.
Y-8c	Georg Neustadt (ein Onkel), 1935.
Y-9	Jomme Schmarje, 1934.
Y-10	Prerow, Verwandte, 1934.
Y-11	Lachmann Tochter und Sohn, 1934
Y-12	Frau Heinemann, Lugano, 1935.
Y-13	Frau Erickson mit ihren vier Kindern.

Y-14a	Frau Kosmisky mit ihrem Baby, 1935.
Y-14b	Frau Brasch, 1934/35.
Y-15	Kleiner Dette - Kind, 1935.
Y-15a	Kinder Frau Professor Becker, Berlin - Wannsee, 1935.
Y-16a	Staub Kinder, 1932.
Y-16b	Frau Heller mit John, Charlottenberg, 1935.
Y-17	Frau Voss Kind..
Y-18a	Sohn von Herrn Sande, 1935.
Y-18b	Ahrensdorf, Kinder von Prof. Kalle und Frau Dr. Hopf, 1935.
Y-19a	Kinder von Frau Prof. Sieherts, 1935.
Y-19b	Haus Osthaus in Worpswede.
Y-20a	Haus Osthaus in Worpswede.
Y-20b	Wilma Prodovnick, 1934.
Y-21a	Frau Dr. Kurt Kinder, 1936.
Y-21b	Furbringer.
Y-22a	Eva Frische, 1934.
Y-22b	Herbert (?) und Ursula Wolff, 1935.
Y-23	Die Kinder von Bruno Snell, 1933.
Y-24a	Frau Prof. Bruck und John, 1935.
Y-24b	Die Kinder der Familie Baumer, 1932.
Y-25a	Christine and Wagner, 1933.
Y-25b	Der kleine Witt, 1934.
Y-26a	Wittenau, Mutter und Kind, 1932/33.
Y-26b	Kleiner Witt, 1934.
Y-27a	Frau Kaempf mit Kind, 1935.
Y-27b	Reiner in Lugano, 1935.
Y-28a	Olga Solmitz, 1933.
Y-28b	Kleine Witt, 1934.
Y-29a	Schliemanns Kind, 1934.
Y-29b	Delfs Kinder, 1935.
Y-30a	Jugeberg Kruse, 1934.
Y-30b	Mia Kuenkel und Kinder, Herbst 1934.
Y-31a	Aufnahme eines unbekannten Kindes.
Y-31b	Kinder der Familie Hibner, 1935.
Y-32	Frau Mulle, 1935.
Y-33/34a	Kinder Frau Dr. Lindemann, 1935.
Y-34b	Frau Ziese mit Kindern, 1933.
Y-34c	Mueller Kind, 1934.
Y-35/36	Baby Friedrich Oppenheimer, 1932.
Y-37a	Kinder der Familie Kaempf, 1936.
Y-37b	Moerings Kinder, 1934.
Y-38/39a	Kinder der Familie Mosse in der Natur, 1934.
Y-39b	Frau Meyer und ihre Schwester, Berlin, 1935.
Y-39c	Carola Mosse, 1936.
Y-39d	Haus der Familie Mosse, 1936.
Y-40a	Frau Gosta von Uxkell, 1934.
Y-40b	unbekannter Bildhauer bei der Arbeit, 1936.
Y-40b	Familie Calmann, 1934.
Y-40c	Frau Calmann und ihre Kinder, 1934.
Y-40e	Lux Freud.
Y-40f	Fräulein Staehle, 1933.

Y-40g	Andrea von Harbor, 1933.
Y-40h	Tochter Eber, 1936.
Y-40i	Ahrensdorf, Frau Jost mit Kinder, 1935.
Y-40j	Gerta mit Kinder.
Y-40k	Frau Wolf, 2 Kinder, 1934.
Y-42	Meyer, Lugano, 1935.
Y-43	Jiereh__? Kinder.
Y-44	Baby von Frau Sybille Kaempf, 1933.
Y-45	Baby Lachmann, 1932.
Y-46	Familie Bleichroder und Kind, 1934.
Y-47	John Calmann, 1937.
Y-48	Ahrensdorf, Calmanns Kinder, 1935.
Y-49	Calmann mit Vater, Kindern, Sommer 1933.
Y-50	Haus Calmann, London, Juni 1937.
Y-51	Manfred Löwengard, 1937.
Y-52	Kurt Löwengard und Fritz Flinte, 1929/30.
Y-53	Lachmann und Sohn, 1936.
Y-54	Lachmann und Sohn, 1936.
Y-55	Ulrich Lachmann als Kind, Sommer 1936.
Y-56	Beide Töchter Lachmann, 1937.
Y-57	Familie Schmarje, 1936.
Y-58	Butz Schmarje, Juli 1937.
Y-59	Else Schmarje, Sommer 1936.
Y-60	Schmarje, Herbst 1936.
Y-61	Schmarje, Sommer 1936.
Y-62	Meyer, Lugano, November 1934.
Y-63	Meyer, Juli 1934.
Y-64	Meyer, Lugano, Landschaftsaufnahmen.
Y-65	Meyer, Januar 1934.
Y-66	Erik Meyer, Schmarje, Furbringer und die Kinder Calmanns, 1934/38
Y-67	Der Maler Grimm und Karl Schneider, 1934.
Y-68	Karl Schneider und H.H. (?), 1936.
Y-69	Der Maler Grimm und Ursula Wolff in Blankenese, Schneider.
Y-70	Haus der Familie Wedell, Junge, 1935.
Y-71	Kinder im Haus Wedell, Weihnachten 1936.
Y-72	Worpswede, 1933.
Y-73	Ursula Wolff in Ahrensdorf, 1933.
Y-74	Zu Besuch in Ahrensdorf.
Y-75a	Hiddensee, 1933.
Y-75b	Hiddensee, 1933.
Y-76	Herr und Frau Horwitz, 1935/36.
Y-77	Prof. Bruck, 1936.
Y-78	Prof. Bruck mit seinem Sohn, 1937.
Y-79	Dr. Klinger, 1936.
Y-80	Frau Dr. Prochovnick, 1936.
Y-81	Max Beckmann in Basel, Herbst 1936.
Y-82	Max Beckmann in Basel, Januar 1937.
Y-83	Eva Froster, 1937.
Y-84	Familie Geisendorfer.
Y-85	Eberstadt, Portrait, August 1936.
Y-86	Eberstadt, 1936.

Y-87	Aenne von Aster beim Reiten, Dezember 1935.
Y-88	Herr von Kardorf, Aufnahme für ein Gemälde.
Y-89	Mutter und Tochter, 1937.
Y-90	Tüngel am Telefone.
Y-91	Tochter von Frau Mueller, Volksdorf, Sommer 1936.
Y-92	Herr Schürmann, 1936.
Y-93	Baby Geerz, 1936.
Y-94	Familie Sladovsky, Kinder, Berlin, 1935/36.
Y-95	Baby und Hund von Frau Birkner, 1935.
Y-96	Kinder der Familie Brandenburg, 1936.
Y-97	Else Samson mit Kindern, 1936.
Y-98	Stefan Kaufmann, 1937.
Y-99	Neu Arris baby, London, Juli 1937.
Y-100	unbekannter Junge im Vorschulalter.
Y-101	Frau Frank, London, 1937.
Y-102	Kinder von Leo Krauss, 1937.
Y-103	Kind.
Y-104	Nichten von Frau Novak, 1937.
Y-105	unbekanntes Baby.
Y-106	Frau Brink und ein paar Jungen (vier Menschen auf einer Bank).
Y-107	Frau Geisendorfer.
Y-108	Frau Mosse.
Y-109	Allerlei, Christel, ich, 1934.
Y-110	Familie Mosse (?), (Haus und Familie).
Y-111	Karl Schneider und seine Kinder Weihnachten, 1935.

Z Serie

Z-1	Puppen aus Guatemala.
Z-1a	Vier Frauen sitzen auf einer Bank, mit dem Rücken zum Betrachter, wohl beim Stierkampf in Nimes.
Z-2b	Estnische Bauern.
Z-2c	Karussell beim Zirkus.
Z-2d	Vier Seeleute lehnen über eine Rehling.
Z-2e	Mexiko, ein Paar geht spazieren. Italien, Pferd und Wagen mit Ladung.
Z-3a	Frauen schwer bepackt.
Z-3b	Frühling, 1935.
Z-3c	Kinderzimmer, ein Junge sitzt an seinem Schreibtisch.
Z-3d	Ein Mann geht auf der Straße.
Z-3e	Eine Schulklasse auf der Straße.
Z-4a	Ausflug nach Hiddensee.
Z-4b	Innenaufnahme der Wohnung von Konsul Stege.
Z-4c	Reise nach Italien, 1936.
Z-4d	Reise nach Italien, 1936.
Z-5	Advent, 1935.
Z-5	Advent, 1934.
Z-6	Aus der Serie „Hausfrauen lernen weben“, 1936.
Z-7	Aus der Serie „Tag eines Schiffsjunge – alle fangen klein an“, 1935.
Z-8	Baden an der Elbe, 1935.
Z-9	Tierkinder im Zoo von Hagenbeck, 1935.

Z-10a/b	Vogelwarte Gamisch, 1935.
Z-10c	Vogelwarte Gamisch, 1935.
Z-11	Reise an den Bodensee, 1935.
Z-12	Druckerei Augustin in Glücksstadt.
Z-13	Aus der Serie “Apfelmost”, 1935.
Z-14	Aus der Serie „Jugend kann wieder lernen“, 1937.
Z-15	Aus der Serie “Spielen Können”.
Z-16	Aus der Serie „Von der Kuh in den Milchtopf“, 1934.
Z-17	Aus der Serie “Nächtlicher Bahnhof“, 1934.
Z-18	Aus der Serie “Tobby wird Getrimmt”, 1933.
Z-19	Kindergarten, 1931.
Z-20	Aus der Serie „Eis“, 1937.
Z-21	Frühling, 1935.
Z-22	Aus der Serie „Alles fährt mit dem Auto Nach Bayern“, 1934.
Z-23	Besuch bei einer Schauspielerin, 1934.
Z-24	Jahrmarkt (Karussell), 1934.
Z-25	Aus der Serie "Eine Zwei-Pfund-Dose Erbsen und Wurzeln bitte!", 1935.
Z-26	Insel Hiddensee, 1933.
Z-27	Früh wenn die Hähne krähen, 1935.
Z-28	Zirkus.
Z-29	Hotel zwischen den Schienen, 1935.
Z-30	Aus der Serie „Ein Schwein wird geschlachtet“, 1935.
Z-31	Besuch auf der Hundefarm, 1936.
Z-32	Ernte, 1936.
Z-33	Die Reisezeit beginnt, 1935; sowie Masken der Hamburger Sezession, 1935.
Z-34	Brücken, 1936.
Z-35	Mode Aufnahmen, 1935.
Z-36	Schwimmbad Lattenkamp, 1931.
Z-37	Deutsche Landwirte im Baltikum, 1935.
Z-38	Estland und Besuch im alten Riga, 1935.
Z-39	Aus der Serie „Arbeitslose nutzen die Zeit“.
Z-40a	Aus der Serie “Ein Knopf entstecht”.
Z-40b	Aus der Serie „Ein Bürgerhaus“.
Z-40c	Das sogenannte Reepschlägerhaus in Hamburg.
Z-41a	Straßenhändler, 1934.
Z-41b	Schöne Ecken, 1931.
Z-42a/b	Herbst, 1934 sowie aus der Serie „Umzug“.
Z-43	Aus der Serie „Hausfrauen lernen weben“; sowie aus der Serie „Aus einem Schafspelz...“.
Z-44a	Funkstunde, Menschen lauschen der Ziehung der Lotto-Zahlen im Radio, 1933.
Z-44b	Gedeckte Tische, verschieden Möglichkeiten einen Tisch festlich zu decken, 1930.
Z-44c	Vogelwarte in Garmisch-Partenkirchen.
Z-45	Verschiedene, nicht weiter zu bestimmende Aufnahmen.
Z-46	Aus der Serie „Hunde haben Pflichten“, 1935.
Z-47	Aus der Serie „Abwaschen“, 1933.
Z-48	Kostenprobe, 1934.
Z-49	Frau Adam, 1935.
Z-50a	Aus der Serie „Verlobte Frauenbelege“. Menschen zeigen ihre Verlobungs- bzw. Eheringe.
Z-50b	„Wenn Männer...“.

Z-50c	Verschieden gearbeitet Amulette.
Z-51	Aus der Serie „Dramatischer Unterricht“, 1934.
Z-52	Zahmer Wellensittich, 1935.
Z-53	Aus der Serie „Trachten der Grosstadt“
Z-54	Bilder der Reise nach Italien.
Z-57	Hans Heinemann, Lugano, 1934.
Z-59	Wohnung Konsul Stegne, 1936.
Z-60	Aus der Serie „Das Alte Kiel“, 1936.
Z-61a	Billie? Die Suche, 1935.
Z-61b	Verschiedene, nicht weiter zu bestimmende Aufnahmen.
Z-62	Verschiedene, nicht weiter zu bestimmende Aufnahmen aus den Serien Z-10, Z-6 und Z-15.
Z-63	Verschiedene, nicht weiter zu bestimmende Aufnahmen.
Z-64	Aufnahmen von der Elbchaussee, 1933.
Z-65	Verschiedene Orte und Personen Dover, Raben, etc.
Z-67	Das Haus von Gerda Mosse in London, Juni 1937.
Z-68	Eine nicht weiter zu bestimmende Garage.
Z-69	High Gate in London zusammen mit Ernst Pfeffer.
Z-70	Schrank und Tisch.
Z-71	Frau Lachmann in ihrer Wohnung, Januar 1937.
Z-72	Herr Lachmann bei der Jagd, 1934.
Z-73	Das Gelände von Opel Dello am Holsteinischer Kamp in Hamburg.
Z-74	Der Bildhauer Karsch in Berlin, 1935.
Z-75	Eine unbekannte Töpferin aus Süddeutschland, 1933.
Z-76a	Ein Spaziergang in Wohldorf bei Hamburg.
Z-76b	Schauspielerinnen.
Z-77a	Weihnachtsmann.
Z-77b	Kinderzimmer im Hause Calmann, 1933.
Z-78a	Friseurladen, 1936.
Z-78b	Nicht weiter zu bestimmender Laden.
Z-78c	Eva Leidmann und Hans Heidemann.
Z-79	Aus der Serie “Taubstumme lernen sprechen” bzw. Stumme lernen reden. keine Zeichensprache mehr - vollwertiger Sprachunterricht hilft den Staubstummern im Leben weiter“.

Fünfter Teil (Band 2)

Danksagung:
Ich danke meinen Eltern, ohne die vieles nicht möglich gewesen wäre. Herrn Prof. Dr. Hipp und Herrn Prof. Dr. Fleckner, die mich während der gesamten Zeit unterstützten und mir hilfreiche Anregungen gaben. Des weiteren: Claire Marie Rose, Dr. Ulrich Luckhardt, Roland Goodbody, Grace Pierce, Brigid Horing, Gerry Duffy with Effie and Samuel, Michael Naumann, Beatrix Tüngel, Roland Jaeger, Mark-Olaf Block-Wodaege, Marcel Stammen, Hauke Sass, Elke Dröscher, Christel Karma-Schneider, Randy Sax-Weaver, Phd., Sabine Wolff, Walter Wolff, Daniell Wolff, Amelie Weiß, Ina Künast, Dr. Ulrich Lachmann

URSULA WOLFF (1906-1977) – FOTOGRAFIN FÜR DIE ILLUSTRIERTE PRESSE

Leben und Werk einer modernen Fotojournalistin in der Weimarer Republik

DISSERTATION
zur
Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Martin Malte Blumenthal
aus Flensburg

Hamburg 2006

Band 2

Erstgutachter: Herr Prof. Dr. Hermann Hipp
Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Uwe Fleckner
Tag des Vollzuges der Promotion: 24. Januar 2007



Abb. 1: Ursula Wolff Schneider. Fotograf unbekannt. Nach 1937. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 2: Mehrfamilienhaus in der Eppendorfer Landstr. 60, Hamburg, Arch. Robert Friedmann, Quelle: Neue Werkkunst - Robert Friedmann, Berlin 1930, S. 32.



Abb. 3: Haus Braband. Arch. Gebr. Langloh. Quelle: Ernst und Wilhelm Langloh, neue synthese von technik und architektur, Stuttgart 1931, S. 142.

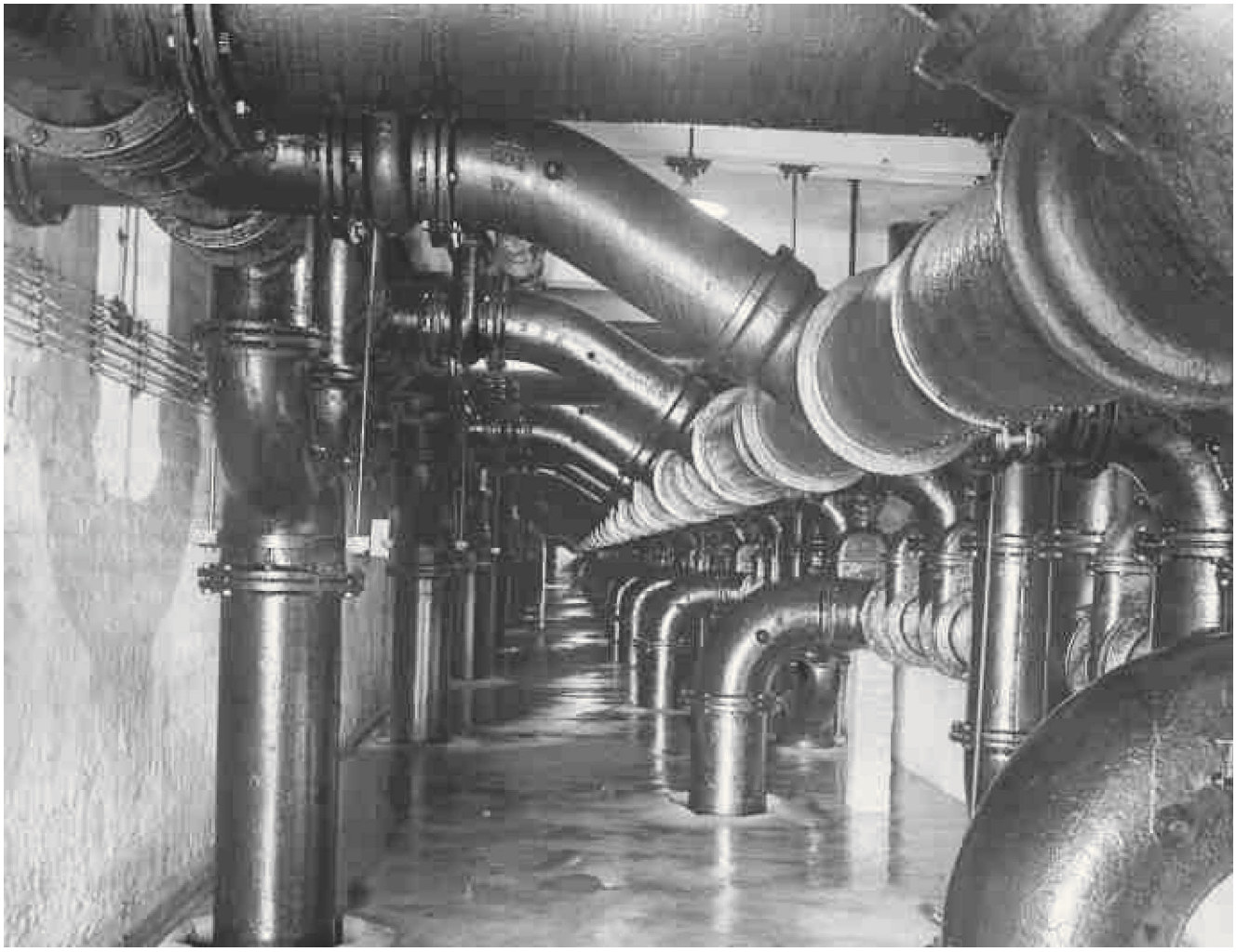


Abb. 4: aus der Serie "Wasser", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 13.9.1930, Nr. 37, S. 21 f., Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 5: aus der Serie "Wasser", Fotografie der Original-Zeitung. Foto: Verfasser.



Abb. 6: Aus der Serie "Gaswerk Grasbroock". Nicht veröffentlicht. 1930. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.

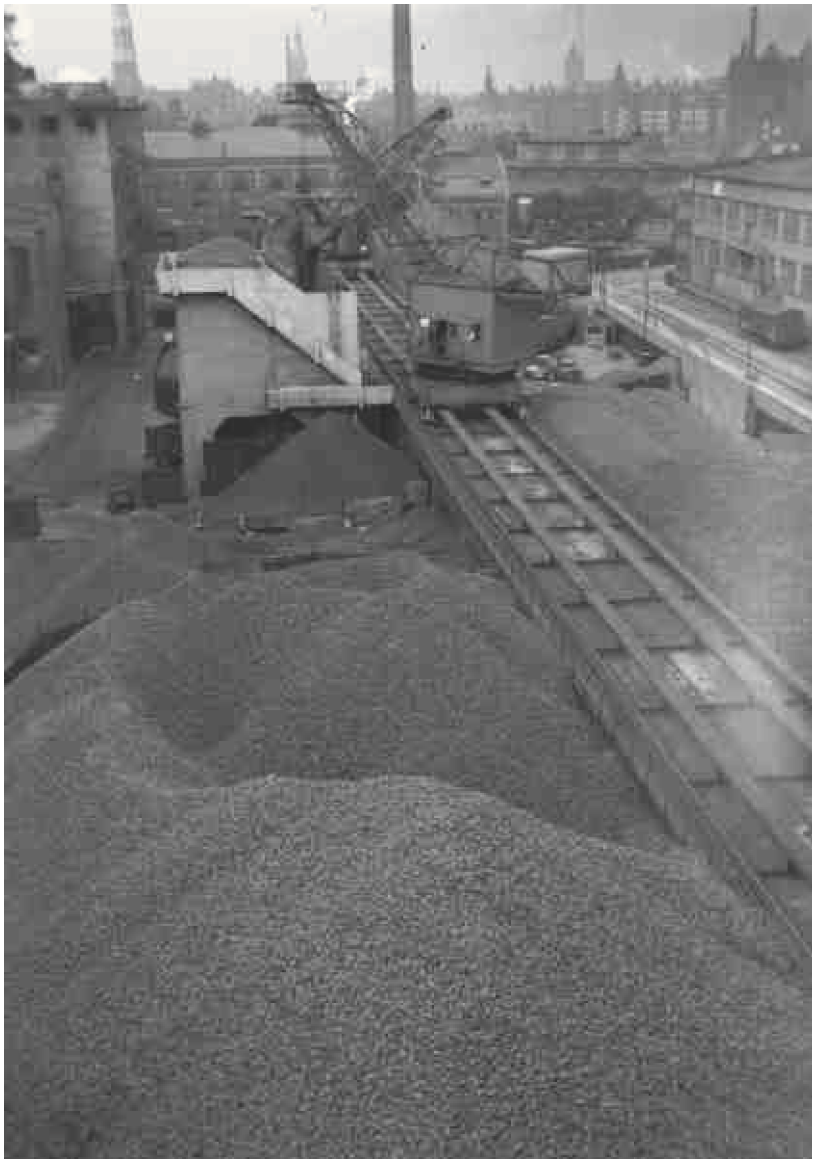


Abb. 7: Aus der Serie "Gaswerk Grasbroock". Nicht veröffentlicht. 1930. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.

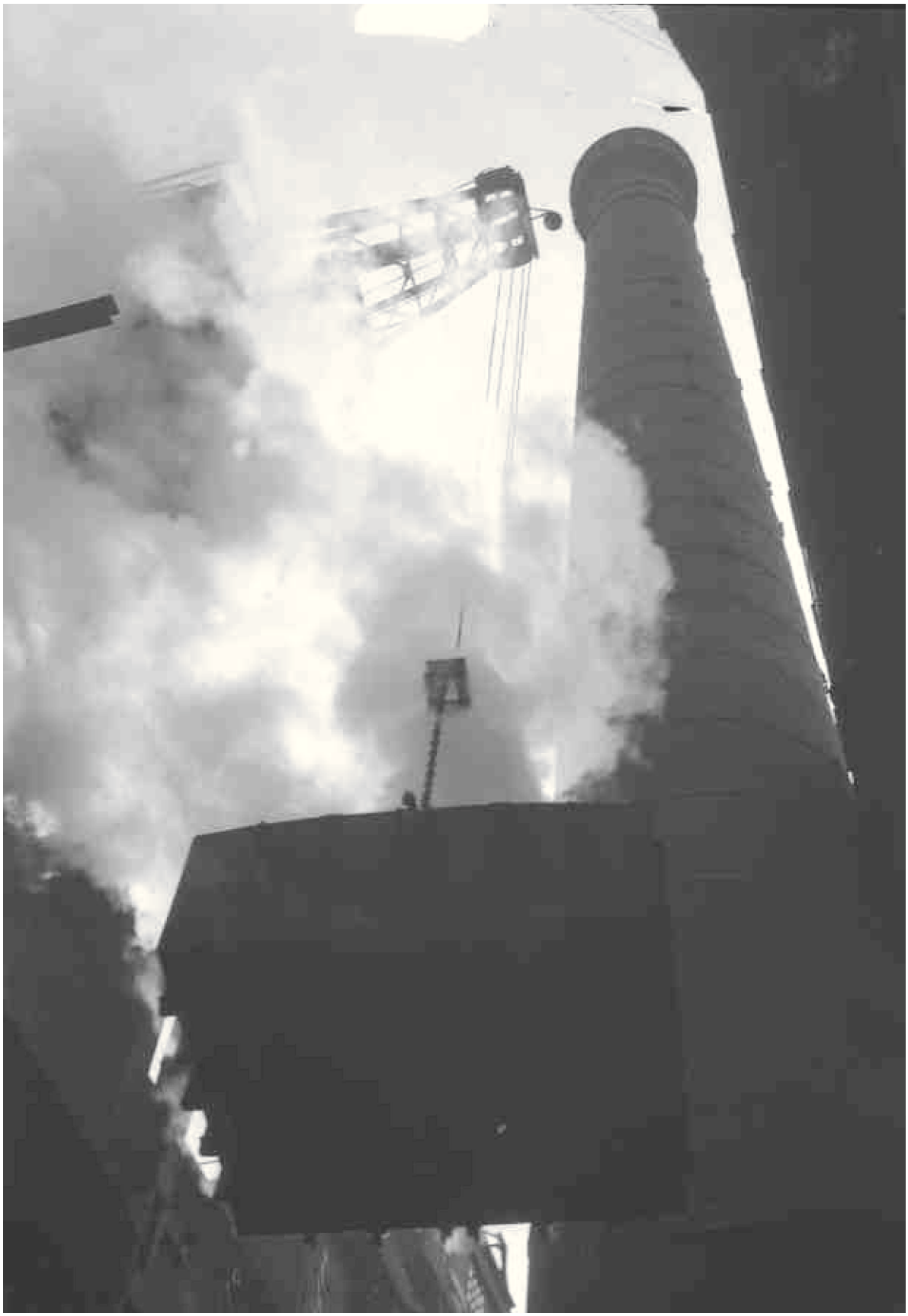


Abb. 8: Aus der Serie "Gaswerk Grasbroock". Nicht veröffentlicht. 1930. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 9: Albert Renger-Patzsch, Kauper von unten gesehen, 1928. Quelle: Galerie Ludwig (Hrsg.), Pathos der Sachlichkeit. Die Entdeckung der Schönheit der Industriekultur, Oberhausen 2001, S. 21.



Abb. 10: Schule Sootbörn in Hamburg Niendorf, veröffentlicht in: Ernst und Wilhelm Langloh, neue synthese von technik und architektur, Stuttgart 1931, S. 71.



Abb. 11: Schule Sootbörn in Hamburg Niendorf, veröffentlicht in: Ernst und Wilhelm Langloh, neue synthese von technik und architektur, Stuttgart 1931, S. 74 sowie in P. P. Gall, Glas überall, in: Hamburger Illustrierte vom 15.6.1929, Nr. 24, S. 28f.



Abb. 12: Hochhausarchitektur in Chicago, ca. 1950. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.





Abb. 13 und Abb. 14: Aus der Serie "Glas überall", veröffentlicht in Hamburger Illustrierte vom 15.6.1929, Nr. 24, S. 28f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.

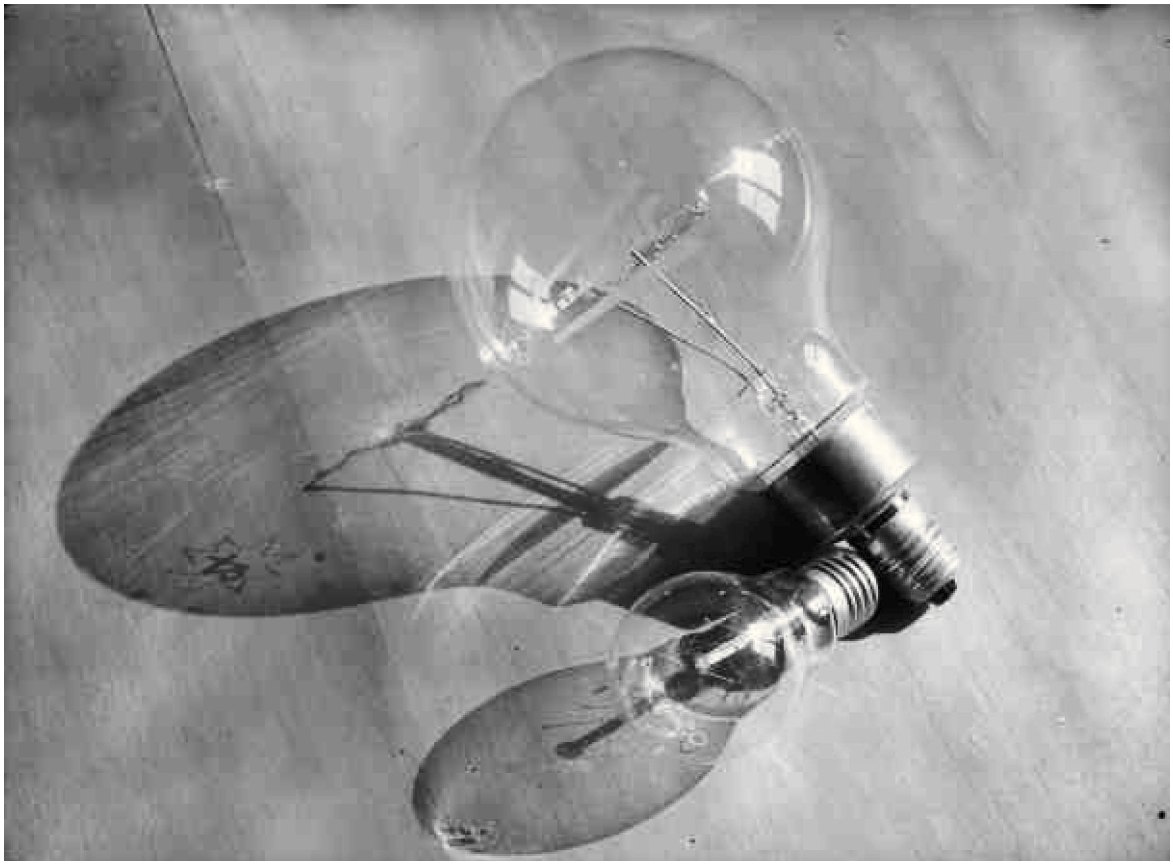


Abb. 15: Aus der Serie "Glas überall", veröffentlicht in Hamburger Illustrierte vom 15.6.1929, Nr. 24, S. 28f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 16: Hans Finsler, Glühbirne.
Quelle: Franz Roh, foto-auge, Stuttgart 1929, Abb. 14.

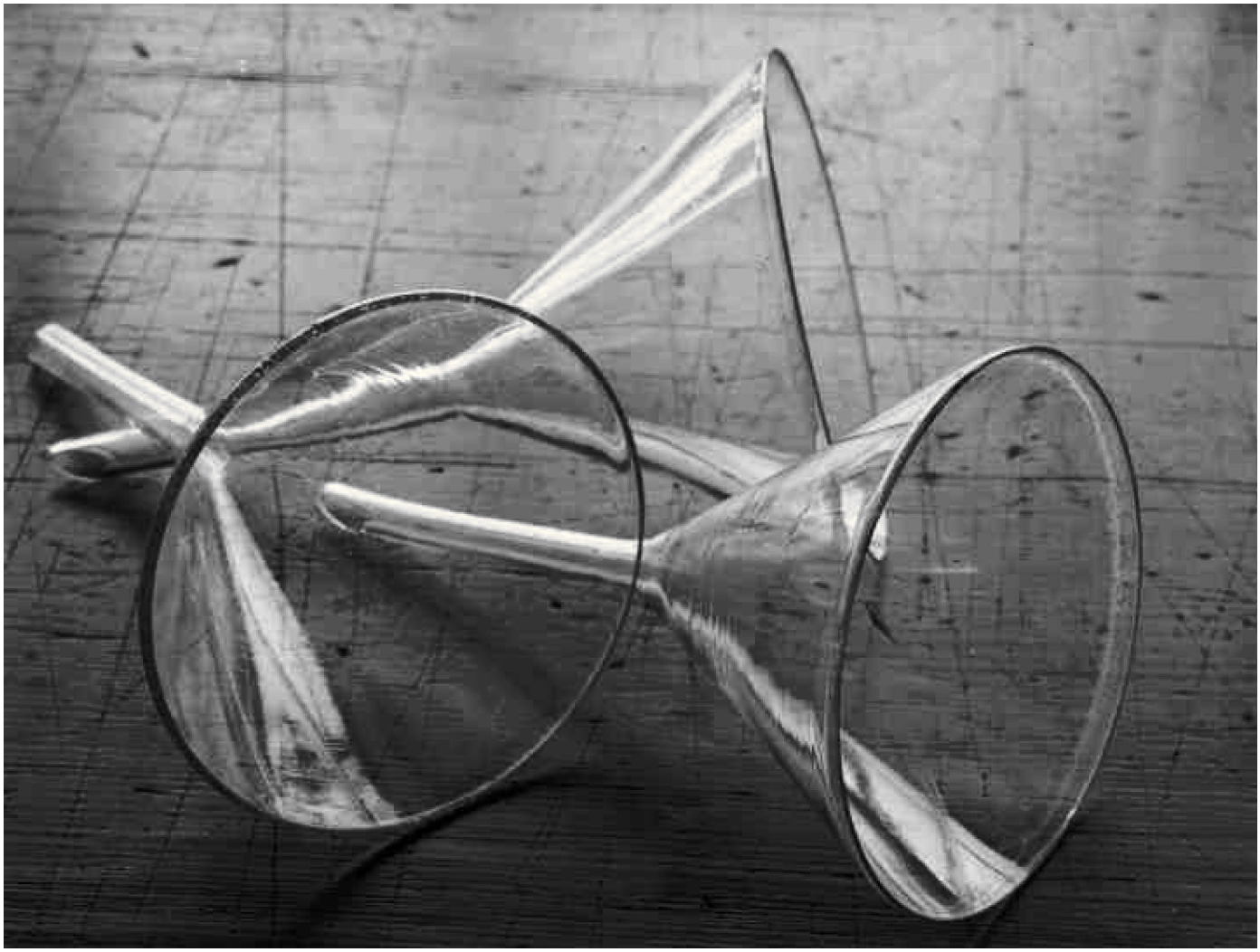


Abb. 17: Aus der Serie "Glas überall", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 15.6.1929, Nr. 24, S. 28f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 18: Aus der Serie "Hafenwelt - Welthafen", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 5.10.1929, Nr. 40, S. 28f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 19: Aus der Serie "Hafenwelt - Welthafen", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 5.10.1929, Nr. 40, S. 28f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 20: Aus der Serie "Hafenwelt - Welthafen", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 5.10.1929, Nr. 40, S. 28f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 21: Aus der Serie "Hafenwelt - Welthafen", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 5.10.1929, Nr. 40, S. 28f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 22: Aus der Serie "Allohi. Ein Tag an Bord mit den Kesselklopfern", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 12.7.1930, Nr. 24, S. 14f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 23: Aus der Serie "Allohi. Ein Tag an Bord mit den Kesselklopfern", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 12.7.1930, Nr. 24, S. 14f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 24: Aus der Serie "Allohi. Ein Tag an Bord mit den Kesselklopfern", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 12.7.1930, Nr. 24, S. 14f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 25: Aus der Serie "Allohi. Ein Tag an Bord mit den Kesselklopfern", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 12.7.1930, Nr. 24, S. 14f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 26: Aus der Serie "Allohi. Ein Tag an Bord mit den Kesselklopfern", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 12.7.1930, Nr. 24, S. 14f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.











Abb. 27 bis Abb. 31: Aus der Serie "Schornsteinfeger", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 11.10.1930, Nr. 282, S. 20. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.







Reproduktion der Original-Zeitung. Foto: Verfasser.



Abb. 32 bis Abb. 35: Aus der Serie "Zum Sehen geboren - Zum Schauen bestellt ", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 7.1.1931, Nr. 4, S. 4f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H.,





Abb. 36 und Abb. 37: Aus der Serie "Auf den Rädern aus dem Alltag", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 22.8.1931, Nr. 34, S. 14f.Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.





Abb. 38 und Abb. 39: Aus der Serie "Auf den Rädern aus dem Alltag", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 22.8.1931, Nr. 34, S. 14f.Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.





Abb. 40 und Abb. 41: Aus der Serie "Auf den Rädern aus dem Alltag", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 22.8.1931, Nr. 34, S. 14f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



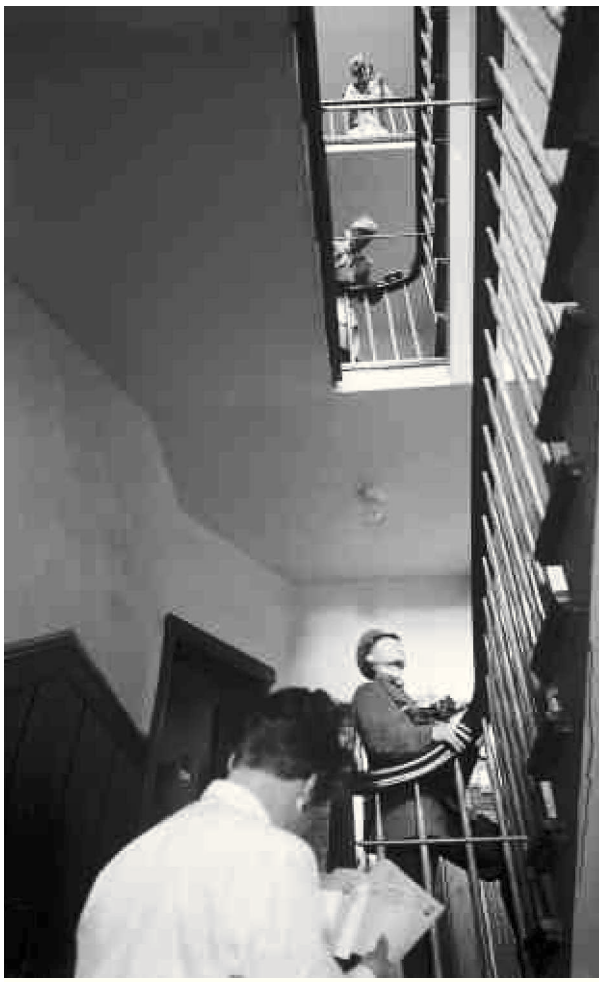




Abb. 42 bis Abb. 44: Aus der Serie "Die Post kommt!", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 5.9.1931, Nr. 246, S. 19. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.





Abb. 45 und Abb. 46: Aus der Serie "Das große ´Wenn...!´", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 24.10.1931, Nr. 291, S. 18. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 47: Aus der Serie "Das große ´Wenn...!´", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 24.10.1931, Nr. 291, S. 18. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 48: Foto einer Original-Zeitung mit dem Fotoessay "Das große ´Wenn...!´".
Foto: Verfasser.





Abb. 49 und Abb. 50: Aus der Serie "Die Sezession stellt aus". Nur die untere Fotografie wurde in der Rubrik "Die Rundschau im Bilde" in dem Hamburger Fremdenblatt vom 18.3.1932, Nr. 76, o. S. veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 51: Aus der Serie "Die Sezession stellt aus". Diese Fotografie wurde nicht im oben genannten Artikel veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 52: Aus der Serie "Die Vorsetzen - eine Hafenstraße", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom April 1932, Nr. 16, S. 2f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.

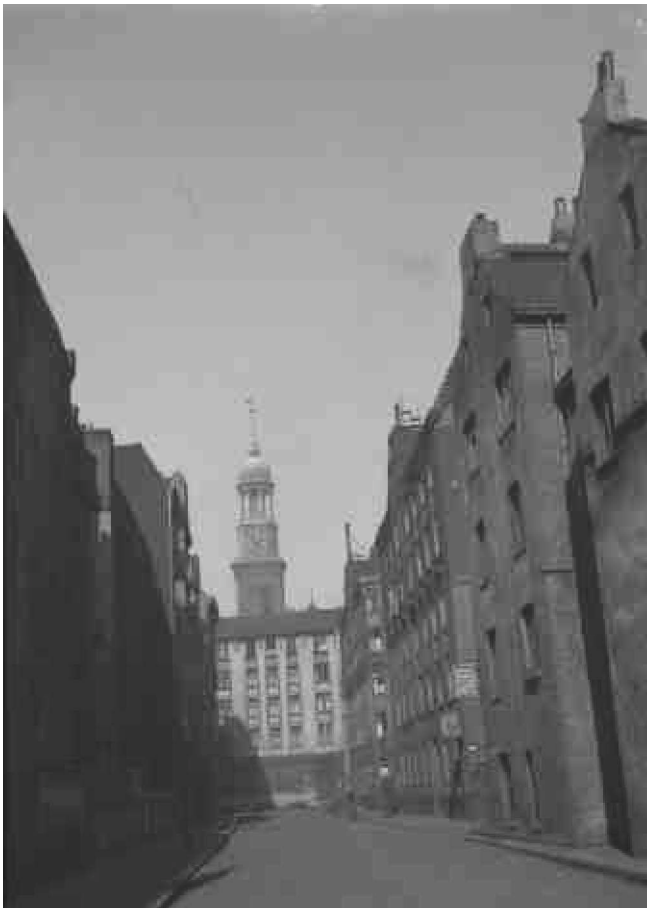








Abb. 53 bis Abb. 56: Aus der Serie "Die Vorsetzen - eine Hafenstraße", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom April 1932, Nr. 16, S. 2f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 57: Herbert List, Seemannbedarf. Quelle: Max Scheler und Matthias Harder (Hrsg.), Herbert List. Die Monographie, München 2000, S. 100.



Abb. 58: Berenice Abbott, o. T. Quelle: Klaus Honnef, 150 Jahre Fotografie, Mainz 1977, S. 142.





Abb. 59 und Abb. 60: Aus der Serie "Ich lerne Radfahren...", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 1.4.1932, Nr. 16, S. 8. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New





Abb. 61 und Abb. 62: Aus der Serie "Ich lerne Radfahren...", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 1.4.1932, Nr. 16, S. 8. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.





Abb. 63 und Abb. 64: Aus der Serie "Staats und Universitäts- sowie Stadtbibliothek", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 13.8.1932, Nr. 224, S. 20. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 65: Aus der Serie "Staats und Universitäts- sowie Stadtbibliothek", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 13.8.1932, Nr. 224, S. 20. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 66: Aus der Serie "Staats und Universitäts- sowie Stadtbibliothek", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 13.8.1932, Nr. 224, S. 20. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.







Abb. 67 und Abb. 69: Aus der Serie "Herzbube neben schwarzer Dame", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 12.8.1931, Nr. 253, S. 19. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 70: Aus der Serie "Herzbube neben schwarzer Dame", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 12.8.1931, Nr. 253, S. 19. Foto: Verfasser.



Abb. 71: André Kertész, Die Wahrsagerin, veröffentlicht in: BIZ 1930, Nr. 38, S. 1709. Quelle: Tim N. Gidal, Chronisten des Lebens, Berlin 1993, S. 128.



Abb. 72: Walter Funkat, Glaskugeln. Quelle: Franz Roh, foto-auge, Stuttgart 1929, Abb. 72.

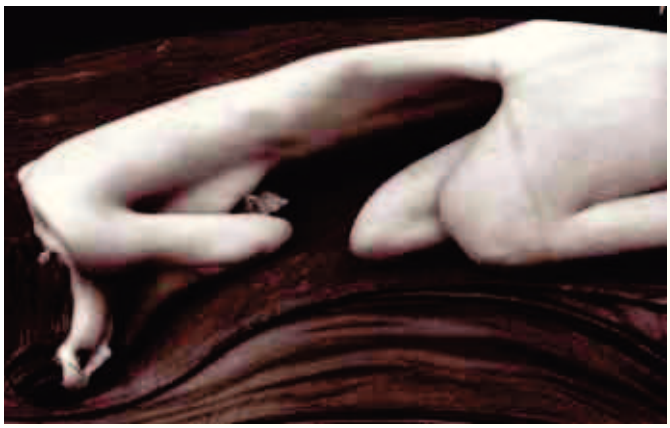


Abb. 73: André Kertész, Distorsion no.126, 1933. Quelle: Pierre Borhan, André Kertész. His Life and Work, Boston 1994, S. 206.



Abb. 74: Aus der Serie "In allen Sätteln gerecht: Boxer, Feuerfresser, Filmstar und Reklamefigur", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 21.6.1930, 12. Jh., Nr. 25, S. 24. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.









Abb. 75 bis Abb. 78: Aus der Serie "Nachtleben in Hamburg", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.





Abb. 79 und Abb. 80: Aus der Serie "Nachtleben in Hamburg", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H.,



Abb. 81: Felix H. Man, Zwischen Mitternacht und Morgengrauen am Kurfürstendamm, veröffentlicht in: MIP, 1929, Nr. 38, S. 1238f. Quelle: Tim N. Gidal, Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage, Berlin 1993, S. 140f.



Abb. 82: Aus der Serie "Achtung! Aufnahme!", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom August 1932, Nr. 45, S. 4f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.







Abb. 83 bis Abb. 85: Aus der Serie "Wollen wir tauschen?", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 15.10.1932, Nr. 287, S. 20. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 86: Einzelfotografie "Drei Polizisten werfen lange Schatten", nicht veröffentlicht, wohl 1929. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H.,



Abb. 87: Presse-Photo Berlin, 1929. Quelle: Werner Gräff, Es kommt der neue Fotograf, Berlin 1929, S. 19.



Abb. 88: André Kertézs, Shadows, 1931. Quelle: Pierre Borhan, André Kertész. His Life and Work, Boston 1994, S. 182.







Abb. 89 bis Abb. 91: Aus der Serie "Die Hamburger Berufsfeuerwehr besteht heute 60 Jahre", nur die obere Fotografie wurde veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 12.11.1932, Nr. 315, S. 18. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 92: Einzelfotografie "Altes Gängeviertel in Hamburg", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.









Abb. 93 bis Abb. 96: Aus der Serie "Straßenhändler", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 97: Einzelfotografie "Lieferjung bei der Rast", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.







Abb. 98 bis Abb. 100: Aus der Serie "Die Tracht der Zeit", veröffentlicht in Hamburger Illustrierte vom 22.4.1933, Nr. 16, S. 22f. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.









Abb. 101 bis Abb. 104: Aus der Serie "Nächtlicher Bahnhof", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 17.11.1934, Nr. 318, S. 18. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 105: Aus der Serie "Nächtlicher Bahnhof", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 17.11.1934, Nr. 318, S. 18. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 106: Einzelfotografie "Die Genze zwischen Hamburg und Altona", veröffentlicht in der Rubrik "Rundschau im Bilde" in: Hamburger Fremdenblatt vom 26.3.1930, Nr. 85, o. S. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.

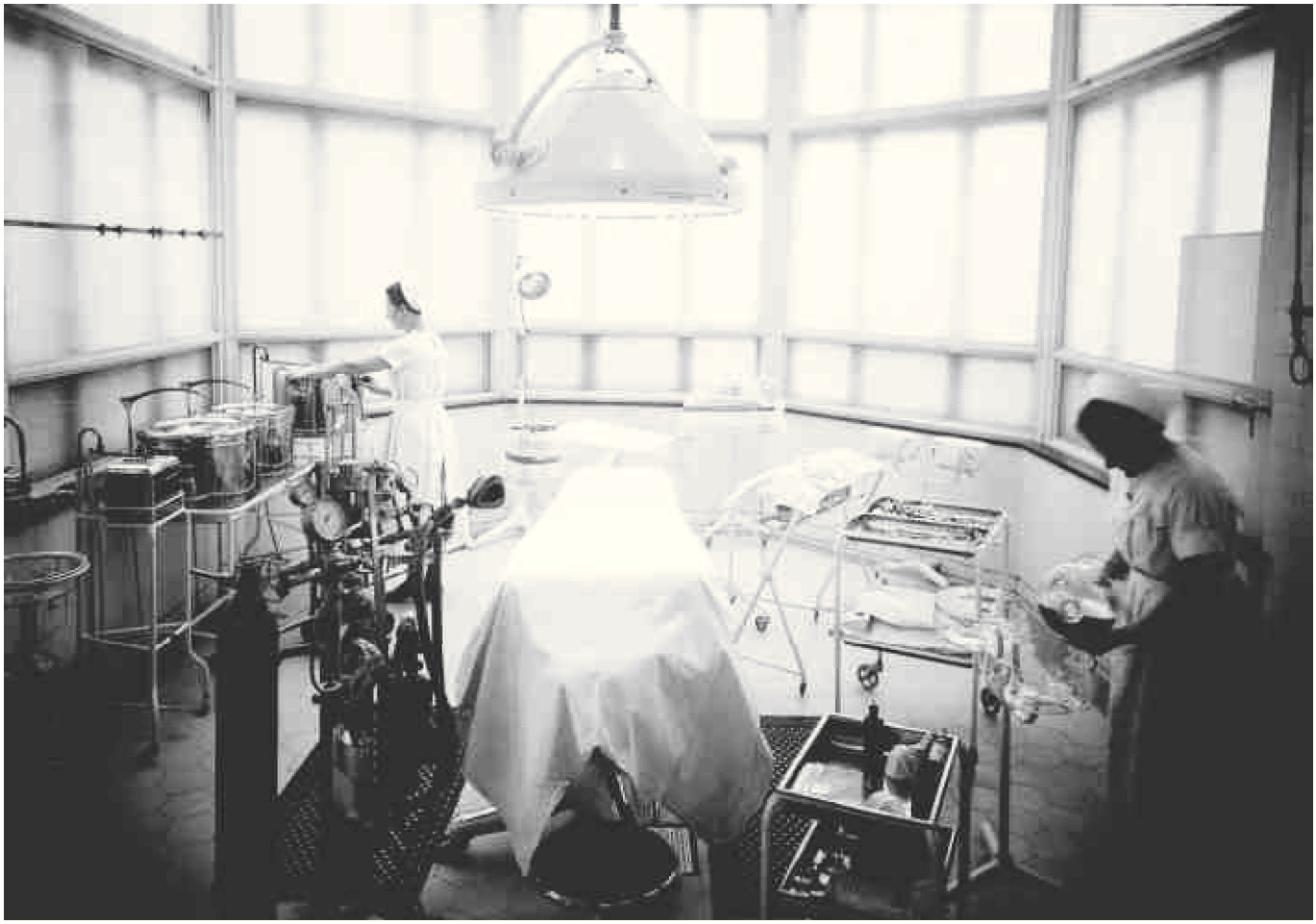


Abb. 107: Einzelfotografie "Der Operationssaal im Hafenkrankenhaus", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New



Abb. 108: Fotografie einer Originalzeitung aus der Serie "Im Gedenken der Lebenden sind die Toten nicht tot", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 21.11.1931, Nr. 323, S. 18. Foto: Verfasser.



Abb. 109: Fotorafie einer Originalzeitung aus der Serie "In meiner Straßenbahn", veröffentlicht in: Hamburger Fremdenblatt vom 13.6.1931, Nr. 162, S. 19. Foto: Verfasser.



Abb. 110: Fotorafie einer Originalzeitung aus der Serie "Schlachtvieh für Hamburg", veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom 18.1.1930, Nr. 3, S. 30. Foto: Verfasser.



Abb. 111: Einzelfotgrafie "Der Hafen von Kopenhagen", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 112: Einzelfotografie "Die Schwebefähre im Hafen von Marseille", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 113: Einzelfotografie " Straßenhändler im Hafengebiet von Arles", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New



Abb. 114: Einzelfotografie "Zuschauerinnen beim Stierkampf in Arles", nicht veröffentlicht.
Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 115: Aus der Serie "Griechischer Alltag",Menschen schlafen während der polizeilich verordneten Mittagsstunde auf der Straße, veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom Sommer 1936, Nr. 38, S. 6. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 116: Aus der Serie "Griechischer Alltag", Trinkwasserverkauf auf der Straße, veröffentlicht in: Hamburger Illustrierte vom Sommer 1936, Nr. 38, S. 6. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 117: Einzelfotografie "Akropolis", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 118: Einzelfotografie "Architekturfragment in Griechenland", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 119: Einzelfotografie "Antike Jungfrau", Akropolis Museum, Athen, veröffentlicht in: Bernard Rudofsky, are clothes modern? An essay on contemporary apparel, Chicago 1947, S. 25. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.

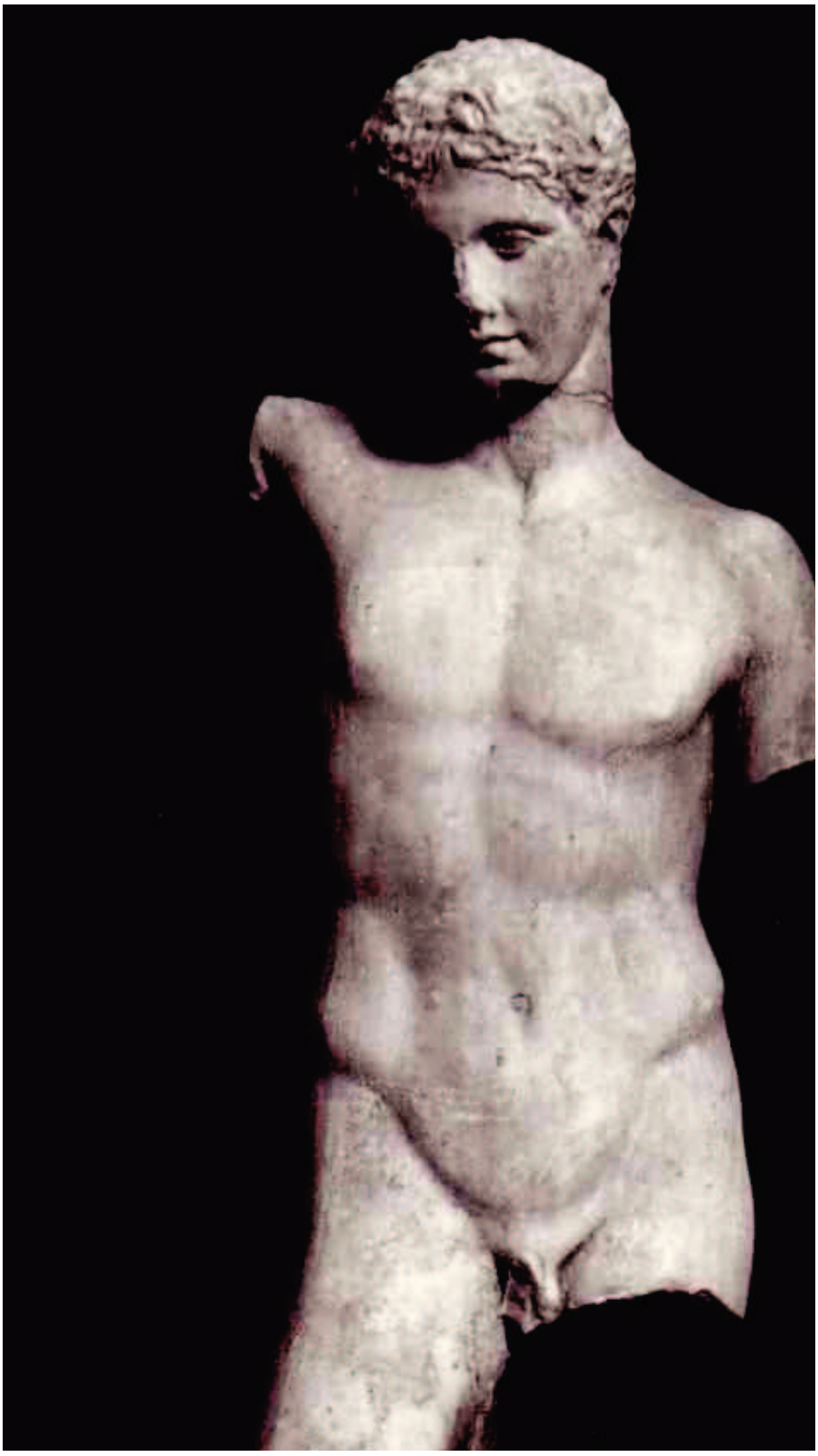


Abb. 120: Einzelfotografie "antike griechische Skulptur", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 121: Einzelfotografie "Kopf des Epheben", veröffentlicht in: Die Zeit vom 21. Februar 1946, 1. Jh., Nr. 1, S. 5. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.

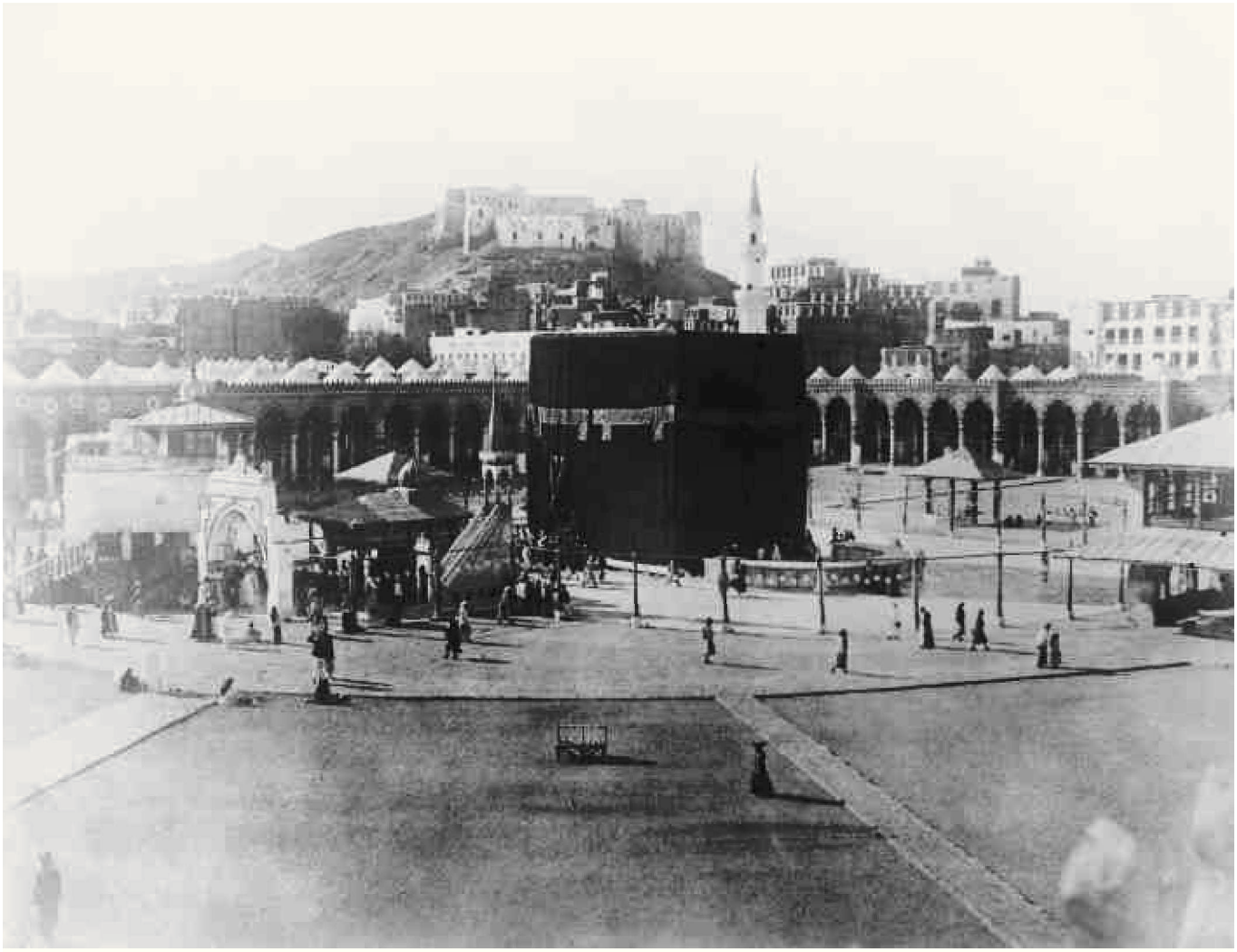


Abb. 122: Einzelfotografie "Die Kaaba in Mekka", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.

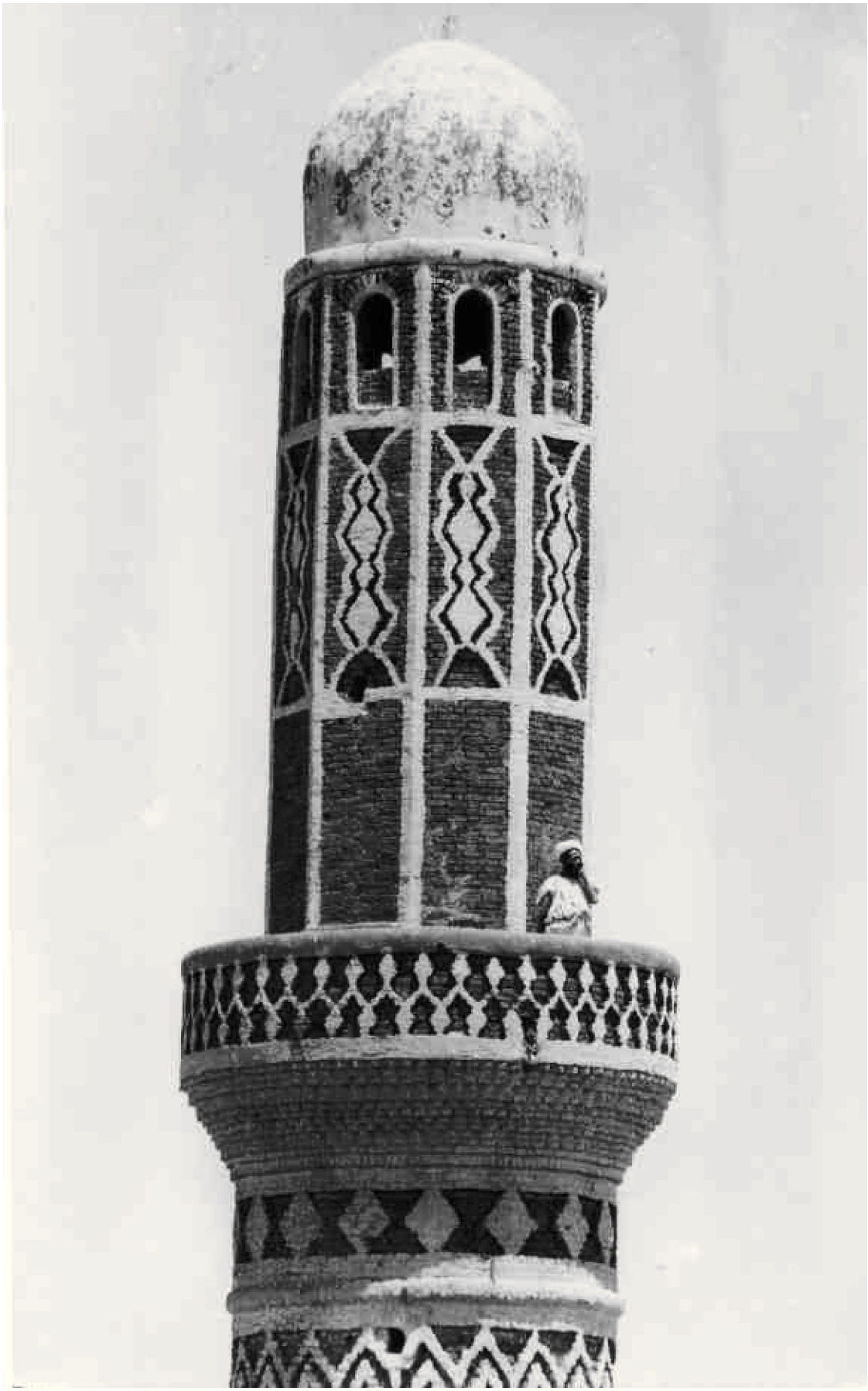


Abb. 123: Einzelfotgrafie "Der Muzzenin ruft", nicht veröffentlicht, Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.



Abb. 124: Einzelfotografie "Sudanesische Pilgerin, der das Geld zur Heimreise fehlt", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.

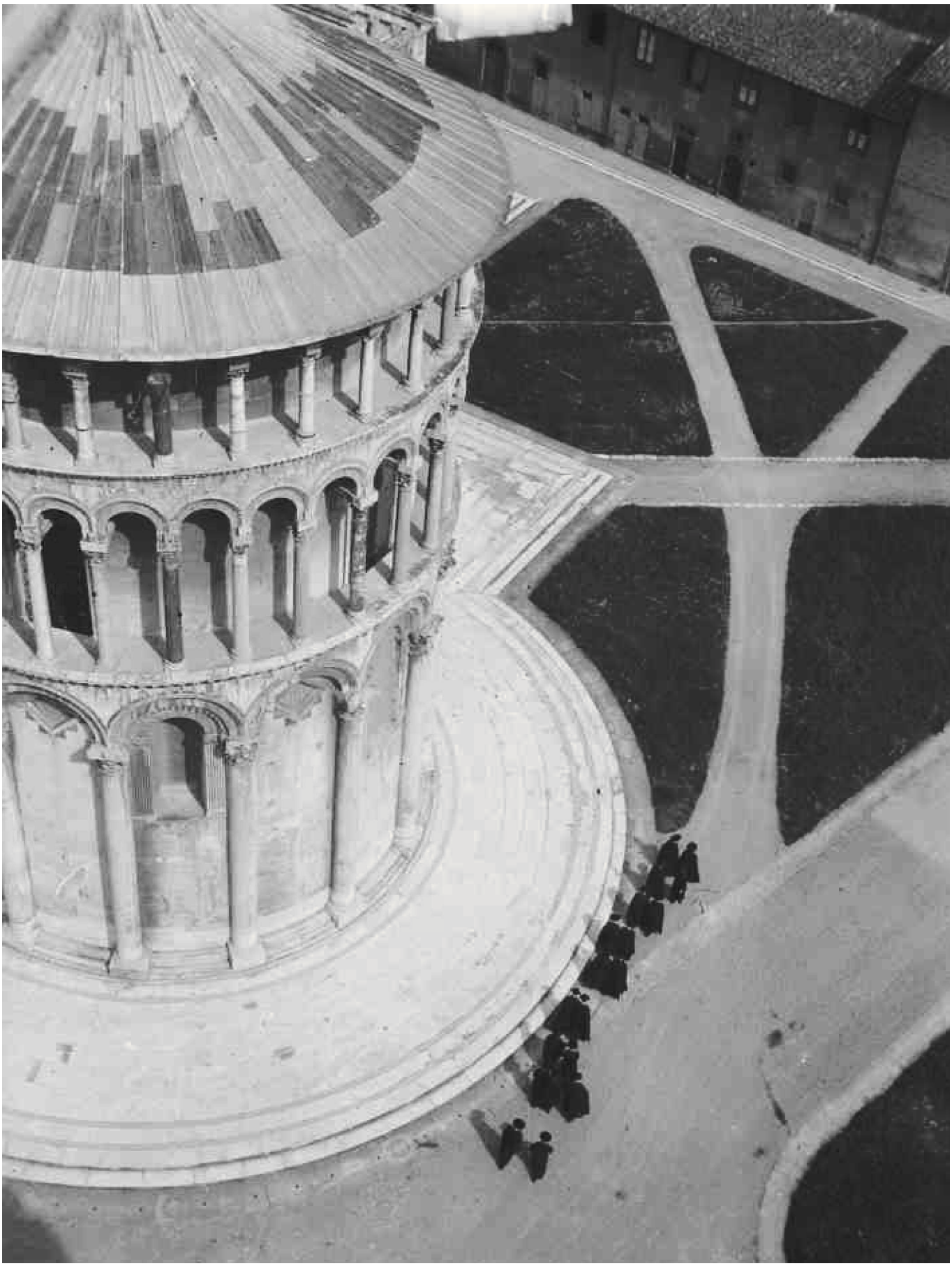


Abb. 125: Einzelfotografie "Nonnen in Pisa", nicht veröffentlicht. Quelle: Milne Special Collections and Archies, University of New Hampshire, N.H., USA.

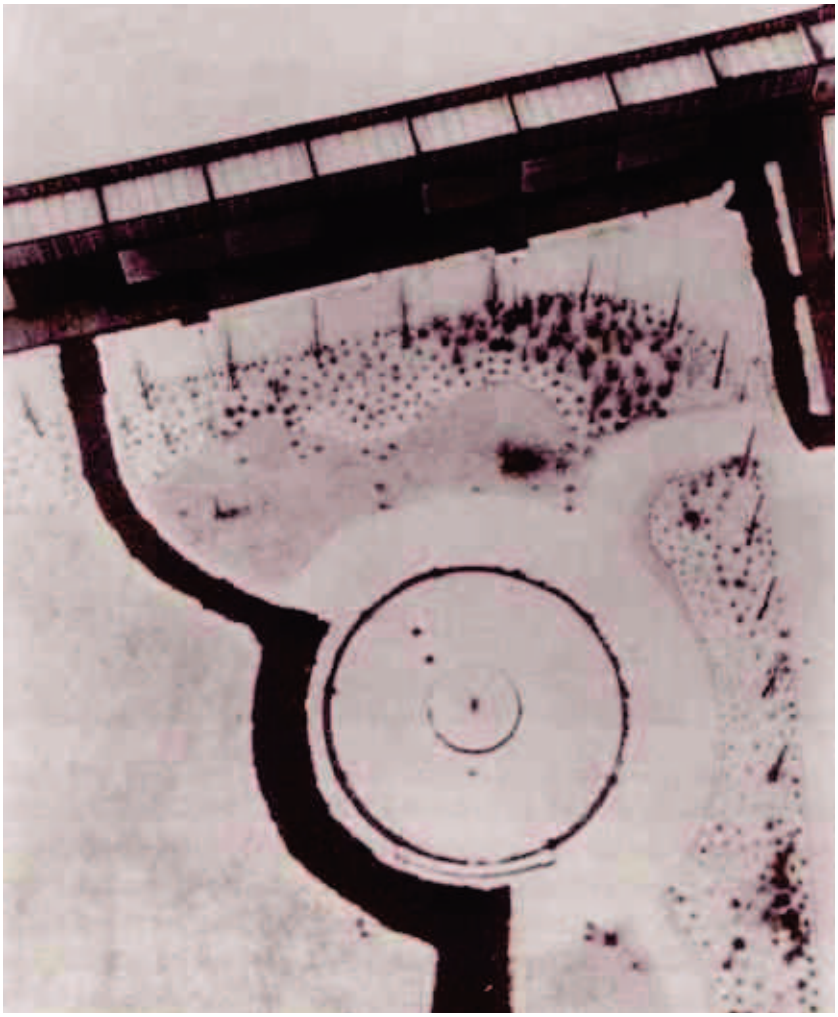


Abb. 126: Laszlo Moholy-Nagy, Blick vom Berliner Funkturm, 1928. Quelle: Wolfgang Kemp, Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotogeschichte, München 1978, S. 68.



Abb. 127: Alvin Langdon Coburn, Octopus, 1911. Quelle: Wolfgang Kemp, Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotogeschichte, München 1978, S. 69.