



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Westphal, Maximilian:

Hintergrund-Gedanken: Bildräume in den
Porträtfotografien von Barbara Niggl Radloff

Masterarbeit, Sommersemester 2017

Gutachter: Dogramaci, Burcu

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Institut für Kunstgeschichte
Kunstgeschichte

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm epub.56519>

Inhaltsverzeichnis

1 Jenseits der Oberfläche: hintergründige Porträts von Barbara Niggli Radloff	1
1.1 Forschungsüberblick und Quellen	3
1.2 Von der Bildjournalistin zur Künstlerin: das Bildarchiv als <i>clearing house</i>	6
1.3 Porträts im Zeichen einer „humanistischen Fotografie“ der 50er Jahre	9
2 „Vertrauliche Distanz“ als Resultat einer behutsamen Annäherung	12
3 Hausbesuche bei Prominenten: physische Innenräume, psychische Innenwelten	16
3.1 Momente der Einsamkeit im ‚trauten Heim‘	16
3.2 Die Wohnung als Hort der Bürgerlichkeit	22
3.3 Ateliers bildender Künstler als Repräsentanten des Schaffens und Erschaffers	27
4 Draußen vor der Tür: Prominentenporträts im öffentlichen Raum	32
4.1 Der Umgebung ausgesetzt: die Dynamisierung des Bildraumes	33
4.2 Neuorientierung zwischen Trümmerlandschaften	35
4.3 „Zufällige“ Begegnungen?	39
5 Fotojournalistische Porträts „über die reine Aktualität hinaus“	41
Postscriptum	43
Literaturverzeichnis	44
Abbildungsnachweise	48
A Anhang	49
A.1 Vita	49
A.2 Ausstellungen	50
Abbildungen	
Erklärung	

Die Bezeichnung der Abzüge aus dem „Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Barbara Niggli Radloff“ erfolgt innerhalb der vorliegenden Arbeit in folgender Form:

Inv. [Schachtel-Nr.].[Fotografie-Nr.], BNR STM

Die Inventarisierung des Archiv Barbara Niggli Radloff im Stadtmuseum war zum Zeitpunkt der Abgabe dieser Arbeit noch nicht abgeschlossen. Verweise auf dieses Archiv referenzieren eine Erfassung, die auf Grundlage der Sortierung aus der Hand von Barbara Niggli Radloff unter Mithilfe von Catherine Rennert geschah. Sie ist in einer Liste dokumentiert und liegt im Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie und dem Autor vor (Stand: 11.12.2017).

Der Autor dieser Arbeit steht für Gleichberechtigung in all Ihren Formen ein. Wenn gleich zu Gunsten einer entzerrten und klaren Sprache bisweilen Wortformen verwandt wurden, die nicht ausdrücklich alle Genera einschließen, wurde die Arbeit mit dem Ziel verfasst, inklusive bzw. geschlechtsneutrale Formulierungen zu verwenden.

1 Jenseits der Oberfläche: hintergründige Porträts von Barbara Niggli Radloff

The ultimate wisdom of the photographic image is to say: "There is the surface. Now think—or rather feel, intuit—what is beyond it, what the reality must be like if it looks this way." Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy.

Susan Sontag, *On Photography* (1977)¹

Die von Susan Sontag angesprochene *Oberfläche* einer Fotografie kommt bei der Betrachtung von Porträts in besonderem Maße zum Tragen: „Portrait photographs are so central to and embedded in contemporary visual culture they often go unnoticed.“³ Porträts sind so allgegenwärtig, dass man meist an ihrer Oberfläche abgleitet und wenig versucht ist, sie über das eng mit dieser Bildgattung verbundene „Postulat der Ähnlichkeit“⁴ und ihre dokumentarisch-repräsentative Funktion zur Wiedererkennung einer Person hinaus zu hinterfragen. Ihre gemeinhin festgestellte „banale Erscheinung“⁵ wurde von Fotografinnen und Fotografen seit den frühen Tagen der Fotografie einerseits affiniert,⁶ andererseits mit verschiedensten Bildentwürfen und Strategien hinterfragt. Die Fotografin Barbara Niggli Radloff (1936–2010) beabsichtigte, „eine menschliche Grundsituation schlechthin“ aufzuzeigen,⁷ wobei sie sich vor allem der Gattung des Porträts verschrieb. Nach dem „Verfall des psychologischen Portraits der Vorkriegsära“⁸ suchte sie innerhalb der Fotografiediskurse der 50er und 60er Jahre in Spannungsfeldern zwischen dokumentarischer Wahrheit und subjektiver Bildfindung nach einer eigenen und gleichsam ihrer Zeit entsprechenden Bildsprache, um durch eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit ihren Porträtmustern an die Vorstellung des „psychologischen Porträts“ anzuknüpfen, das nicht nur Aufschluss über das Aussehen, sondern auch Charakter und Psyche eines Individuums geben sollte.

Dabei sind die Porträts von Barbara Niggli Radloff ganz im wörtlichen Sinne „hintergründig“ angelegt und erkunden, imaginieren, und konstruieren einen Interpretationsraum „hinter der Oberfläche“. Die vorliegende Arbeit will zeigen, dass die Bestimmung des Porträts bei Barbara Niggli Radloff in engem Zusammenspiel mit der Gestaltung desjenigen Bildbe-

¹ Sontag 1979, S. 23.

³ Lamm 2008, S. 1288.

⁴ Drück 2004, S. 23 f.

⁵ Barthes 1980, S. 159: „Sous une apparence banale (c'est la première chose qu'on dit d'un portrait), cette analogie imaginaire est pleine d'extravagance [...].“

⁶ Newhall 1984, „Portraits für Millionen“, S. 61–73.

⁷ es/Foto Prisma 1962, S. 452.

⁸ Honnef 1982, S. 77.

reiches erfolgte, aus dem das Subjekt im etymologischen Sinne des Porträts eigentlich herauszuheben ist.⁹ Bis in das 20. Jahrhundert hinein sind vor allem Porträtfotografien vorzufinden, die ein festes Schichtgefüge aufweisen.¹⁰ In zahlreichen Bildnissen¹¹ nehmen Vorder-, Mittel- und Hintergrund Ortsbestimmungen für abgegrenzte Tiefendimensionen vor, wobei das porträtierte Subjekt – bestimmt durch die Wahrnehmung von Figur und Grund – meist eine Betonung durch die auf den Vorder- oder Mittelgrund begrenzte Schärfentiefe erfährt.¹² Dabei dient der Hintergrund schon in der frühen Porträtfotografie vor allem im Studio,¹³ aber auch bei Außenaufnahmen als Mittel, Bedeutungszuschreibungen vorzunehmen, wobei diese in sehr direkter Manier etwa Beruf, Herkunft oder Stand der Dargestellten repräsentieren.

Wenn bei den Fotografien von Barbara Niggl Radloff das scheinbar *gegebene* und im Bild *wiedergegebene Setting*¹⁴ zum Teil der Charakterisierung des Subjekts wird, wird schon auf der Deutungsebene die hierarchisierende Funktion der Flächenorganisation von Vorder- und Hintergrund in Frage gestellt. Der Bildraum ist nicht als passives Beiwerk, sondern als elementarer Teil einer auktorialen Strategie der Fotografin zu begreifen. Hinzu kommt, dass spätestens mit den Bildfindungen des *Neuen Sehens* die Wiedergabe von Räumlichkeit in der Fotografie durch neue Ausdrucksmittel – wie die Anwendung ungewohnter Perspektiven und Anschnitte – bereichert wurde. Auch Barbara Niggl Radloff greift auf diese Ausdrucksmitte zurück und situiert ihre Porträtmödelle oftmals nicht nur vor einem „Hintergrund“, sondern begreift den Hintergrund als räumliches Element, das die porträtierte Person umgreift. Diese Arbeit konzentriert sich somit auf den Bildraum, innerhalb dessen und aus welchem heraus die porträtierte Figur verortet wird. Die Bildräume Barbara Niggl Radoffs verweisen auf die spezifischen oder generischen Orte, von denen ausgehend in dieser Arbeit mögliche Interpretationswege beschritten werden sollen. Von Niggl Radoffs Fotografien ausgehend lassen sich nicht nur Verbindungen zur individuellen Persönlichkeit der Porträtierten herstellen, sondern auch Einblicke in „überindividuelle [...] Zusammenhänge gesellschaftlicher und kultureller Herkunft“¹⁵ gewinnen, die in dieser Arbeit anhand einer Auswahl an Porträts aus ihrem Archiv aufgeworfen werden sollen.

⁹ „Porträtiieren‘ im etymologischen Sinne (vgl. auch franz./engl. ‚portrait‘, ‚portraiture‘, abzuleiten vom lat. ‚protractum‘, ‚protrahere‘ = hervorziehen, ans Licht bringen) steht für ein bestimmtes Vermögen, aus Dingen gewisse Züge hervorzuholen, im Sinne des Herausziehens des Wesens aus dem Abzubildenden.“ Vgl. Drück 2004, S. 23.

¹⁰ Vgl. Kempe 1982, S. 31–33.

¹¹ Der Begriff Bildnis (abstammend vom althochdeutschen „bilidi“) wird innerhalb dieser Arbeit synonym zum Begriff Porträt verstanden.

¹² Pawlik/Straßner/Straßner 1969, S. 39.

¹³ Hier vor allem gemalte Bildhintergründe, vgl. Kempe 1982, S. 31–33.

¹⁴ Den Bildraum begriff schon Diderot als „Schauplatz“ (*scène*), vgl. Jantzen 1962 (1938), S. 9; zum Begriff des Bildraumes in der Kunsthistorik vgl. Kemp 2011.

¹⁵ Honnef 1982, S. 62 im Bezug auf mögliche Potenziale von Porträtfotografien.

Zunächst soll ein Überblick über bisherige Forschung und die verfügbaren Quellen zu Barbara Niggel Radloff vorgenommen werden, um dann vom Archiv ausgehend einen Überblick über das Werk der Fotografin zu schaffen. Daraus geht eine Konzentration auf und Gegenstandsbestimmung des (Prominenten-)Porträts hervor, welches im Kontext der Nachkriegszeit zu verorten ist. Der Einbezug des Umraums liegt begründet in Niggel Radloffs als ‚behutsame Annäherung‘ begriffene Herangehensweise, die in Abschnitt 2 von einer bildjournalistischen Arbeitsweise ausgehend herausgestellt werden soll. Auf dieser Basis soll in Abschnitt 3 auf verschiedene Prominentenporträts, die in Innenräumen entstanden, vertieft eingegangen werden. Während die Fotografin dort Räume betritt, die anderen zu eigen sind, sollen in Abschnitt 4 Porträts diskutiert werden, die im öffentlichen Raum ihren Ursprung haben. Nach diesen Betrachtungen soll schließlich eine Synthese der im Laufe dieser Arbeit aufgeworfenen „Hintergrund-Gedanken“ erfolgen und die sich daraus ergebenden Forschungsperspektiven aufgezeigt werden.

1.1 Forschungsüberblick und Quellen

Zum Werk der Fotografin Barbara Niggel Radloff liegt bisher noch keine umfassende Erschließung vor. Neben wenigen Presseartikeln befasst sich lediglich eine im Jahr 1996 anlässlich einer Ausstellung erschienene Katalogbroschur in Form von zwei kurzen Essays mit der Fotografin.¹⁶ Der Band konzentriert sich dabei auf die „Fotografien 1958–1962“, insbesondere die Porträts, und bildet damit einen Ausgangspunkt dieser Arbeit. Während Peter von Becker eine biografisch-assoziative Annäherung unternimmt, arbeitet Franz-Xaver Schlegel einzelne formale Aspekte der Fotografien heraus. Durch die Kürze dieser Beiträge, ihr wenig kritisches Wesen und eine meist nur oberflächliche kunsthistorische Kontextualisierung ist eine weitere Vertiefung nötig, um eine reflektierte Auseinandersetzung mit dem Werk der Fotografin zu ermöglichen.¹⁷ Ihre künstlerische Haltung wird mehrmals indirekt zitiert, ohne darauf weiter einzugehen oder die notierten Statements zu hinterfragen. Sind die getroffenen Urteile und Schlüsse bei der Konfrontation mit den Fotografien haltbar? So attestiert Becker gar eine „nicht viel näher erklärbare Kunst“¹⁸ – dass aus den Bildern durchaus noch mehr geschürft werden kann, will die vorliegende Arbeit zeigen, allerdings weniger mit dem Anspruch ‚die Kunst erklärbar zu machen‘, als sie konzentrierter zu betrachten und sich ihr so zu nähern. Ein kurzer Absatz Schlegels über die „unheimliche Anziehungskraft“ der Hintergründe auf die

¹⁶ Niggel Radloff 1996.

¹⁷ Die Publikation ebd. wurde in Zusammenarbeit mit der Fotografin erarbeitet, Autoren und die Künstlerin kannten sich; Gespräch mit Karin Schneider-Henn, 29.5.2017.

¹⁸ Becker 1996b, S. 11.

Fotografin ist als Impulsgeber für den Fokus dieser Arbeit auf die Gestaltung des fotografischen Hintergrundes zu begreifen. Schlegel geht nur deskriptiv auf die formale Wirkung der Hintergründe ein, setzt sie aber nicht in Beziehung zu den porträtierten Personen – so werden *Wie* und *Warum* etwa bei der Bemerkung, dass ein Porträtierteter sich in die tote Industrielandschaft einfüge, weder aufgeworfen noch beantwortet.¹⁹

Eine Vielzahl von Materialien zum Werk der Fotografin sind bisher nicht aufgearbeitet und nur im begrenzten Maße erschlossen. Bemerkt wurde 1996, dass ihre Arbeiten „lange Zeit weitgehend unbeachtet in ihrem Archiv“ ruhten und sich nun als „sensationelle Entdeckung erweisen“.²⁰ Noch drei Jahre nach dem Tod der Fotografin schrieb Verena Nolte, die ehemalige Leiterin der Villa Waldberta, dem Künstlerhaus der Landeshauptstadt München in Feldafing, wo Barbara Niggli Radloff ab den 80er Jahren die Gäste fotografierte: „So entstand über die Jahre in einer alltäglichen Beiläufigkeit ein großes Werk, das in seinem Umfang und seiner Einzigartigkeit erst noch sichtbar gemacht werden muss. [...] Doch erst wenn ihr fotografischer Nachlass [...] erschlossen sein und in Ausstellungen präsentiert wird, kann eine neue Rezeption einsetzen, die dieser großen Fotografin gerecht wird.“²¹ Einige Ausstellungen beschäftigten sich in den Jahren bis zu ihrem Tod mit den Porträts, und präsentierte dabei meist ein „Panorama der Persönlichkeiten“, welchem Barbara Niggli Radloff mit ihrer Kamera begegnet war.²² Charakteristisch für diese Sichtweise auf die Arbeiten Niggli Radloffs ist beispielsweise der Einbezug der Prominentenporträts in den Katalog *Porträts des XX. Jahrhunderts* des Deutschen Historischen Museums.²³ Die vorliegende Erschließung vermeidet einen hagiografischen Duktus, sondern beabsichtigt die Qualität der Arbeiten durch konzentrierte Bildbetrachtung und Kontextualisierung herauszuarbeiten.

Die Fotografin erfasste und sortierte ihr Archiv noch zu Lebzeiten nach grundlegenden Kategorien und Stationen ihres Werkes, maßgeblich durch die Mitarbeit von Catherine Rennert.²⁴ Die Entstehungshintergründe vieler Fotografien wurden nur unzureichend dokumentiert und sollen, wo mit Hilfe von mündlichen Berichten, Aufzeichnungen oder Korrespondenzen möglich, im Zuge dieser Arbeit ergänzt werden. Im Laufe der Jahre sind viele Korrespondenzen verloren gegangen, so dass die Rekonstruktion weiterhin lückenhaft bleibt.²⁵ Die für den Anhang dieser Arbeit begonnenen Chronologien sollen Grundlage für die weitere Erschließung des Archives sein.

¹⁹ Schlegel 1996, S. 15.

²⁰ Ebd., S. 13.

²¹ Nolte 2013.

²² Diese Beobachtung ergibt sich aus den vorliegenden Materialien zu den Ausstellungen und den gezeigten Arbeiten, sofern das Archiv dies nachvollziehbar macht. Vgl. Ausstellungsübersicht im Anhang A.2.

²³ Vorsteher/Quermann 2005, S. 50–53.

²⁴ Gespräch mit Catherine Rennert, 29.5.2017.

²⁵ An dieser Stelle möchte ich Catherine Rennert, Jacob Radloff, Karin Schneider-Henn, Yehuda Altmann und Verena Nolte für Gespräche und bereitwillige Antworten auf meine Fragen meinen Dank aussprechen.

Weiterhin wurden für diese Arbeit zahlreiche Veröffentlichungen zu Zeitgenossen von Barbara Niggel Radloff herangezogen, die sich im Feld der Porträtfotografie betätigten. Auf diese Weise ließen sich vergleichende, aber auch differenzierende Sichtweisen finden – da von der Fotografin selbst nur wenige Äußerungen zu ihrem Werk erhalten sind, erweisen sich die Aussagen anderer Fotografinnen und Fotografen als Anhaltspunkte, um sich dem Werk von Barbara Niggel Radloff zu nähern.

Bereits seit 2000 beherbergt das Literaturarchiv in der Monacensia ein Konvolut an Fotografien, die in der Villa Waldberta entstanden und damit das Spätwerk von Barbara Niggel Radloff abbilden.²⁶ Ende 2016 erreichte ein Konvolut von 2500 Abzügen die Sammlung Fotografie im Münchener Stadtmuseum, das von frühen Schülerarbeiten über Abzüge fotojournalistischer Arbeiten bis hin zu den Aufnahmen in der Villa Waldberta reicht. Darüberhinaus befinden sich vor allem private Aufnahmen, aber auch Korrespondenzen, Dokumente, Unterlagen und Zeitungsausschnittsammlungen noch in Familienbesitz.²⁷ Im Anschluss eines Praktikums durfte ich mich im Winter/Frühjahr 2017 der Erfassung und Inventarisierung des Bestandes im Stadtmuseum annehmen; die vorliegende Arbeit soll mit ihrem Fokus auf die frühen Prominentenporträts einen ersten Beitrag zur Erschließung dieses umfassenden Konvolutes leisten.²⁸

Ausgangspunkt für den Werdegang von Barbara Niggel Radloff ist das von Hans Schreiner gegründete Institut für Bildjournalismus in München, an dem sie 1955–1957 ihre Ausbildung durchlief. Das Archiv des Instituts liegt im Münchener Stadtmuseum und wurde für diese Arbeit auf Anhaltspunkte zur Ausbildungszeit der Fotografin durchgesehen.²⁹ Während das Institut in damaligen Ratgebern gleichwertig neben anderen Ausbildungsstätten für Fotografie genannt wird, spielt es in der Fotogeschichtsschreibung gegenüber der wesentlich prominenteren und der – in anderer Form bis heute bestehenden – Münchener Staatslehranstalt für Photographie eine Nebenrolle und ist bisher nur oberflächlich dokumentiert. Das Institut für Bildjournalismus wurde nach dem Tode Hans Schreiners 1961 nur noch kurzzeitig weitergeführt.³⁰ Unter den erhaltenen Schülerarbeiten des Institutes befinden sich auch

²⁶ Es handelt sich um insgesamt 193 Fotografien, verzeichnet im Online-Katalog der Monacensia, [https://ssl.muenchen.de/aDISWeb/app?service=direct/0/Home/\\$DirectLink&sp=SOPAC](https://ssl.muenchen.de/aDISWeb/app?service=direct/0/Home/$DirectLink&sp=SOPAC) (16.6.2017).

²⁷ Dieser Teil des Nachlasses konnte hier noch nicht einbezogen werden. Leider musste bereits festgestellt werden, dass nur wenige Unterlagen und Korrespondenzen der frühen Schaffensphase erhalten sind.

²⁸ Die weiterhin dort eingegangenen zahlreichen Diapositive und Ordner von Negativen konnten im Rahmen dieser Masterarbeit noch nicht einbezogen werden.

²⁹ Das Archiv ist Teil der 2006 an das Münchener Stadtmuseum, Sammlung Fotografie (im Folgenden STM) übergegangenen Stiftung des Nachlasses von Evalotte Goertz, die langjährige Assistentin von Hans Schreiner. Es handelt sich um ca. 2 Regalmeter an Dokumenten und 3 Archivschachteln von fotografischen Abzügen, darunter auch Schülerarbeiten von Barbara Niggel Radloff.

³⁰ Reuter 1956, S. 25; Pohlmann/Scheutle 2000, S. 50 f.

Arbeiten von Barbara Niggli Radloff, die uns im Archiv der Fotografin wieder begegnen. Dieses Archiv ist als materielle Basis der hier unternommenen Untersuchung zu sehen und soll im Folgenden dazu dienen, einen Überblick über das Werk von Barbara Niggli Radloff zu gewinnen.

1.2 Von der Bildjournalistin zur Künstlerin: das Bildarchiv als *clearing house*

In an archive, the possibility of meaning is 'liberated' from the actual contingencies of use. But this liberation is also a loss, an abstraction from the complexity and richness of use, a loss of context. Thus the specificity of 'original' uses and meanings can be avoided and even made invisible, when photographs are selected from an archive and reproduced in a book. (In reverse fashion, photographs can be removed from books and entered into archives, with a similar loss of specificity.) So new meanings come to supplant old ones, with the archive serving as a kind of 'clearing house' of meaning.³¹

Bei der Bearbeitung eines künstlerischen Nachlasses wie dem von Barbara Niggli Radloff wird das von Allan Sekula aufgeworfene Wesen des Archivs als *clearing house* in vielerlei Hinsicht spürbar. Zunächst eröffnet sich ein frischer Blick auf die einzelnen Werke – bald aber eröffnen sich auch – etwa anhand verschiedener Adressstempel oder den Orten, an denen die Fotografien aufgenommen wurden – Hinweise auf biografische Stationen der Fotografin, welche im Gegenzug die materielle Struktur ihres Archivs bedingen. Eine Beschäftigung mit den Werken verlangt nach Kontexten ihrer Entstehung und ursprünglichen Verwendung. Zunächst lässt sich versuchen, Schlüsse aus den Strukturen des Archives zu ziehen. Im Rahmen dieser Arbeit ist Sekulas Bild vom *clearing house* als ein Speicher zu begreifen, dem im Laufe dieser Diskussion möglichst viele Kontexte hinzuzufügen sind, um den Werken der Fotografin Barbara Niggli Radloff gerecht zu werden und ihr als einer bisher außerhalb der kanonisierten Fotografiegeschichte begriffenen Fotografin Bedeutung zukommen zu lassen. So soll zunächst vom Archiv ausgehend ein Überblick über die Schaffensphasen der Fotografin gewonnen werden, um sich dann auf die (Prominenten-)Porträts aus Ihrer ersten Schaffensphase konzentrieren zu können. Das Archiv wird also einerseits als ordnende Instanz utilisiert, um Niggl Radloffs frühe Werke kontextualisieren und kategorisieren zu können, aber soll die Werke ebenso öffnen für neue Zugänge.

Schon die Materialität der fotografischen Abzüge weist deutlich auf zwei voneinander getrennte Phasen im Leben der Fotografin hin: einerseits glänzende Silbergelatineprints in meist rechteckigem Format ohne Rand, bisweilen zerschlissen und sichtlich mitgenommen, oft rückseitig mit Stempeln von Verlagen oder Bildagenturen versehen. Einige dieser Motive finden sich in anderer Form wieder: dann auf besser erhaltenen, bisweilen stark vergrößerten und hochwertigen Abzügen auf mattem Barytpapier, aber auch kleinformatigen glänzenden

³¹ Sekula 2003 (1983), S. 444.

PE-Prints, die mit meist großzügigem weißen Papierrand als Träger für Bilder im unbeschnittenen Quadrat dienen. In der Regel nutzte die Fotografin eine Kamera der Marke Rolleiflex und Rollfilme im Mittelformat von 6×6 cm, auf dessen Vorteil ein damaliges Lehrbuch hinweist: „Die Rolleiflex bringt (...) infolge ihres quadratischen Formates *viel aufs Bild*. Das ist ein wesentlicher Vorteil gegenüber jedem Rechteckformat. Denn abschneiden kann man immer noch.“³² Vom quadratischen Format schnitt die als Bildjournalistin tätige Barbara Nigg Radloff tatsächlich zunächst ab, denn das reguläre Format für die Bereitstellung von Presseabzügen für Bildagenturen und Pressestellen verlangte rechteckiges Formate.³³ Von diesen Presseabzügen liegen bisweilen verschiedene Ausschnittvarianten vor, was eine auf eine Suche nach dem richtigen Ausschnitt hinweist, aber auch auf das Bedürfnis, die Bildagenturen mit möglichst vielseitig verwendbaren Varianten eines Porträts zu bedienen. Zunächst aber bestimmte Barbara Nigg Radloff ihr Motiv auf die Wirkung im Quadrat hin. Die Abzüge auf Baryt- und PE-Papier bilden dieses volle quadratische Format ab, bisweilen mit dem Rand des Films, was einer Konvention entspricht, die von Fotografen wie Richard Avedon geprägt wurde. Seine Porträts erfolgen meist vor einem hellen weißen Bildhintergrund, der schwarze Rahmen wirkt hier als bewusste Bildbegrenzung und ist als Betonung der „Bildhaftigkeit“ der Fotografien zu verstehen.³⁴ Dies legt nahe, dass auch diese Abzüge im Archiv von Barbara Nigg Radloff eher einem Kunst- als Gebrauchskontext zuzuordnen sind.

Der Beginn der erste Phase des Werkes ist anzusetzen, als die junge Barbara Nigg sich im Juli 1955 um eine Ausbildung am Münchner Institut für Bildjournalismus bewarb: „Es ist mein größter Wunsch für die Pressephotographie tätig zu sein, da ich für alles Aktuelle, Mode u.s.w. sehr aufgeschlossen bin. [...] ich möchte mich so bald wie möglich dafür einsetzen, an das Ziel meiner Wünsche zu gelangen.“³⁵ Woher das Interesse am Beruf der Bildjournalistin rührte, ist nicht ausdrücklich nachvollziehbar. Es ist jedoch denkbar, dass sie mit dem Beruf über ihren Onkel Werner Prym in Berührung kam, der als Filmemacher eng mit Kurt Schraudenberg zusammenarbeitete, der auch als Bildjournalist – später sogar zusammen mit Barbara Nigg bei der *Münchner Illustrierten* – tätig war.³⁶ Die Mode wird auch Teil ihres fotografischen Wirkens, wie sich nicht nur an dem Einbezug der Kleidung bei den Porträts, sondern auch in veröffentlichten Bildstrecken zu Modethemen in der *Münchner Illustrierten* und

³² Heering 1952, S. 16.

³³ Reuter 1956, S. 120.

³⁴ Helm 2007, S. 142.

³⁵ Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie (im Folgenden STM), Archiv Institut für Bildjournalismus, Barbara Nigg, Bewerbungsschreiben an das Institut für Bildjournalismus, 6.7.1955.

³⁶ Den Hinweis auf die Verwandschaft mit Werner Prym verdanke ich Katrin Schneider-Henn.

twen zeigt.³⁷ Das aufmerksame Auge gegenüber der Mode wurzelte gewiss in dem halbjährigen Vorkurs an der Meisterschule für Mode, den sie vor dem Griff zur Kamera durchlaufen hatte.³⁸ Zwar wird sie 1960 – als damals einzige Frau – Verlagsfotografin der *Münchener Illustrierten* und kurz darauf für die Zeitschrift *Scala*, stellt jedoch ab 1961 nach der Heirat mit dem Maler Gunther Radloff und der Geburt ihres ersten Kindes das berufliche Schaffen nach und nach zurück, bis sie sich 1966 mit dem gemeinsamen Umzug nach Feldafing und der Geburt des dritten Kindes entscheidet, die Kamera vorerst beiseite zu legen.

Erst in der zweiten Hälfte der 70er Jahre widmet sie sich wieder bildjournalistischen Tätigkeiten.³⁹ Als die Stadt München im Laufe der 80er beginnt, die in Feldafing gelegene Villa Waldberta Kunst- und Literaturschaffenden als Arbeitsort bereitzustellen, sucht Barbara Niggl Radloff das Künstlerhaus immer wieder auf, um mit den Gästen in Kontakt zu treten und sie während ihres Aufenthalts zu porträtieren.⁴⁰ Die dortige Begegnung mit dem aus Israel stammenden Fotografen Yehuda Altman bei dessen ersten Aufenthalt 1993 ist als ein Wendepunkt für die Fotografin zu begreifen. Nach vielen Gesprächen und der „Entdeckung“ des Archivs ermutigt Altman sie schließlich 1995, ihre Fotografien öffentlich und in anderen Kontexten zu zeigen, worauf nach einer Ausstellung in der Galerie Mosel und Tschechow zahlreiche weitere Ausstellungen folgen.⁴¹ Aus dieser Phase stammen die Abzüge auf Baryt- und PE-Papier. Sie entstehen zur Bestückung von Ausstellungen in verschiedenen Institutionen und zum Verkauf – die Fotografin begriff ihr Schaffen nun als künstlerisches Werk, nicht mehr als lediglich bildjournalistische Produktion, wie noch in der frühen Schaffensphase. Sicherlich trug hierzu auch bei, dass mittlerweile „die F[otografie] sich endgültig als künstlerisches Verfahren wie auch auf dem Kunstmarkt durchgesetzt“ hatte.⁴² Ab 1997 ist sie unter der Ägide von Verena Nolte als Fotografin für die Villa Waldberta tätig, bevor sie im Februar 2010 dem Krebs erliegt. Sie hinterlässt ein Archiv mit über 2500 Abzügen, woraus ein Großteil der Porträtfotografie zuzurechnen ist. Sie bezeugen Niggl Radloffs Interesse am Menschenbild, insbesondere dem Wesen prominenter Persönlichkeiten. Während die Prominentenporträts zunächst als „Nebenprodukt“ des bildjournalistischen Schaffens zu sehen sind, fanden sie in der späten Phase der ‚Künstlerin‘ Anerkennung und wurden so bereits als

³⁷ Vgl. Auflistung publizierter Fotografien im Anhang.

³⁸ Barbara Niggl, Bewerbungsschreiben an das Institut für Bildjournalismus (Lebenslauf), 6.7.1955, STM, Archiv Institut für Bildjournalismus.

³⁹ Gespräch mit Jacob Radloff, 16.6.2017. Radloff erinnert sich an eine Bergbauern-Reportage und einzelne regionale Kulturreignisse. Diese sind auch im Archiv der Fotografin nachvollziehbar.

⁴⁰ Gespräch mit Verena Nolte, 22.5.2017; Gespräch mit Jacob Radloff, 16.6.2017; zur Villa Waldberta vgl. Mahl 2006 und Becker 1996a.

⁴¹ Yehuda Altman per E-Mail, 12.6.2017. Altman stellte den Kontakt zu Mosel und Tschechow her.

⁴² Becker 2011, S. 130. Dieser Paradigmenwechsel – und insbesondere die Bestimmung seiner Bedingungen – wird fortwährend zum Ausgangspunkt von Ausstellungen gemacht, vgl. jüngst „Fotografien werden Bilder. Die Becher-Klasse“ im Städelsches Kunstinstitut Frankfurt, 27.4.–13.8.2017,
<http://www.staedelmuseum.de/de/fotografien-werden-bilder> [3.5.2017].

repräsentativer – und für die kulturelle Öffentlichkeit attraktiver – Teil ihres Schaffens herausgestellt. Die vorliegende Arbeit ist sich in dieser Hinsicht ihres affirmativen Gestus bewusst und sieht die Prominentenporträts deshalb nicht alleine als „Gedächtnisbilder“,⁴³ sondern auch als Symptom ihrer Entstehungszeit, was im folgenden Abschnitt herauszustellen ist. Die von Allan Sekula aufgeworfene Vorstellung des Archives als *clearing house* wurde hier seinem ursprünglichen Kontext, der als postkolonial und kapitalismuskritisch zu begreifen ist, zunächst enthoben. Sekula beschließt seinen Text mit einem Appell: „The archive has to be read from below, from a position of solidarity with those displaced, deformed, silenced or made invisible by the machineries of profit and progress.“⁴⁴ Nach Sekula wäre es im Falle der Auseinandersetzung mit Barbara Nigg Radloff also angemessen, sich den bisher weniger beachteten Reportagefotografien aus dem publizistischen Kontext zuzuwenden, was sich, wie oben erwähnt, nach aktueller Quellenlage als schwierig erweist.

Gleichwohl bleibt die vorliegende Arbeit der Kritik Sekulas verpflichtet: sie widmet sich einer Fotografin, die sich zugunsten ihrer Familie nicht der Karriere als Fotografin verschrieb, und auch in diesem Zuge gegenüber den mittlerweile kanonisierten Namen der Fotografiegeschichte das Nachsehen hatte. Dabei ist sie wiederum nur eine von vielen, deren Fotografien hier aus den „unbezwingbaren Massen von fotografischen Bildern, die stetig wachsen“⁴⁵ herausgenommen werden.

1.3 Porträts im Zeichen einer „humanistischen Fotografie“ der 50er Jahre

Die Vielzahl an Porträts im Werk der Fotografin lassen Barbara Nigg Radloffs „Interesse am Menschen“ sehr deutlich erkennen.⁴⁶ Ihre Porträtfotografien lassen sich dabei im Bildjournalismus der 50er Jahre verorten und an Maximen der Humanistischen Fotografie anknüpfen, die mit Foto-Ausstellungen wie „Family of Man“ oder der „Weltausstellung der Fotografie“ ein Forum fanden. Fotografinnen und Fotografen suchten in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg nicht unbedingt einen Bruch mit vorangegangenem, sondern viel eher einen Anschluss an die künstlerischen Diskurse der Weimarer Republik. Man bemühte sich die Konsequenzen der ersten Phase der Moderne bis zum Zweiten Weltkrieg und kurz danach zu ergründen und griff dabei auf bürgerliche Ideale des Humanismus zurück, von dem sich insbesondere die *LIFE*-Fotografie beeinflusst zeigte.⁴⁷ Das Prominentenbildnis spielte dabei eine hervorgehobene Rolle. Neben Nigg Radloff verlegten zahlreiche Fotografen in der Nachkriegszeit mindestens einen Teil ihres Schaffens darauf, Bildnissen bekannter Künstler

⁴³ vgl. Titel der Wanderausstellungen am Goethe-Institut, Anhang A.2.

⁴⁴ Sekula Sekula 2003 (1983), S. 451.

⁴⁵ Honnef 1982, S. 11.

⁴⁶ es/Foto Prisma 1962, S. 452.

⁴⁷ Drück 2004, S. 1

habhaft zu werden.⁴⁸ Von einer Veröffentlichung von Prominentenporträts im publizistischen Kontext konnten in der Regel beide Seiten profitieren.⁴⁹

Die Ausbildungsstruktur am Institut für Bildjournalismus – wie auch an der Lehranstalt für Photographie – sah Aufgaben vor, die von den Schülerinnen und Schülern zu erfüllen waren.⁵⁰ Wenngleich für die Porträtfotografie am Institut für Bildjournalismus kein eigener Lehrstuhl unterhalten wurde, widmeten sich Unterrichtseinheiten der Porträtfotografie und insbesondere dem Prominentenporträt, was an erhaltenen Schülerarbeiten im Archiv des Institutes deutlich wird. Will man dem mit Schreibmaschine getippten und auf die Rückseite einer Fotografie aus der Ausbildungszeit geklebten Titel glauben, wo Barbara Niggl notierte „Portrait eines Künstlers: Der Schriftsteller E.M. Heilbronner“⁵¹, so nahm die Fotografin zumindest in ihren jungen Jahren keine Unterscheidung zwischen Bildenden Künstlern und Schriftstellern vor. Viel eher sah die Fotografin ihren Anspruch darin, den „Individualist[en] als Gegenpol zur Schilderung des anonymen Menschen“⁵² zu begreifen. Bei den von ihr porträtierten Prominenten handelt sich um Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die in lebensnahen und oftmals spontan wirkenden Situationen gezeigt werden. Dabei werden sie durch die Inbezugsetzung mit dem Umraum greifbar, wobei Barbara Niggl Radloff grundsätzlich von einer überhöhenden Inszenierung absieht, was sie von Zeitgenossen abgrenzt.

Als Hauptunterscheidung wird für die folgende Untersuchung eine Linie zwischen Porträts gezogen, die in geschlossenen Räumen – privaten Wohnzimmern oder Ateliers – oder im Außenraum – bei Spaziergängen im städtischen Raum oder in Parks – entstanden sind. Der dabei entstehende Dualismus von innen und außen kommt dem von Barbara Niggl Radloff verfolgten Ziel eines „psychologischen“ Porträts nahe, das Facetten der inneren Verfasstheit eines Menschen durch die fotografische Erfassung von Äußerlichkeiten wiedergeben will. Die vorgenommene Auswahl der besprochenen Arbeiten kann die Vielfalt von Barbara Niggl Radloffs Bildfindungen lediglich andeuten. Die subjektive Auswahl ist somit nicht als generalisierende Erschließung des Werkes der Fotografin zu begreifen, kann aber einen Ausgangspunkt für die Betrachtung weiterer, in dieser Arbeit ausgeschlossenen Arbeiten bieten. Was sich hingegen generalisieren lässt, ist die Herangehensweise der Fotografin an die von ihr fotografierten Persönlichkeiten. Darauf weisen einerseits die Berichte von Zeitgenossen hin, die sie bei der Arbeit erlebten, andererseits lässt es sich an einzelnen Aufnahmen erkennen. Bedeutsam ist dabei, dass die „vertrauliche Distanz“, die für die Fotografin als charakteristisch

⁴⁸ Vgl. Klant 1995, S. 148.

⁴⁹ Ebd., S. 146.

⁵⁰ Gespräch mit Dieter Hinrichs (19.5.2017).

⁵¹ Archiv Institut für Bildjournalismus, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie.

⁵² es/Foto Prisma 1962, S. 452.

begriffen werden kann, erst bedingt, dass Aufnahmeorte in der entstandenen Fotografie als Bildraum sichtbar werden. Demnach ist im Folgenden zunächst auf die Herangehensweise der Fotografin eingegangen einzugehen, bevor ein *close reading* ausgewählter Bildräume vorgenommen wird.

2 „Vertrauliche Distanz“ als Resultat einer behutsamen Annäherung

Barbara Niggel Radloff erwirkte durch die Herangehensweise an ihre Modelle eine Nähe, die selten als eine physische begriffen werden kann. Der Titel einer ihrer Ausstellungen „Vertrauliche Distanz“ lässt sich mit diesem scheinbar paradoxen Spiel von Nähe und Distanz in Verbindung bringen.⁵³ Erst die physische Distanz der Fotografin ermöglicht den Betrachtenden die Sicht auf die Umgebung des Porträtmödells in Form des Bildraumes, ohne dabei die intime Verbindung zum Modell aufzugeben oder von ihm abgelenkt zu werden. Anhand von zwei unmittelbar nacheinander entstandenen Aufnahmen lässt sich die behutsame Annäherung der Fotografin an ihr Modell innerhalb eines in der Fotografie sichtbar bleibenden Raumes nachvollziehen. Das erste Bild (Abb. 1) gibt im Hüftbild eine Frau in Dreiviertelansicht wieder, die hinter einem Tisch oder Pult sitzt und am unteren Bildrand die Hände im Schoß übereinandergelegt hat. Sie trägt einen zweireihigen Blazer, am linken Revers glänzt eine Brosche im einfallenden Licht. Im Hintergrund schließt mit ihrem Haupt die waagrecht verlaufende Oberkante eines dunklen Pultes ab, das sich über die ganze Bildbreite erstreckt. Dahinter lässt sich ein heller Vorhang erahnen. Die Frau trägt einen gefassten und ernsten Blick, die geöffneten Augen sind direkt auf die Kamera gerichtet.

Das Bild zeigt Hannah Ahrendt während des Münchener Kulturkritikerkongresses 1958, den Niggel Radloff gemäß des Auftrages einer Zeitung besuchen und festhalten sollte.⁵⁴ Dabei fotografierte die junge Fotojournalistin auch Momente, welche die Veranstaltung aus einem distanzierteren Standpunkt zeigen, etwa mehrere Diskutanten am Podium samt ihrer Namensschilder, oder Bilder der Teilnehmenden am Essenstisch.⁵⁵ Während letztere Fotografien ein Geschehen aus einiger Entfernung beobachten, baut Niggel Radloff zu einzelnen Diskutanten direkteren Kontakt auf und näher sich ihnen an, darunter auch Max Horkheimer, Marion Gräfin von Dönhoff und Erich Kuby. Aufgrund einer zweiten Aufnahme sticht die Begegnung mit Hannah Ahrendt heraus. (Abb. 2) Augenfällig ist der veränderte Gesichtsausdruck von Hannah Ahrendt: sie lacht nun, während ihre Körperhaltung unverändert bleibt.⁵⁶

⁵³ Ausstellung „Barbara Niggel Radloff. Vertrauliche Distanz. Fotoportretten van schrijvers“, Galerie In Vorm, Dordrecht, NL, 4.7.–29.8.2004, Ausstellungsplakat in Inv. 167, Münchener Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Barbara Niggel Radloff (im Folgenden BNR STM).

⁵⁴ Jacob Radloff im Gespräch (16.6.2017). Eine Publikation dieser Bilder konnte bisher noch nicht festgestellt werden.

⁵⁵ Inv. 138 & 183e, BNR STM.

⁵⁶ Obwohl die überlieferten Äußerungen Hannah Ahrendts während des Kongresses, insbesondere der Kommentar auf Walter Muschgs Referat im Bezug auf das Verhältnis von „Europäischem Denken“ und „Europäischer Politik“, bis heute an Brisanz (und Brillanz) nichts eingebüßt haben, kann an dieser Stelle nur darauf verwiesen werden, vgl. Alfred Marchionini (Hrsg.): Untergang oder Übergang: 1. Internationaler Kulturkritikerkongress in München – 1958, München 1959, S. 183–186, online verfügbar in *Hannah Ahrendt.net – Zeitschrift für politisches Denken*, 1.4 (2014), <http://www.hannahahrendt.net/index.php/han/article/view/128/222> [11.5.2017].

In einer Vielzahl von Porträts anderer Fotografen wird Hannah Arendt mit dem strengen Blick – bisweilen sind die Mundwinkel zu einem leichten Lächeln gehoben – zu der ernsthaften Denkerin stilisiert, die auch in der ersten Aufnahme von Niggli Radloff wiederzuerkennen ist.⁵⁷ Im Verlauf aufgezeichneter Gespräche hingegen gibt sie sich auch als humorvolle Person mit einer lebhaften Mimik zu erkennen.⁵⁸ Das verschmitzte Lächeln beim Blick in die Linse eines Fotoapparates scheint eine Ausnahmesituation. Als Leistung der Fotografin Barbara Niggli Radloff kann also die Erfassung und möglicherweise Herbeiführung dieses Momentes begriffen werden. Vergleicht man Perspektive und Bildausschnitt der beiden Bilder, so lässt sich ein veränderter Standpunkt der Fotografin feststellen. Für das zweite Bild trat sie näher an Arendt heran und nahm eine etwas frontalere Perspektive ein. Das Weiterspulen des Filmes gab ihr möglicherweise die Gelegenheit näherzutreten, den schon zuvor aufgenommenen Kontakt zu Hannah Arendt zu intensivieren und im Gespräch den veränderten Gesichtsausdruck hervorzurufen.

Barbara Niggli Radloff fotografierte meist mit einer Rolleicord, bei der die Prüfung des Bildausschnittes über ein Mattscheibenbild erfolgt, das durch die obere der beiden Objektive kopfüber im rechten Winkel zur Aufnahmeebene erscheint.⁵⁹ Für gewöhnlich hielt sie die Rolleicord auf Brust- oder Bauchhöhe und senkte den Kopf gelegentlich hinab, um auf die Mattscheibe zu blicken und den Bildausschnitt festlegen zu können. Die Kamera vor dem Oberkörper halten zu können ermöglicht es, mit einer Kopfbewegung nach oben Augenkontakt zum Porträtmodell aufzunehmen, während die Kamera auf selbiges gerichtet bleibt. So ließ sich ein intimer Kontakt zwischen Fotograf und Modell realisieren, während die Kamera als Instrument dieser Verbindung beiwohnte und auslösebereit bleiben konnte, denn die Rolle ist „mit wenigen, immer kontrollierbaren Handgriffen schussbereit.“⁶⁰ Eine Verbindung, die bei anderen Kameramodellen, welche bei der die Motivkontrolle zwischen den Gesichtern von Fotograf und Modell stehen, erschwert ist.

Die Kamerahaltung bedingt in Situationen, wo sich Modell und Fotografin gegenüberstehen, eine Perspektive, die leicht unter der Augenhöhe liegt, wie es beispielsweise bei den Bildnissen von Evelyn Waugh oder André Maurois zu erkennen ist. Keineswegs aber gibt sich Barbara Niggli Radloff mit einer Perspektive oder einem bestimmten Blickwinkel zufrieden, sie wechselt und trifft individuelle Bildentscheidungen. Dabei wahrt sie stets eine kör

⁵⁷ Vgl. Pressebilder eines jüngst erschienenen Filmes, Courtesy of the Hannah Arendt Private Archive, <https://zeitgeistfilms.com/film/vitaactivathespiritofhannaharendt> [7.7.2017].

⁵⁸ Beispielhaft anzuführen ist *Zur Person. Hannah Arendt im Gespräch mit Günter Gaus*, 28.10.1964, <https://www.youtube.com/watch?v=J9SyTEUi6Kw> [13.5.2017], ebenso der Film *Vita Activa: The Spirit of Hannah Arendt*, Ada Ushpiz, IL 2015.

⁵⁹ Heering 1952, S. 12–20.

⁶⁰ Ebd., S. 17.

perliche Distanz: der Tisch vor Hanna Ahrendt bleibt als räumliche Trennung zwischen Fotografin und Modell erhalten, weiterhin bleibt der Umraum im Bildausschnitt. Das Ziel der Annäherung scheint nicht die „Nahaufnahme“ im wörtlichen Sinne.

Diese Bildstrategie weist zurück auf die Anfänge des modernen Bildjournalismus, als dessen prominenter Vertreter Erich Salomon gilt. Während Salomon seine „Opfer“ (so seine eigene Bezeichnung) sonst eher unbemerkt auf die Fotoplatte bannte, sticht eine Aufnahme heraus, die er auch an den Anfang seiner 1931 erschienenen Bildbandes *Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken* stellte. (Abb. 3) Es zeigt den damaligen Reichskanzler Paul von Hindenburg vor einer mit Bordüren verzierten Wand im Teezimmer der Berliner Staatsoper stehend im Hüftportrait. Die Hände sind vor dem Körper verschränkt, während der Reichskanzler sich mit einem verzückten Lächeln in der Kamera zuwendet.⁶¹ Das Ergebnis ist ein aus der „situativen Gegebenheit“⁶² heraus entstandenes Bildnis, das sich maßgeblich von repräsentativen Porträtbildnissen des Politikers unterscheidet und damit einen Blick auf den Menschen hinter der politischen Fassade preisgibt und ihn im vorgefundenen Umraum rahmt. Die ursprüngliche und unbeschnittene Fotografie betont diesen Eindruck zusätzlich. (Abb. 4) Während Salomon durch den Beschnitt also nachträglich eine Porträtsituation suggerierte, erwirkte Barbara Niggl Radloff diesen Fokus bereits durch ihr Herantreten an Hannah Ahrendt, ohne dies jedoch als „Bilderjagd“ im Verständnis Salomons zu begreifen.

Anhand der beiden Aufnahmen von Hannah Ahrendt konnte eine wesentliche Qualität der Fotografien von Barbara Niggl dargelegt werden, die einer Arbeitsweise entspringt, die eher Schreiners bildjournalistischer Lehre zuzuordnen ist als dem klassischen Porträtausbildung, wie er noch bis in die 50er Jahre hinein an der Staatslehranstalt für Photographie praktiziert wurde.⁶³ Die Erfassung und gegebenenfalls auch Herbeiführung besonderer Momente, ohne dabei eine aufdringliche Regie zu führen, übertrug Niggl Radloff auf die Porträtsitzungen. Im Sinne des fotojournalistischen Arbeitens wurde dabei ein dokumentarischer Moment gewahrt. Dabei betont sie die Menschen vor der Kamera einerseits und hebt sie aus der Umgebung heraus, wobei Verweise und Andeutungen auf den Umraum des Porträtmotivs im Bildraum verbleiben. Auch im Falle der beiden Bildnisse von Hannah Ahrendt wirkt die horizontale Bildachse sehr bewusst gesetzt, schließt doch die obere Kante des Podiums jeweils mit dem Haupt der porträtierten Figur ab, welche zudem fokussiert und vom Seitenlicht erhellt vor dem dunkleren Hintergrund hervortritt: offensichtlich wird, dass es sich um einen öffentlichen Auftritt oder eine Vortragssituation handelt. Eine solche „Situationsschiderung“

⁶¹ Salomon 1978, S. 22.

⁶² Lange 2004, S. 17.

⁶³ Vgl. Pohlmann/Scheutle 2000, S. 45–50.

ist als Anspruch für bildjournalistisches Arbeiten zu begreifen.⁶⁴ In anderen Porträts arbeitet Barbara Niggel Radloff mit herbeigeführten Raumsituationen, die im Rahmen verabredeter ‚Sitzungen‘ – entsprechend einer „gemeinsamen Arbeit am fotografischen Werk“⁶⁵ – entstehen konnten, was für die meisten innerhalb dieser Arbeit besprochenen Porträts gilt und welche Barbara Niggel Radloff von Bildjournalisten unterscheidet, die sich wie Salomon das Bildnis eines Menschen eher gewaltsam ‚nahmen‘. Die Übereinkunft gab Barbara Niggel Radloff die Gelegenheit, Bildräume zu eröffnen, die von suggestiver Bildwirkung gezeichnet sind. Dies wird im Folgenden anhand der in Innenräumen entstandenen Porträts herausgearbeitet, wo sie im Wesentlichen als Beitrag zur Charakterisierung der Innenwelten ihrer Porträtmodelle verstanden werden.

⁶⁴ Reuter 1956, S. 56.

⁶⁵ Heinzelmann/Drück/Christofori 2006, S. 6.

3 Hausbesuche bei Prominenten: physische Innenräume, psychische Innenwelten

Barbara Niggel Radloff sah davon ab, ihre Modelle in ein Atelier zu holen, „das sie, der Schwabinger Twen, ohnehin nicht besaß“⁶⁶, sondern fotografierte sie in deren eigenen Wohnungen, Ateliers oder Hotelzimmern, also einem „Ambiente, in dem diese Menschen sich sonst auch aufhalten“⁶⁷. Die Kunstgeschichte fasst unter dem Begriff des Interieurs die bildliche Darstellung des architektonischen Innenraumes im Sinne der gleichnamigen Gattung. Als Subkategorie der Genremalerei zeigen Interieurs privates Leben „unter den Bedingungen des Innenräumlichen“.⁶⁸ Dort und auch in Porträts, bei denen das Interieur dominiert, wird das Verhältnis der Dargestellten zu sich selbst thematisiert: „Viele Interieurs verweisen weniger auf den gesellschaftlichen Außenraum, sondern vielmehr auf den psychischen Innenraum und die emotionale Verfasstheit der Bewohner.“⁶⁹ In einigen Beispielen räumt Barbara Niggel Radloff der Darstellung des Innenraumes und seiner Ausstattung mehr Bildfläche ein, als dem Porträtmodell selbst, wie etwa im Falle des Bildnisses von Tilly Wedekind. (Abb. 7) Der Umraum prägt die Rezeption des Bildes und damit auch die Sicht auf das Porträtmodell. Inwiefern die Einrichtung eines Raumes die Persönlichkeit und das Wesen ihres Bewohners widerspiegelt, wusste die Fotografin Herlinde Koelbl 1980 anlässlich der Publikation *Das deutsche Wohnzimmer* eindeutig zu beantworten: „Ist die Wohnung ein Spiegel der Seele ihrer Bewohner? Ja! Tapeten, Farben, Bilder, Schränke und Teppiche offenbaren die innere Haltung der Bewohner.“⁷⁰ Koelbl gab ihren Porträtmodellen keine Vorgaben, wie sie sich im Raum zu positionieren hatten, nahm aber deren Selbstdarstellung stets in ähnlicher Manier mit einem Weitwinkelobjektiv auf, um den Raum möglichst ganzheitlich zu erfassen. Zusätzlich dokumentierte sie ein Statement der Bewohnenden. Die Wiedergabe der Privaträume in den Porträts von Barbara Niggel Radloff beschränkt sich dagegen zumeist auf Andeutungen, die eine Akzentuierung des Bildnisses und eine Strukturierung der Bildkomposition vornehmen, um auf die Wahrnehmung der Betrachtenden einzuwirken. Sie weisen individuelle Bildfindungen für jede Porträtsitzung auf, die verschiedene Bezugspunkte ermöglichen, welche im Folgenden aufgezeigt werden.

3.1 Momente der Einsamkeit im ‚trauten Heim‘

Zunächst soll es um Innenräume gehen, die Barbara Niggel Radloff in ihre Porträts einbringt, um einen Gemütszustand der porträtierten Personen – der sich möglicherweise in der Phy-

⁶⁶ Becker 1996b, S. 10.

⁶⁷ Schlegel 1996, S. 14.

⁶⁸ Kemp 1998, S. 17.

⁶⁹ Spengler 2011, S. 37.

⁷⁰ Koelbl/Sack/Mitscherlich 1980, S. 132.

siognomie der Person andeutet – bildsprachlich zu verstrenken. Noch wärend ihrer Ausbildungszeit am Institut für Bildjournalismus entstand eine Fotografie, die einen Herrn in einem karg möblierten Zimmer zeigt. (Abb. 5) Links und rechts eingefasst von zwei senkrecht verlaufenden Kabelleisten sitzt er tief in ein Sofa versunken, den Arm auf der rechten Armlehne gelegt. Das rechte Bein ist über das linke geschlagen, welches in einer Linie hinter dem Bein des Tisches steht. Die Aufnahme erfolgte in starker Untersicht, so dass sich der weite Boden vor dem Modell in Unschärfe erstreckt. Auch der in halbem Anschnitt am rechten Bildrand platzierte Stuhl befindet sich noch im unscharfen Bereich der Fotografie. Die einzige Lichtquelle der Szene ist das vom linken Bildrand einfallende Seitenlicht, das nur eine Gesichtshälfte des Mannes erhellt. Das Mobiliar changiert zwischen schwungvollem Queen-Anne-Stil und schlichtem Biedermeier. Die Kamera zeigt ihn *en face* mit einem fragenden und abwartenden Blick durch die große runde Brille, der damit direkt auf die Betrachtenden gerichtet ist.

Die Aufnahme des Schriftstellers Eric M. Heilbronner erschien im Jahrbuch *Das deutsche Lichtbild 1962*, dessen Herausgeber Wolf Strache⁷¹ und Otto Steinert es sich zur Aufgabe gemacht hatten „unter den vielen tausend [Einsendungen], die uns alljährlich erreichen, diejenigen herauszufinden und zu publizieren, die [...] die Wirklichkeit unserer Welt zum gültigen Zeichen abstrahieren“.⁷² Zahlreiche später bekannt gewordene Fotografen veröffentlichten hier ihre Aufnahmen. Aus den Einsendungen wählten Herausgeber und wechselnde Jury-Mitglieder aus, daraufhin lieferten die Fotografen technische und deskriptive Details zu den Aufnahmen. Das „normbildende Forum“ wurde nach seiner Einstellung 1938 seit 1955 neu herausgegeben und erfreute sich in Fotografenkreisen „hochster Wertschätzung“.⁷³ Fotografen dieser Zeit empfanden eine Publikation in den Jahrbüchern als große Würdigung ihrer Arbeit.⁷⁴ Nach einer Veröffentlichung im Jahrbuch 1961 war Barbara Niggl auch im Jahrbuch 1962 mit zwei Fotografien vertreten. Wrend bei den Fotografien selbst nur die Namen der Bildautorinnen und -autoren notiert sind, sind am Ende des Bandes technische Daten und ein kurzer Text zu jeder der Fotografien aufgeführt – im Falle des Bildnisses von Heilbronner geht Barbara Niggl auf ihre Bildfindung ein:

⁷¹ Strache wirkte wärend des zweiten Weltkrieges als Fotograf in einer Propaganda-Kompanie und äußerte sich nach dem Krieg als einer der ersten Autoren zu fotosthetischen Fragen; durch seine rege publizistische Tatigkeit schuf er einer als „romantisierend“ und „verflachend“ kritisierten Fotosthetik ein breites Forum (Derenthal 1999, S. 87–89), wobei die neue Folge des Jahrbuchs die „nationalkonservative“ Beschränkung bei der Bildauswahl überkam (Jaeger 2014, S. 313). Neben Strache als erklarten Vertreter einer „bildmäßigen“ Fotografie ist der ab 1960 als Mitherausgeber einbezogene Otto Steinert als komplementärer Partner zu sehen – eine Zusammenarbeit, in der möglicherweise die hohe Akzeptanz und das weite Spektrum der Arbeiten im Jahrbuch begründet liegt.

⁷² Strache/Steinert 1961, n.p. [Vorwort].

⁷³ Derenthal 1999, S. 89.

⁷⁴ Dieter Hinrichs im Gespräch, 19.5.2017.

Die junge Münchner Fotografin lernte den Schriftsteller und Bohemien Eric M. Heilbronner in einem Schwabinger Café kennen, wo er im eifrigen Gespräch mit jungen Leuten saß. Sein Gesicht faszinierte sie so sehr, daß sie ihn um eine Porträtsitzung bat. Sie ließ ihn zwischen den wenigen Möbeln im größten Raum seiner weitläufigen, düsteren Wohnung Platz nehmen und versuchte so, seine Einsamkeit und sein langjähriges Emigranten-Dasein zum Ausdruck zu bringen.⁷⁵

Zunächst handelt es sich in diesem Beispiel um eine freie Arbeit, was eine persönliche Begeisterung der Fotografin und ihr Interesse an der jeweiligen Persönlichkeit voraussetzt. Ausdrücklich ist die Arbeit dem Titel nach als „Porträt“ bezeichnet und weist so auf eine Auffassung des Porträts hin, die den umgebenden Raum in die Bildfindung einbezieht. Weiterhin wird die Platzierung des Modells in einer bestimmten Umgebung erwähnt, denn „sie ließ ihn“ in der Wohnung Platz nehmen, um eine bildgestalterische Idee umsetzen zu können. Im Bildnis von Eric M. Heilbronner scheint die Bedingung einer gelungenen Aufnahme nach Barbara Niggls Vorstellung erfüllt, wonach „die Authentik [sic!] des Vorgefundenen weitestgehend mit der Imagination in Übereinstimmung gebracht werden konnte“.⁷⁶ Im entworfenen Bild des „Emigranten-Daseins“ handelt es sich um einen Lebensumstand, der in seiner Komplexität schwerlich in Form nur eines Porträts wiederzugeben und auf das Schlagwort „Einsamkeit“ zu reduzieren ist – aber gemäß des Anspruches im *Lichtbild* die „Wirklichkeit unserer Welt zum gültigen Zeichen abstrahiert“ und eine zeitgemäße Stilisierung der Schicksale zurückgekehrter Emigranten vornimmt.⁷⁷ Die Neugierde und Beschäftigung Niggl Radloffs gegenüber Personen mit Schicksalen der Migration äußert sich auch durch andere Porträtsubjekte.⁷⁸ Konkretere Information zum Leben und Werk Heilbronners müssen an dieser Stelle offenbleiben, da zur Person keine Anhaltspunkte ausfindig gemacht werden konnten.⁷⁹ Insofern es sich also nicht um ein Pseudonym oder einen falsch notierten Namen handelt, könnte es sich bei Heilbronner auch um einen derjenigen „glücklosen Heimkehrer“⁸⁰ handeln, denen im Schatten weniger bis heute anerkannter Namen keine Anerkennung und gelungene Eingliederung in den Kulturbetrieb der Nachkriegszeit zuteil wurde. Die Fotografie könnte also als Dokument einen Ausgangspunkt darstellen, sich der Person Heilbronners anzunähern. Die ursprünglich eingefangene Einsamkeit wird retrospektiv zu einem Symbol des in Vergessenheit geratenen Schriftstellers: Die „Einsamkeit“ scheint die Frage aufzuwerfen, ob mit Heilbronners Übersiedlung nach München eine Remigration bereits abgeschlossen war, oder mit

⁷⁵ Strache/Steinert 1961, S. 201.

⁷⁶ Foto Prisma 1962: es: Barbara Niggl, in: Foto Prisma, Heft 9, 1962, S.450–459, hier S. 452.

⁷⁷ Strache/Steinert 1961, n.p. [Vorwort].

⁷⁸ Vgl. bspw. Carlo Levi im Abschnitt 4.2 dieser Arbeit.

⁷⁹ Suche in Bibliothekskatalogen und Internetrecherche. (25.5.2017) Möglicherweise kann eine Recherche im Stadtarchiv München weitere Erkenntnisse zur Person bringen.

⁸⁰ Grisko/Walter 2011, S. 12.

ihr ein neues Exil begonnen hatte⁸¹ – im Porträt würde man ohne das Statement der Fotografin keinen „Bohemien im eifigen Gespräch mit jungen Leuten“ erwarten.

Das Gesicht des Schriftstellers, welches die Fotografin laut der Bildbeschreibung zunächst interessierte, kommt in dem Porträt kaum mehr zur Geltung, nachdem es nur einen kleinen Teil der Bildfläche einnimmt; selbst der Stuhl am rechten Bildrand nimmt eine größere Bildfläche ein als die sitzende Ganzkörperfigur Heilbronners und betont durch diese Proportionierung im Verhältnis zur Leere des Raumes den Eindruck der Einsamkeit. In starkem Gegensatz dazu steht eine weitere Aufnahme Heilbronners, die Barbara Niggel Radloff von ihm anfertigte und bereits einige Jahre vor der Veröffentlichung im *Lichtbild* als Arbeitsergebnis während ihrer Ausbildung einreichte. Hierbei handelt es sich um ein Hüftbild, das den sitzenden Heilbronner aus der Nähe zeigt. (Abb. 6) Die Kamera ist wesentlich näher am Gesicht Heilbronners, der seinen Blick dem Licht entgegenrichtet, das vom links oberen Bildrand einfällt. Er lehnt auf einem Spielzeugpferd, das auf seinem Oberschenkel steht. Er trägt keine Brille, im Mundwinkel hängt eine fast verglommene Zigarette und das zuvor reinschwarze Sakko tritt nun reich strukturiert und gemustert hervor. Die unscharfe Hintergrundebene lässt eine raue Holzmaserung erkennen, möglicherweise die einer Tür. Am rechten Bildrand lässt sich ein auf mittlerer Höhe aufgeschlagenes Buch oder eine Zeitschrift erahnen, als Hinweis auf die Profession eines Schriftgelehrten. Die beiden Bildnisse verbindet nur wenig: sie scheinen zwei verschiedene Menschen darzustellen. Auf dem Ganzkörerbildnis kann nur der Aschenbecher auf dem Tisch als Verweis auf die im anderen Bild gehaltene Zigarette verstanden werden. Bei der Schülerarbeit handelt es sich um ein weitaus konventionelleres Porträt im Brustbild, welches den physiognomischen Eigenheiten des Porträtierten mehr Bildfläche einräumt und eine klare Schwerpunktsetzung zwischen Figur und Grund vornimmt. Der Einfluss des Umraumes auf die Bildwirkung ist bei dem im *Lichtbild* veröffentlichten Bildnis weitaus größer. Selbst wenn das Verständnis der Fotografin vom „Emigranten-Dasein“ aus heutiger Sicht etwas kurz greift, schafft sie durch ihre Bildkomposition eine überzeugende Interpretation der Einsamkeit, die ihren im *Lichtbild* dokumentierten Anspruch über die Bildsprache nachvollziehbar macht.

Nachdem die Äußerung Niggel Radloffs zur Aufnahme Heilbronners die Annahme der ‚hintergründigen‘ Bedeutungsebenen in ihren Porträts bestärkt, sollen weitere Aufnahmen auf diese Eigenschaften hin befragt werden. An die Aufnahmen Heilbronners soll ein weiteres Porträt in privaten Räumlichkeiten angeschlossen werden, welches ebenfalls eine Person in ein Sofa

⁸¹ Eine ähnliche Frage wirft Wolfgang Gruner für Alfred Kantorowicz auf, vgl. Wolfgang Gruner: Claus-Dieter Krohn/Axel Schildt (Hrsg.): *Zwischen den Stühlen? Emigranten und Remigration in der deutschen Medienöffentlichkeit der Nachkriegszeit*, Hamburg 2002, S. 294–315, hier S. 295.

versunken zeigt, wobei es sich diesmal um eine betagte Frau in dunkler Kleidung handelt. (Abb. 7)⁸² Ihr Kopf befindet sich nahezu im Zentrum des Bildes. Um den Hals trägt sie ein Tuch aus feinem Stoff, auf dem Kopf einen Netzschleier, der sich über die Stirn legt. Sie stützt sich mit dem rechten Arm auf der Sitzfläche des Sofas ab und richtet einen nachdenklichen Blick zum linken Bildrand. Kopf und Körper sind ebenfalls leicht in diese Richtung geneigt. Ihr Unterkörper ist verborgen hinter dem Tisch, der unscharf im Vordergrund zu sehen ist. Darauf stehen eine Blumenvase und eine Lampe, welche die Hauptlichtquelle für die Szenerie bietet. Die beiden Objekte nehmen unscharf den rechten Bereich des Bildes ein, die Kameralinse „schießt“ an den Objekten vorbei. Die Frau teilt sich die Sitzfläche des Sofas mit einem Koffergrammophon, auf dessen Teller sich eine Schallplatte zu drehen scheint, da die Beschriftung des Labels leicht verschwommen ist – ob die Nadel aufliegt, ist nicht eindeutig zu erkennen. Die leere Papierhülle neben dem Abspielgerät lässt keinen Rückschluss auf die abgespielte Tonaufnahme zu. Die floralen Bordürenmuster von Tischdecke und Stoffbezug des Sofas ergänzen sich, während die Zimmerwand in der oberen Bildhälfte eine glatte graue Fläche bildet, gezeichnet durch weiche Schattenwürfe und gebrochen durch einen Bilderrahmen, dessen Inhalt man im Dunkel nicht erkennen kann. Die Dame auf dem Sofa ist Tilly Wedekind, die Schauspielerin und Witwe des Schriftstellers Frank Wedekind. Auch in diesem Beispiel vermittelt das private Ambiente eine Stimmung, die möglicherweise auf die emotionalen „Hintergründe“ der Frau hinweist. Der Stil der Kleidung lässt eine bevorstehende oder vergangene Beerdigung vermuten. Der von der Fotografin abgewandte und gedankenverlorene Blick verstärkt den Eindruck einer durch ein nach innen gewandten melancholischen Grundstimmung, die mit dem Rückzug in das Private und gewollter Einsamkeit verbunden ist.⁸³ Weitere Aufnahmen verschaffen mehr Einblick in die Szenerie und verstärken diese Bildwirkung. (Abb. 8)⁸⁴ Neben den Lampen erhellt nur durch Vorhänge gedämpftes Tageslicht den Raum, was die diffuse Lichtstimmung erklärt. Durch die auf den vorangegangenen Fotos vorkommende Konstellation der Inneneinrichtung wie auch das von rechts einfallende Licht verdeutlicht, blickt Wedekind auf dem Sofa sitzend in Richtung des Fensters. Möglicherweise streifte der Blick dabei entlang an den erinnerungsstiftenden Fotografien, Bildern und kleinen Objekten, die das Zimmer säumen. Die Fotografin konnte diesen wie entlang einer *memoria* schweifenden Blick einfangen, als möglicherweise Musik- oder Sprachaufnahmen aus dem antiquierten Koffergrammophon durch das Zimmer hallten. An der linken Wand des Zimmers hängt eine Maske: eine weitere Aufnahme (Abb. 9) lässt darauf

⁸² Niggli Radloff 1996, S. 8.

⁸³ Für eine Definition und kulturhistorische Diskussion der Melancholie, u.a. Charakterisierung der Melancholie nach Sigmund Freud durch „Desinteresse an der Außenwelt“, vgl. Spengler 2011, S. 49–51.

⁸⁴ Hierbei handelt es sich um einen Spätabzug, die anderen beiden Fotografien sind aus dem Bestand der Vintageabzüge (Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Barbara Niggli Radloff).

schließen, dass es sich um die Totenmaske von Frank Wedekind handelt, dem lange zuvor verstorbenen Mann der Schauspielerin.⁸⁵ Während Tilly Wedekind bei dieser Aufnahme im Gespräch scheint, wirkt sie auf dem Sofa sitzend in sich gekehrt. Die Präsenz des Grammophons verweist auf vergangene Klänge, deren Ton-„Spuren“ durch Mittel technischer Reproduktion bewahrt wurden. Für heutige Betrachtende wird die von „geisterhaften Spuren“⁸⁶ durchzogene Szene selbst zu einer Spur der 1970 verstorbenen Tilly Wedekind in ihrem Wohnzimmer, die uns in der Fotografie gegenübergesetzt wird.

Um die „Einsamkeit“ Heilbronners oder den intimen Akt der Trauer von Wedekind fotografisch festzuhalten, musste die eigentliche Geschlossenheit des privaten Raumes durchbrochen werden. Mindestens die Fotografin leistete in diesem Moment Gesellschaft, den Betrachtenden gegenüber wird das Geschehen offengelegt. Die Fotografie ermöglicht den Eintritt in die private Sphäre und damit auch die – von der Fotografin interpretierte – Gefühlswelt der abgebildeten Person, welche die Fotografin in Form der in das Bild geholten Umgebung nach außen kehrte. Denn weder Fotografin noch Betrachtende können letztlich zur mentalen Innenwelt der Figur vordringen: „Das psychische Innenleben wird zum eigentlich privaten Raum, von dem der Betrachter ausgeschlossen bleibt.“⁸⁷ Jedoch scheinen uns die Bildnisse der Einsamkeit von Barbara Niggl Radloff durch ihre kompositorische Anlage und formalen Mittel dennoch Einblicke in das Seelenleben zu ermöglichen. Insbesondere die Gegenüberstellung der beiden Fotografien von Heilbronner eröffnet, wie suggestiv Barbara Niggl Radloff bei der Bildgestaltung vorging. Sowohl Heilbronner als emigrierten Schriftsteller wie auch Wedekind als alternde Witwe dürften als von der Gesellschaft des ‚Wirtschaftswunders‘ marginalisierte Subjekte gelten. Die Sichtbarmachung solcher Personen durch die Fotografie entspricht dem Interesse von Barbara Niggl Radloff, wie es im *Lichtbild* indirekt zitiert wurde: „Das Gesicht des Menschen, besonders das der Außenseiter unserer Zeit, fesselt sie besonders.“⁸⁸ Diese Außenseiterrolle von Wedekind und Heilbronner betont Barbara Niggl Radloff über die Verortung im Bildraum. Inwiefern Innenräume in den Porträts von Niggl Radloff auch Ausdrücke der Gemeinschaft im Privaten eröffnen, soll im anschließenden Abschnitt gezeigt werden.

⁸⁵ Die Bedeutung der Maske betonte die Fotografin durch die Benennung der Maske auf der Rückseite des Abzugs.

⁸⁶ So bezeichnet Susan Sontag die fotografischen Abbilder verstorbener Verwandter, Sontag 1979, S. 9.

⁸⁷ Spengler 2011, S. 57 zieht diesen treffenden Schluss aus der Betrachtung zeitgenössischer, meist inszenierter Fotografien.

⁸⁸ Strache/Steinert 1960, S. 226, Bildlegende zu *Modische Figur im Park*.

3.2 Die Wohnung als Hort der Bürgerlichkeit

Barbara Niggel Radloff unternimmt im Anschluss an ihre Ausbildung einige mitunter durch Zeitschriften in Auftrag gegebene Reisen, aus denen Fotoreportagen resultieren. Anlässlich der Aufenthalte in Wien, Paris oder Venedig ergeben sich Zusammentreffen mit dort verweilenden Prominenten; in einigen Fällen sucht sie diese – auch ohne einen Auftrag erhalten zu haben – gezielt auf. Die Porträtfotografien zeigen dabei selten die Metropolen, in denen sie entstanden sind, sondern tauchen ein in private Lebenswelten, die weniger an die Städte rückzubinden sind, als an ihre Bewohner. So sitzt in einem Pariser Appartement ein Mann leicht zur Seite gedreht am Tisch auf einem Stuhl. (Abb. 10)⁸⁹ Der linke Arm ist auf der Rückenlehne des Stuhls abgelegt, zwischen den Fingern hält er eine glimmende Zigarette, am Finger ist ein Ring zu erkennen. Die linke Hand liegt auf dem Tisch und hält ein Glas, das möglicherweise gefüllt ist mit Apfelbranntwein aus der Flasche, die vor dem Ellenbogen auf dem rustikalen Holztisch steht. Neben einem flachen Aschenbecher stehen zwei Kaffeetassen und eine große Kanne auf dem Tisch. Es ist nicht sicher, ob dieser Hinweis auf Tischgesellschaft die Fotografin selbst in das Geschehen einbezieht, oder sich möglicherweise noch andere Personen im Raum befinden. Der Mann trägt ein dunkles Sakko, ein helles Hemd und eine helle Hose – die Kleidung sitzt locker und wirft Falten. Die auffällig breit gestreifte Krawatte in der Mitte des Bildes wirkt als Blickfang, der Schärfebereich der Fotografie beschränkt sich auf einen Teil der Gesichtspartie, den Oberkörper und die linke Hand. Der Blick des Mannes fällt auf den Tisch, er wirkt nachdenklich. Der breite Schnauzbart setzt einen deutlichen Akzent im Gesicht. An der hellen Wand des Zimmers hängen zwei gerahmte Bilder in der Unschärfe, zwei niedrige Möbelstücke sind entlang der Wand zu erahnen.

Wir erkennen das Gesicht des „Dichter[s] und Zeichner[s], vorübergehend auch Grabsteinmetz und Jazzmusiker[s]“⁹⁰ Günther Grass auf einer Editorial-Seite der Zeitschrift *twen* wieder. (Abb. 12) Für die Publikation wurde eine andere Aufnahme verwendet, bei der Grass zwar ebenfalls am Tisch sitzt, der Kopf aber nun aufgerichtet ist, die Augen zum linken Bildrand blicken und die Hand mit der Zigarette erhoben ist. (Abb. 11) Der Aufnahmestandpunkt liegt unter der Tischkante, die Kanne auf dem Tisch ist wiederzuerkennen, ebenso das Bild im Hintergrund. Das Appartement in der Avenue d’Italie 111 suchte Barbara Niggel Radloff 1958 auf, nachdem sie mit Grass’ Gedichtsammlung „Gleisdreieck“ bekannt gemacht worden war.⁹¹ Die Fotografien entstanden bereits 1958, erst im darauffolgenden Jahr erschien mit *Die Blechtrommel* der Roman, welcher Grass als Schriftsteller bekannt machte und 1960

⁸⁹ Niggel Radloff 1996, S. 2.

⁹⁰ R.B.: „Günther Grass. Götter und Gemüse“, in: *twen*, 2, Nr. 9, 20.10.1960, S. 71.

⁹¹ Jacob Radloff im Gespräch, 16.6.2017; Becker 1996b, S. 9.

schließlich auch zur Veröffentlichung der Fotografien in *twen* führte.⁹² Die Wohnung selbst lässt – bis auf den sehr dezenten Hinweis der normannischen Flasche *Calvados* – keine Rückschlüsse auf die Verortung in Paris zu, die häusliche Einrichtung könnte ebenso in einer Düsseldorfer oder Berliner Wohnung wiederzufinden sein, wo Grass sein Kunststudium absolvierte. Nun hat er sich in Paris niedergelassen, die Wohnung gar mit Bildern an den Wänden ausgestattet. In einer weiteren Fotografie steht Günter Grass auf einem Parkettboden, der Tisch ist nicht mehr im Blickfeld. (Abb. 13) Er steht vor den Möbeln, die im Bildnis am Tisch im Hintergrund zu erkennen waren: Eine Liege, auf der ein ornamentiertes Tuch liegt, rechts daneben ein quaderförmiger Kasten, der die Funktion einer Kleiderkiste, einer Sitzbank oder eines Nachttisches erfüllen könnte. Am linken Bildrand ist zudem eine Kommode zu erkennen, auf der ein kleiner Blumentopf steht und sich ein schmuckvoller Rahmen andeutet. An der Wand hängt rechts von Grass ein weiterer Bilderrahmen. Der Porträtierte steht zum linken Bildrand gewandt, sein leicht nach unten geneigter Kopf ist nur im Profil zu sehen. Grass' Körper erstreckt sich fast über gesamte Höhe des Bildes, sein Blick ist sichtlich frudig erregt auf etwas außerhalb des Bildraumes gerichtet. Grass lebte nicht alleine in der Wohnung und war auch in Anwesenheit der Fotografin nicht alleine: für mindestens ein Foto posiert er zusammen mit seiner Familie (Abb. 14) und in weiteren Bildnis hält er seinen Sohn in Arm, der auf der Kante eines Bettrahmens sitzt. (Abb. 15) Wir befinden uns nun in einem anderen Teil des Zimmers, oder in einem anderen Zimmer der Wohnung. Wiederum bezog die Fotografin einen Bilderrahmen in den Hintergrund mit ein, wobei hier eine malerisch abstrahierte Darstellung von Häuserfassaden zu erkennen ist. Nachdem die Wände ansonsten wesentlich unschärfer gehalten sind, könnte es sich hier möglicherweise um einen bewussten Verweis auf die urbane – aber nicht näher lokalisierbare – Außenwelt mit ihren mehrstöckigen Häusern und Innenhöfen handeln. Durch den Einbezug der unterschiedlichen Einrichtungsgegenstände und Materialitäten der Wohnung tritt jedoch gleichsam die urbane Außenwelt hinter der Innenwelt des Privaten und Familiären zurück – der Schriftsteller wird durch Nigg Radloffs Fotografien fest in einem intimen sozialen Raum verortet. Der Fokus richtet sich auf die familiäre Relationalität. Während der Sohn seine Ablehnung gegenüber dem Fototermin deutlich erkennen lässt und an der Kamera vorbeiblickt, versucht der Vater ihm mit tiefem Blick in die Kamera, Worten und einem Fingerzeig die Unsicherheit vor der Situation zu nehmen. Das Bild mit Günter Grass und seinem Sohn erinnert an eine Aufnahme, die Barbara Nigg Radloff von einem anderen Literaten in Gesellschaft seiner Familie machte. (Abb. 17)

⁹² Das Manuskript war bereits fertiggestellt, es bekam 1958 den Preis der Gruppe 47. Es wird hier von der auf den Abzügen notierten Datierung ausgegangen; über den Paris-Aufenthalt von Barbara Nigg Radloff im Jahr 1958 ist nichts Näheres bekannt, wobei eine Postkarte im Archiv des Institut für Bildjournalismus auf einen Aufenthalt in Paris 1959 hinweist.

Ein vornübergebeugter Carl Zuckmayer streckt den rechten Zeigefinger der Kamera entgegen, während seine Enkeltochter sich an einem Stuhl festhält, der zwischen Fotografin und den beiden Zuckmayers steht. Die Momentaufnahme entstand, als Zuckmayer mit seiner Frau Alice zu diesem Zeitpunkt seine Tochter Maria Winnetou, ihren Mann Michael Guttenbrunner und deren gemeinsame Tochter in Wien besuchte.⁹³ Zahlreiche Abzüge weisen darauf hin, wie die Fotografin dem Familienleben „beiwohnte“: im Stile einer Reportage mit „unsichtbarer Kamera“ begleitet sie Momente des Beisammenseins, wobei ihr die Rolleicord vor dem Oberkörper ein unauffälliges Arbeiten mit der Kamera ermöglichte. Dennoch stellen sich die Familienmitglieder mehrmals für die Kamera in Position, sogar für ein gemeinsames Familienbildnis. (Abb. 16) Dabei gruppierten sich Frau, Schwiegersohn und Tochter hinter der Rückenlehne des Ohrensessels, auf dem Zuckmayer sitzt. Die Enkelin hängt förmlich auf seinem Schoß, sie scheint ihm aber zu entgleiten, während sie von ihrer Großmutter an der Hand gehalten wird. Zuckmayer blickt wie die erwachsenen Guttenbrunners in die Kamera, die Großmutter hat ihren Kopf zur Enkelin gesenkt, welche ihrerseits ihren Blick in den Raum gerichtet hat: sie scheint der Kamera entkommen zu wollen. Es wirkt nicht, als wären alle bereit für dieses Gruppenbild gewesen. Als irritierend erweist sich auch Zuckmayers Stuhl: teils mit gestreiftem Stoff überzogen blitzt an der Rückenlehne das blanke Holz hervor, als würde das Polster fehlen. Durch die Unschärfe in manchen Gesichtern meint man die Bewegung zu erahnen, die in diesem Moment im Zimmer herrschte. Die Fotografin rückt die Betrachtenden damit näher an das Geschehen heran. Es soll hier die Situierung Zuckmayers innerhalb dieses sozialen Gefüges entscheidend sein, der genussvoll eine Zigarette haltend mit angehobenem Kopf in die Kamera blickt:⁹⁴ Niggli Radloff charakterisiert einen gelösten Carl Zuckmayer als Familienmensch und unterscheidet ihn damit deutlich von gewohnten Bildnissen des Schriftstellers. Die generalisierende Bemerkung, dass man Zuckmayer „[...] als ‚Familienmensch‘ sonst nicht [kenne]“,⁹⁵ ist hier exemplarisch mit einem Brustbild von Liselotte Strelow zu illustrieren.⁹⁶ (Abb. 18) Es konzentriert den Blick der Betrachtenden auf

⁹³ Als gesichert gilt der Aufnahmeort Wien, Zuckmayer wohnte zu dieser Zeit aber nicht in Wien – seine Tochter und ihr Mann jedoch schon, wonach die Annahme der Verortung in der Guttenbrunner-Wohnung naheliegt. Vgl. *Reflexe. Interview mit Winnetou Guttenbrunner-Zuckmayer*, SRF, 7.8.2009, <http://www.srf.ch/play/radio/reflexe/audio/winnetou-guttenbrunner-zuckmayer?id=c157b9c6-6c18-4bd3-9260-bb6e29f41e15> [4.3.2017].

⁹⁴ Zuckmayers betont zentrale Positionierung entspricht der Vorstellung eines patriarchalen Familienbildes – auf das komplexe Genre des Familienbildes und seine Äußerungen sozialer Binnengeflechte kann an dieser Stelle nicht vertieft eingegangen werden, vgl. insb. im Bezug auf die Fotografie des 20. Jahrhunderts Otto Mittmannsgruber: *Unsichtbare Bande. Über das soziale Binnengeflecht in der Familienfotografie des 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Technische Universität Wien, 2012, <http://repository.tuwien.ac.at/download/pdf/1621362> [5.7.2017]

⁹⁵ Schlegel 1996, S. 16.

⁹⁶ Es liegt ein Porträt von Strelow aus der Hand von Barbara Niggli Radloff vor, wonach davon auszugehen ist, dass die junge Fotografin mit Strelows Werk bekannt war. Demnach liegt ein Vergleich ihrer beiden fotografischen Strategien nahe.

die angespannten Gesichtszüge Carl Zuckmayers. Die starke Seitenbeleuchtung dramatisiert die Wirkung des Porträts. Den Hintergrund bezieht Strelow lediglich als unscharfe Fläche unterschiedlicher Grauschattierungen ein und setzt damit die Figur im Porträt deutlich vom Grund ab, womit sie eine Konzentration auf die Physiognomie erzielt, die für ihre Porträtaufnahmen charakteristisch ist. Aber auch Strelow bekennt sich zur Nutzung des Hintergrundes als Gestaltungsmittel: „Ich finde es schön – und habe das oft getan – Menschen da aufzusuchen, wo sie leben, um ihren ‚Hintergrund‘ ins Bild zu kriegen – das ist sehr angenehm, wenn man auch Bilder bauen kann.“⁹⁷ Für sie scheint er jedoch lediglich gestalterisches Element zu bleiben, einen Beitrag zur Bildaussage will sie ihm nicht anmessen: sie distanziert sich vom Einbezug des Hintergrundes als „sprechendes“ Element einer Fotografie und konzentriert sich vorwiegend auf „die Psyche“ und das Gesicht.⁹⁸

Barbara Niggli Radloff verschreibt sich hingegen einer deutlicheren Wiedergabe des Umraums: In der offengelegten privaten Atmosphäre einer Wohnung begegnen wir einem sichtlich entspannteren Zuckmayer, im Kreise einer Familie, die sich nach Jahren der Emigration – im Falle Gutenbrunners auch einer drohenden Todesstrafe – wieder in bürgerlichen Ambiente niedergelassen hat.⁹⁹ Die hohen Kastendoppelfenster im Hintergrund verweisen hier auf die Altbauwohnung, in der Winnetou Guttenbrunner auch noch lange nach dem Tod ihres Mannes wohnen würde. Am linken Bildrand, hinter Zuckmayers Frau Alice Herdan-Zuckmayer, deuten sich Kommode und Zimmerpflanze an. Durch die Abbildung der Wohnung und den Einbezug der Familie legt Barbara Niggli Radloff offen, was zu dem Eindruck dieses Zuckmayers führte. Barbara Niggli Radloff durchbricht die „Fassade“ des Schriftstellers, ohne diesem unbedingt durch physische Annäherung nahezukommen. Die Suche nach der „inneren Verfasstheit“ eines Menschen verbindet Barbara Niggli Radloff und Liselotte Strelow – bei gänzlich unterschiedlichen Bildentwürfen.

Die eingangs erwähnten *Wohnzimmer* von Herlinde Koelbl erfüllen auch einen repräsentativen Charakter, die ihre Bewohner bestimmten gesellschaftlichen Milieus zuordnen.¹⁰⁰ Das Pariser Appartement von Günter Grass und die Zuckmayersche Altbauwohnung in Wien unterscheiden sich merklich hinsichtlich ihrer Großzügigkeit und Ausstattung und damit ihrer repräsentativen Wirkung.¹⁰¹ Verbunden sind sie jedoch in ihrer Funktion als Rückzugsort. Ein derartiger Einbezug des Wohnraumes in Porträtdarstellungen lässt sich an Bildtraditionen

⁹⁷ Honnep/Strelow 1977, S. 10.

⁹⁸ Ebd., S. 15.

⁹⁹ Vgl. *Reflexe. Interview mit Winnetou Guttenbrunner-Zuckmayer*, SRF, 7.8.2009, <http://www.srf.ch/play/radio/reflexe/audio/winnetou-guttenbrunner-zuckmayer?id=c157b9c6-6c18-4bd3-9260-bb6e29f41e15> [4.3.2017].

¹⁰⁰ Vgl. auch die Sektionen in der Publikation Koelbl/Sack/Mitscherlich 1980. Vertiefend zu Lebensstil und Geschmack als Ausdruck der Klassenzugehörigkeit vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1982.

¹⁰¹ Faber 2011

aus der Malerei anknüpfen. Die häusliche Umgebung bei Grass und Zuckmayer erinnert an Porträtkonzeptionen des Biedermeier, der mit dem Interieur-Bildnis bürgerliche Kunstepochen der Vergangenheit aufgriff. Familieninterieurs und Innenraumporträts des Biedermeier gelten als Inbegriff des harmonischen Privatlebens und seiner Erfüllung in der intakten Familie.¹⁰² So schildert es beispielsweise der Porträtmaler Friedrich von Amerling in einem Porträt den Fabrikanten und Textilexporteurs Rudolf von Arthaber umgeben von seinen Kindern. (Abb. 19) Das Zuckmayer-Familienbild weckt Reminiszenzen an einen solchen „biedermeierlichen Wunsch nach Geborgenheit“¹⁰³. Bei aller Vorausgewandtheit eines Literaten wie Grass legt Barbara Niggl Radloff durch die Situierung im Umfeld von Wohnung und Familie auch hier die bürgerliche Verwurzelung offen. Dabei ist die Darstellung im behüteten und charakterisierend eingerichteten Innenraum – wie im biedermeierlichen Bildnis Rudolf von Arthabers ausgeführt – prägend:

Im Interieur wird außer der Beziehung des Subjekts zur Welt auch sein Verhältnis zu sich selbst thematisiert. Viele Interieurs verweisen weniger auf den gesellschaftlichen Außenraum, sondern vielmehr auf den psychischen Innenraum und die emotionale Verfasstheit der Bewohner.¹⁰⁴

Von der Fotografie ausgehend erfolgt die Verortung der Schriftsteller zunächst nicht in einer der europäischen Hauptstädte, in der sie sich aufhielten – sondern in dem im Hintergrund der Porträtbildnisse wiedergegebenen physischen Raum der Privatwohnung, die wie ein familiäres Soziotop¹⁰⁵ ihrer urbanen Umgebungen enthoben scheint. Denkbar ist auch, dass die Fotografin ihre eigene familiäre Bindung und das Verhältnis zu diesem gesellschaftlichen Lebensmodell reflektiert. Die Ambivalenz zwischen scheinbar progressiver Selbstverwirklichung und traditionellen Rollenbildern tritt deutlich in ihrem Œuvre hervor: so befasste sie sich einerseits mit erfolgreichen jungen Frauen¹⁰⁶ und dem „Sturm und Drang“ einer jungen Generation,¹⁰⁷ andererseits aber auch mit jungen Familien, Paarbildnissen und bürgerlichen Idealen.¹⁰⁸

¹⁰² Geismeier 1979, S. 173.

¹⁰³ Klant 1995, S. 21.

¹⁰⁴ Spengler 2011, S. 37.

¹⁰⁵ Hier entsprechend seiner etymologischen Bedeutung eines gemeinschaftlichen Ortes.

¹⁰⁶ Bspw. die erste weibliche deutsche Rennbootmeisterin Sigrid Knubben, die Cellistin und Gewinnerin eines internationalen Musikwettbewerbs Anja Thauer, oder gar eine namenlose Taxifahrerin, die Barbara Niggl Radloff bei ihrem Dienst begleitet.

¹⁰⁷ Einige Bilder sind im Archiv mit „Jugend“ verschlagwortet.

¹⁰⁸ Vgl. Beschriftung einer Papiertasche „Junge Paare“ im Archiv, und insb. die Reportage in der Ausgabe 12/1960 der *Münchener Illustrierten* „Mit siebzehn weint man nicht“, wo Barbara Niggl Radloffs Fotos den Artikel über junge deutsche Familien illustrieren; S. 44–47

3.3 Ateliers bildender Künstler als Repräsentanten des Schaffens und Erschaffers

Nach diesen auf eine private sowie familiäre Lebenswelt bezogenen Porträts soll im Folgenden herausgestellt werden, inwiefern Barbara Nigglo Radloff sich mit der Profession Kunstschaaffer auseinandersetzt, indem sie deren Arbeitsumgebung, das Atelier, in ihre Bildfindung einbrachte. Es sind dabei verschiedene Bildstrategien festzustellen, die durch den Einbezug des Ateliers in den Bildraum die Künstlerpersönlichkeiten zu begreifen suchen.

Im Bildnis von Wilhelm Huesgen steht der gealterte Herr vor einer Kommode mit Büsten, womit die Fotografin zunächst einen eindeutigen Hinweis auf die Profession des Bildhauers gibt. (Abb. 20)¹⁰⁹ Die starren und glatten Büsten auf dem Schrank erzeugen dabei einen Kontrast zum belebten Gesicht Huesgens, dessen Schattenriss sich auf dem Schrank hinter ihm abzeichnet. Die leichte Untersicht und die strengen Bildachsen von Mobiliar und den Türrahmen im Hintergrund erzeugen eine deutliche Spannung zwischen Modell und Raum. Unterstützt wird dieser Eindruck dadurch, dass einige der Büsten einen größeren Teil der Bildfläche einnehmen als Huesgens Gesicht selbst. Das „Hintergründige“ – eine Kommode mit Büsten des Künstlers – erstreckt sich in dieser Aufnahme durch die gesamte Tiefe des Bildes, womit Barbara Nigglo Radloff eine klare Unterscheidung von Figur und Grund im Porträt zu hinterfragen scheint. Huesgen empfing die Fotografin in seinen Privaträumen; die Aufnahmen dürften zu den letzten gehören, die von ihm vorliegen, denn der einstige Gründer der Münchner Phalanx-Schule verstarb im Februar 1962 in München.¹¹⁰

Der wirkungsvolle Einbezug des Raumes steht Porträtkonzepten entgegen, die sich alleine auf das Gesicht von Künstlern konzentrieren und davon ausgehen, dass die Physiognomie des Künstlers „einen magischen Spiegel der Kreativität“¹¹¹ darstelle. An einem weiteren – nicht publizierten und nur in Form eines Abzugs vorliegenden – Bildnisses von Huesgen wird jedoch ersichtlich, dass auch Barbara Nigglo Radloff sich durchaus mit Bildkonzeptionen auseinandersetzt, die sich ausschließlich auf das Gesicht einer Person konzentrieren und die Sichtbarkeit des umgebenden Raumes drastisch reduzieren oder gar völlig unterdrücken. In einem Brustbild Huesgens treten dessen Gesichtszüge deutlich hervor. (Abb. 21) Das gleißende Seitenlicht betont die Falten im Gesicht. Im Vordergrund verschwimmt die Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger in der Unschärfeebe, das leicht abgewandte Gesicht des Mannes blickt an der Kamera vorbei. Der Hintergrund ist in tiefes Schwarz getaucht, nur die durch das Licht gehöhten Partien der Haut und des Sakkos treten aus dem Dunkel hervor.

¹⁰⁹ Nigglo Radloff 1996, S. 44. Dieser Aufnahme ist durch ihre Publikation und zahlreichen Abzüge im Archiv ein hervorgehobener Charakter gegenüber den anderen Aufnahmen Huesgens zuzuschreiben.

¹¹⁰ Nachlass und Kurzvita im Literaturarchiv der Monacensia, vgl. http://www.muenchner-stadtbibliothek.de/_monacensia-2016/literaturarchiv/bestaende/detail/Huesgen%2C%20Wilhelm/ [14.4.2017].

¹¹¹ Elaine A. King zit. n. Klant 1995, S. 152

Wie ist dieser scheinbar gegensätzliche Bildentwurf zu verstehen? Die *close-ups*, die alleine die „Gesichtslandschaften“ der Modelle fokussieren, sind im Œuvre von Barbara Nigg Radloff als Ausnahmen anzusehen – vielleicht auch tastende Versuche der jungen Fotografin, inspiriert durch ihren Lehrer Hans Schreiner¹¹² oder ihrer bereits im vorherigen Abschnitt erwähnten Kollegin Liselotte Strelow,¹¹³ deren Künstlerbildnisse sich auf die Physiognomie ihrer Porträtmodelle konzentrieren. Schlegel notierte gar eine Ablehnung Niggl Radloffs insbesondere gegenüber Porträtkonzepten wie denjenigen von Yousuf Karsh und anderen, die mit starker Beleuchtung und einer „demaskierenden Nähe“ arbeiteten.¹¹⁴

Mit dem Bildnis Huesgens vor der Kommode mit Büsten scheint sich Barbara Nigg Radloff dagegen einer Spielart des Künstlerporträts zu verschreiben, welche die Physiognomie mit dem Werk in Verbindung bringt. Diese Strategie findet sich in einem Porträt aus der Hand von René Burri, der Alberto Giacometti mit zusammengekniffene Augen und markanten Konturen einer Plastik gegenübergestellt, an welcher der Künstler gerade arbeitet. (Abb. 22) Auf diese Weise setzt Burri den Künstler – genauer – die Zeichnung seines Gesichtes in direkte Verbindung mit seinem Werk.¹¹⁵ Ähnlich findet Barbara Nigg Radloff einen Weg, sich der eindringlichen Physiognomie Huesgens zu widmen, wenn sie das abgeschlossene Werk in Form der Büsten auf dem Schrank gewissermaßen als Staffage des Porträts mit einbringt. Die Fotografin scheint dem betagten Künstler in Ehrfurcht zu begegnen, was durch die untersichtige Perspektive der Fotografie betont wird. Auf dem Regal reihen sich die Ergebnisse seines Schaffens bis in die verlorene Unschärfe des Raumes und zeugen von der Produktivität innerhalb seines privaten Lebens- und Arbeitsraumes.

In einem anderen Künstlerporträt dokumentierte Barbara Nigg Radloff die Entstehung eines Werkes inmitten eines Ateliers. (Abb. 23) In extremer Untersicht sehen wir einen hockenden Mann. Mit ausgestreckter linker Hand stützt er sich auf den Fingerspitzen auf der Leinwand ab, die auf dem Boden ausgebreitet ist und sich über das untere Bilddrittel erstreckt. Sie ist in Unschärfe gehüllt, dennoch lassen sich abstrakte Farbspuren auf der Fläche erahnen. Der konzentrierte Blick des Malers richtet sich auf den Boden, genauer auf die rechte Hand, die ein verschwommenes Objekt hält. Die Hand ist mit weißen Flecken überzogen und schwingt im Moment der Fotografie wohl den Pinsel in über die Leinwand, ist dabei ihn ab- oder aufzusetzen. Hinter dem Maler fluchten die Wände des kargen Zimmers, das nichts außer ihm

¹¹² Vgl. Ausstellung „Hans Schreiner – das neutrale porträt“, Münchener Stadtmuseum, 29.9.2006–14.1.2007, Abzüge vgl. Inv. 2002/138, Münchener Stadtmuseum, Sammlung Fotografie.

¹¹³ Vgl. Porträts von Gerhard Marcks, Joseph Beuys, Willi Baumeister u.a., Honnef/Strelow 1977, S. 23–37.

¹¹⁴ Schlegel 1996, S. 13.

¹¹⁵ Vgl. Klant 1995, S. 145

selbst, dem Malmaterial und zerknüllten Papierresten zu enthalten scheint. Bei dem Abgebildeten handelt sich um Hans Platschek, der in einer kleinen Wohnung in der Ainmillerstraße 5 lebte und für ebenjenes Haus aus „lauter Ecken und viel Glas“ die *Abstrakte Komposition* fertigte, die als ‚Kunst am Bau‘ über den Eingang des Hauses gehängt wurde. Ein (unbebildeter) Zeitungsbericht beschreibt die Malerei über dem Portal der Ainmillerstr. 5 als „Denkmal der abstrakten Kunst“ und hebt seine Enthüllung als „erstmaliges Ereignis“ hervor, dem sogar Fernsehkameras beiwohnten.¹¹⁶

Wenngleich Referenzen und Vorbilder für den „Maler am Werk“ schon seit der Renaissance in der Kunstgeschichte zu finden sind, vermehrten sich mit der Fotografie die Bildformen des Künstlerporträts und insbesondere dem Motiv des „Künstlers bei der Arbeit“.¹¹⁷ Barbara Niggel Radloff ist mit Ihren Aufnahmen von Hans Platschek im Kontext der neuen Bildentwürfe zu sehen, die sich unter anderem im Zuge abstrakter Kunstrichtungen wie dem Informel entwickelten. Sie lenkten die Aufmerksamkeit nicht nur auf das Künstler-Individuum, sondern schärften den Blick auch für den künstlerischen Prozess selbst. Die Künstlerfotografie suchte nach der Darstellbarkeit des Schöpfungsvorganges.¹¹⁸ Der als „worker-artist“ charakterisierte Platschek erinnert insbesondere an die Aufnahmen Hans Namuths von Jackson Pollock, die nach ihrer Publikation 1951 eine ungeahnte Wirkung entfalteten und „präzenter waren als die Werke Pollocks selbst.“¹¹⁹ An einer beispielhaften Aufnahme (Abb. 24) tritt deutlich das von Namuth geprägte Stilmittel hervor, durch Unschärfen und Verwischung die gestische Malweise Pollocks aufzunehmen, wie es auch Niggel Radloff bei dem Porträt Platscheks umsetzt. Weiterhin ist bei den Aufnahmen Pollocks stets das geräumige *barn studio* sichtbar, dem ein nicht zu vernachlässigender Beitrag an der Prägung des Künstlermythos um Pollock zuzuschreiben ist.¹²⁰ Wo die Scheune Raum für große Bilder und Gesten bot, lässt sich für Platscheks kahles Wohnatelier viel mehr ein Bezug zum Denken des Künstlers herstellen, wie der Blick auf eine weitere Aufnahme zeigen soll. Darauf ist Hans Platschek zu sehen, wie er in eine gestreifte Decke gehüllt auf einer Matratze liegt und an die Wand gelehnt in ein Buch vertieft ist. (Abb. 25) Er trägt lediglich das weiße Hemd, dessen Kragen bei der Arbeit an *Abstrakte Komposition* unter dem Pullover herausragte. Der lange Ascherest an der Zigarette suggerierte die Stille, in der Platschek verharrete, wobei für Betrachtende unklar bleibt, ob dies seiner konzentrierten Lektüre oder dem Aushalten der

¹¹⁶ „Der modernste Bau von München – echter ‚Platschek‘“, 8-Uhr-Blatt, 3.10.1958, S. 10; vgl. van de Loo/Niggel 2007, S. 52–55.

¹¹⁷ Klant 1995, S. 9.

¹¹⁸ Ebd., S. 161–163.

¹¹⁹ Ebd., S. 161.

¹²⁰ Es wird nicht zuletzt bis heute in Andenken an Jackson Pollock und Lee Krasner Pollock – die das Haus letztlich erst nach dem Tod ihres Mannes als Atelier nutzen konnte – *Pollock-Krasner House and Study Center* betrieben, wobei die Spuren am Boden von „Pollock’s most productive and innovative years“ zeugen, vgl. <http://www.stonybrook.edu/commcms/pkhouse/> [7.7.2017].

„Pose“ für die Fotografie geschuldet ist. Die intim wirkende Szene, die nicht unbedingt einem gängigen Verständnis des Künstlerbildnisses entspricht, legt ein vertrautes Verhältnis zwischen Künstler und Fotografin nahe. Tatsächlich gehörte Platschek wie weitere Künstler, die Barbara Niggl Radloff fotografierte, zum Kreis um die Galerie van de Loo.¹²¹ Es ist jedoch nicht bekannt, dass zwischen der Galerie van de Loo und der Fotografin ein Auftragsverhältnis vorlag.¹²² Viel mehr ist anzunehmen, dass die Verbindung zu den Künstlern der Galerie über ihren späteren Mann Gunther Radloff oder ihren Bruder Thomas Niggl zustande kam, die beide an der Akademie der Bildenden Künste studierten und in den Kreisen um die Galerie verkehrten.¹²³ So könnte diese private Verbindung als Voraussetzung dafür gesehen werden, dass Barbara Niggl Radloff sich aus eigenem Interesse den Künstlern zuwandte und Einblicke in das Denken und Arbeiten Platscheks gewinnen konnte.¹²⁴

Wie in der Arbeitsszene wird die zurückgenommene Ausstattung der Atelierwohnung Platscheks durch den nüchtern gehaltenen Bildraum betont. Dieser Eindruck weist eine Verbindung zu dem Buch auf, das Platschek in den Händen hält: es handelt sich um eine französische Ausgabe von George Orwells *Down and Out in Paris and London*, in der Orwell autobiografisch sein Leben in Paris und London in ärmlichen Verhältnissen zwischen Gelegenheitsjobs und Existenzängsten rekapituliert.¹²⁵ Hier ergeben sich Parallelen zu Platscheks Biografie, die von wechselnden Lebensstationen und bis mindestens Mitte der 50er Jahre dem Ringen um Erfolg und künstlerische Anerkennung geprägt ist.¹²⁶ Darüber hinaus unterstreicht die Beschäftigung mit der französischen Übersetzung des Originals auf Platscheks Zugewandtheit gen Paris und seine künstlerische Auseinandersetzung mit der Strömung des französischen Informel. Die dem körperlich arbeitenden Künstler scheinbar entgegengesetzte Charakterisierung des in die Lektüre vertieften Platschek als vergeistigter Künstler trifft auf den „Maler, der schreibt“¹²⁷ zweifellos zu: „Platschek befaßt sich [...] mit einer Malerei, die

¹²¹ Asger Jorn (vgl. Abschnitt 4.1 dieser Arbeit), Hans Matthäus Bachmayer (Inv. 183a.39–40, BNR STM), Maurice Wyckaert (Inv. 183a.125, BNR STM).

¹²² E-Mail von Selima Niggl (Galerie van de Loo) am 23.6.2017. Abzüge der Aufnahmen von Hans Platschek liegen im Archiv der Galerie vor. Selima Niggl ist die Tochter von Thomas Niggl und erschloss das Archiv der Galerie, vgl. van de Loo/Niggl 2007, Vorwort von Marie-José van de Loo, S. 6 f.

¹²³ Gespräch mit Jacob Radloff, 16.6.2017.

¹²⁴ Auch für Hans Namuth ist überliefert, dass er das Vertrauen Pollocks erst gewinnen musste, vgl. Klant 1995, S. 162.

¹²⁵ George Orwell: *La vache enragée. Traduit de l'anglais par R. N. Rimbault et Gwen Gilbert, Preface de Panait Istrati*, Paris 1933 (1957). Erstmalig erschien die Übersetzung 1935 bei Gallimard; die Gestaltung der Ausgabe in Platscheks Händen entspricht der erst kurz vor der Aufnahme publizierten Neuauflage aus dem Jahr 1957.

¹²⁶ Hans-Platschek-Stiftung: *Biographie*, <http://www.hans-platschek-stiftung.de/index.php/Hans-Platschek-Ubersicht/Hans-Platschek-Biografie.html> [8.7.2017]

¹²⁷ Vgl. Ausstellung „Ein Maler, der schreibt: Hans Platschek. Aus dem Nachlass“ im Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg, 30.3.–9.6.2003.

nicht aus Dingen besteht, sondern aus intimen Relationen (auch ideologischer oder sprachlicher Natur) der Welt und ihrer Geschichte.“¹²⁸ Die Leere des Zimmers findet so in vielerlei Hinsicht Widerhall in der Fotografie von Barbara Niggel Radloff. Platschek schrieb 1957 im Katalog zu seiner ersten Ausstellung bei van de Loo:

Ich kann mich heute noch nicht in einem Raum einrichten, ohne gleich daran zu denken, daß ich ihn ja werde verlassen müssen. Transit als Grundstimmung, oder als Reflex peinvoller Erfahrungen, aus denen man allerdings eine Freiheit ableiten kann, die der Plüschtöpfchenbewohner nicht einmal erahnt. Dasselbe gilt für Ideen, für Bilder. [...] Von Dauer ist das Unstete: Transaktionen, Fährten, das Fließband der Ereignisse, die petite histoire, die persönliche Mythologie.¹²⁹

Platscheks Wohnung steht im Kontrast zu den bürgerlich ausgestatteten Wohnungen, in denen Barbara Niggel Radloff Carl Zuckmayer und Wilhelm Huesgen antraf.¹³⁰ Sowohl bei Platschek wie auch Huesgen ist jedoch das Atelier gleichzeitig Wohnraum; während Elemente des Interieurs im Porträt Huesgens unmittelbar auf das künstlerische Schaffen verweisen, wird die Bescheidenheit des Zimmers bei Platschek zur fotografisch formulierten Formel seiner Geisteshaltung.

¹²⁸ Umbo Apollino im Katalog der Ausstellung „Hans Platschek: Neue Bilder“, Galerie Van de Loo, 11.3.–11.4.1959“, zit. n. van de Loo/Niggel 2007, S. 89.

¹²⁹ Hans Platschek im Katalog der Ausstellung „Hans Platschek“, Galerie Van de Loo, 16.11.–7.12.1957, zit. n. van de Loo/Niggel 2007, S. 53.

¹³⁰ An dieser Stelle sei verwiesen auf die Porträts von Maurice Wyckaert (Inv. 138.140, BNR STM) William Saroyan (Niggel Radloff 1996, S. 25; Inv. 171.11, BNR STM) und Truman Capote (Inv. 138.11, 204.7, BNR STM), die Barbara Niggel Radloff ebenfalls an einem Bett situierte. Das Motiv solcher intim wirkenden Begegnungen findet sich im Kontext der Prominentenporträts auch bei anderen Fotografen wieder, bspw. Willard van Dyke, *Ansel Adams at 683 Brockhurst*, 1932, Art Institute Chicago Online Collection, http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/103180?search_no=1&index=6 [30.6.2017].

4 Draußen vor der Tür: Prominentenporträts im öffentlichen Raum

DIREKTOR (*sehr überzeugt*): Sehen Sie, gerade in der Kunst brauchen wir wieder eine Jugend, die zu allen Problemen aktiv Stellung nimmt. Eine mutige, nüchterne –

BECKMANN (*vor sich hin*): Nüchtern, ja ganz nüchtern muß sie sein.

DIREKTOR: – revolutionäre Jugend. [...] Eine unromantische, wirklichkeitsnahe und handfeste Jugend, die den dunklen Seiten des Lebens gefaßt ins Auge sieht, unsentimental, objektiv, überlegen. Junge Menschen brauchen wir, eine Generation, die die Welt sieht und liebt, wie sie ist. Die die Wahrheit hochhält, Pläne hat, Ideen hat. Das brauchen keine tiefgründigen Weisheiten zu sein. Um Gottes willen nichts Vollendetes, Reifes und Abgeklärtes. Das soll ein Schrei sein, ein Aufschrei ihrer Herzen. Frage, Hoffnung, Hunger!¹³¹

Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür* (1947)

Barbara Niggl Radloff widmet sich in Porträtfotografien im öffentlichen Raum den Motiven der Durchreise, der Heimkehr, der Neuorientierung – Motive, die schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Wolfgang Borcherts Stationendrama *Draußen vor der Tür* zum Tragen kamen. Im eingangs zitierten Ausschnitt tritt der Kabarettdirektor dem niedergeschlagenen und pessimistischen Kriegsheimkehrer Beckmann entgegen, das Idealbild einer Jugend zeichnend, dem Beckmann nicht entsprechen kann. Im anschließenden letzten Akt sucht Beckmann schließlich sein früheres Zuhause auf, wo er seine Familie nicht mehr vorfindet und einsam endet: „Gibt denn keiner, keiner Antwort???"¹³²

Es scheint, als würde die junge Barbara Niggl Radloff den Vorstellungen des Direktors nachkommen wollen. Mehr als zehn Jahre nach Borchert tritt Niggl Radloff „vor die Tür“: insbesondere in den Außenaufnahmen, welche im Folgenden betrachtet werden sollen, wird deutlich, wie sie sich mit der Außenwelt und den im urbanen Raum ihrer Gegenwart sichtbaren Umständen auseinandersetzt. Einige der im Außenraum aufgenommenen Porträts von Barbara Niggl Radloff weisen darauf hin, dass ein Schritt vor die Tür nicht nur Eintritt in die Welt des „Wirtschaftswunders“, sondern auch eine Konfrontation mit den Nachwirkungen des Zweiten Weltkriegs bedeutete.

Wiederum changiert Niggl Radloff zwischen Vertraulichkeit und Distanz, Annäherung und Isolation. Die Aufnahmen im Außenraum ergeben insbesondere im Kontext der Prominentenporträts eine besondere Ausgangssituation, da diese Personen per se im öffentlichen Interesse stehen. Die Konfrontation mit dem öffentlichen Raum wird verbildlicht, Momente eingefangen, die sich anderswo nicht ergeben hätten. Nachdem die Fotografin bei den Innen-

¹³¹ Borchert 1956 (1947), S. 36.

¹³² Ebd. S. 73

aufnahmen in die Lebensräume anderer Personen eintritt und mit den Gegebenheiten umgehen muss, wird es im öffentlichen Raum sowohl Fotografin als auch Porträtmodell abverlangt, sich mit einer von außen vorgegeben räumlichen Situation zu arrangieren. Während die Porträtsitzungen im Innenraum meist nur die Blickrichtungen innerhalb der Räume wechseln, verliefen die Fotetermine im Außenraum förmlich in Bewegung – eine Dynamik, die sich nicht nur durch bisweilen grundlegend verschiedene Bildräumen innerhalb einer Sitzung ausdrückt, sondern auch durch den verstärkten Einsatz formaler Mittel, wie drastische Perspektiven, ungewöhnliche Bildausschnitte, sowie den changierende Verhältnisse von Figur und Grund.

4.1 Der Umgebung ausgesetzt: die Dynamisierung des Bildraumes

Insbesondere im Falle mancher Außenaufnahmen von Barbara Niggli Radloff kommt der Fläche des Hintergrundes eine große Gewichtung zu, die ein Spannungsfeld zwischen der porträtierten Person und ihrem Umraum erzeugt. So nimmt in einem Bildnis ein aufgetürmter Kohleberg fast den gesamten Bildraum ein. (Abb. 26) Sein „Horizont“ endet kurz unter dem oberen Bildrand und trennt das massive Dunkel in Form einer von links nach rechts unregelmäßig aufsteigenden Linie vom kleinen hellgrauen Himmelsfeld, welches lediglich von einer Struktur, die an einen Windsack erinnert, gestört wird. Nur einen Teil des unteren Bilddrittels nimmt ein Mann ein, der im Brustbild zu sehen ist. Sein Körper ist nach links gedreht, das hochgeschlagene Revers seines schwarzen Mantels verdeckt die rechte Wange, der Kopf wendet sich der Kamera zu und ist im Viertelprofil erfasst. Das diffuse Tageslicht schafft eine gleichmäßige Beleuchtungssituation und bildet das Schwarz der Kohlegrube und des Mantels in weichen Schattierungen ab. Wie ein Echo des Haarwirbels am Hinterkopf wirkt etwas darüber eine Spitze inmitten des Kohleberges, die wohl nach dem Abtragen einer Fuhr verblieb. Die Figur ist nicht nur umgriffen von den Rändern des Bildes, sondern auch von den Konturen, die sich im Kohleberg abzeichnen. Nichts weist direkt auf die Profession des dargestellten Malers Asger Jorn hin, dem Barbara Niggli Radloff während einem seiner Aufenthalte in München porträtierte. Er weilte erstmals in München, um die Bilder für seine erste Einzelausstellung in Deutschland zu malen, die schließlich im Oktober 1958 in der Galerie van de Loo eröffnet wurde. Als reizvoll stellte der dänische Künstler sich die Arbeit in München noch im Jahr zuvor gegenüber seinem Galeristen in einem Brief vor: „Ich k[ö]nnnte mich dann von die Müncheneratmosphäre inspirierer, und es möchte für mich sehr bedeutungsvoll sein einmal so ein wenig in München zu leben.“¹³³ Im Jahr seiner Ausstellung konnte er dann

¹³³ Brief von Asger Jorn aus Paris an Otto van de Loo, November 1957, van de Loo/Niggli 2007, S. 78.

im Dachgeschoss bei Otto van de Loo im Norden Münchens wohnen und arbeiten. In den folgenden Jahren kehrte Jorn mehrfach nach München zurück.¹³⁴

Bei van de Loo besuchte ihn die Fotografin schließlich 1962, von wo aus er mit ihr einen Spaziergang durch die „Müncheneratmosphäre“ unternahm – jedoch nicht durch den Trubel der Leopoldstraße, sondern durch die Stadtrand-Tristesse bis an die Kohlegruben, die neben den Trümmerhalden das Münchener Umland säumten. Es lässt sich vermuten, dass die Exploration der Umgebung im Sinne Jorns war und so die Gelegenheit für Barbara Nigg Radloff bot, gemeinsam mit ihm nach angemessenen Motiven für die Fotografien zu suchen und zu dieser Bildfindung zu gelangen.

Das Bildnis nimmt Abstand vom gängigen Künstlerbildnis im Atelier oder in Zusammenhang mit den eigenen Werken. Jedoch entstanden auch Aufnahmen von Jorn im Innenraum, wohl im Hause van de Loo umringt von seinen Werken.¹³⁵ Der Bildeindruck weist Verbindungen mit dem Bildnis vor der Kohlehalde auf: der Maler ist wieder nur im Brustbild zu sehen und nimmt einen kleinen Anteil des Bildraumes ein. (Abb. 27) Erdrückend um ihn herum scheinen die Malereien, allesamt im Anschnitt dargestellt. Als unscharfe Vordergrundebene ragt die Ecke einer Leinwand ins Bild hinein und verdeckt die Sicht auf den Körper Jorns. Rechts neben ihm deutet sich der Rand eines Stapels kleinformatiger Arbeiten an. Während der Maler also zurückgezogen in der Ecke sitzt, türmen sich um ihn herum die Werke auf – fast so wie die Kohlegrube. Auf beiden Bildern wirkt Jorn vorsichtig, nahezu schüchtern, mit keinem Zuge mimt er den selbstbewusst aufstrebenden Künstler. Wie schon das Künstlerbildnis Platscheks scheint die Außenaufnahme Jorns über die reine Verweisfunktion des Porträts hinauszugehen und viel mehr auf eine tiefere Ebene der (künstlerischen) Persönlichkeit abzuzielen:

Denn gerade im Künstler-Porträt werden Sinngehalte deutlich, die über das reine Abbild, über die äußereren Erscheinungsformen der Physiognomie weit hinausgehen. [...] Im Spannungsverhältnis zwischen tradierten und neu zu erarbeitenden Formen siedeln sich nach 1945 Findungen an, die dem Künstler einen ganz besonderen Status zuweisen. Mehr noch als in den Jahren zuvor wird das innovativ Finderische betont. Mehr noch als in der großen Ära des entschlüsselnden Künstlerporträts rücken betonte Individualfestlegungen in den Vordergrund.¹³⁶

¹³⁴ Vgl. Loo/Bachmayer/Jorn 1996, S. 197–214.

¹³⁵ Die abgebildeten Werke konnten nach einem Abgleich mit Loo/Bachmayer/Jorn 1996 nicht identifiziert werden. In van de Loo/Nigg 2007, S. 78 ist die Aufnahme ohne Hinweis auf die Fotografin „um 1958“ datiert, sie ist aber vermutlich im Zuge der Aufnahmen an der Kohlegrube entstanden, die von der Fotografin stets in das Jahr 1962 datiert werden. Zu überprüfen ist diese Annahme noch bei der Einsicht der Negative. Nachträgliche Ergänzung (4.7.2018): gemäß Selima Nigg (per E-Mail, 2.7.2018) ist im Bildnis Jorns dessen zu diesem Zeitpunkt noch nicht signierte Arbeit „Die törichten Jungfrauen“ (1958) zu erkennen, die 1960 in der Galerie ausgestellt war (damals datiert 1959).

Meines Wissens müsste es sich bei Erika um das Hausmädchen gehandelt haben, also nicht van de Loo.

¹³⁶ Schwarzbauer 1982, S. 525.

Der Hintergrund ist es letztlich, der die Individualfestlegung Jorns in der Fotografie Nigg Radloffs entscheidend prägt. Die betonte Flächenwirkung von Kohlehalde und Mantel ist als formales Mittel, den „neu zu erarbeitenden Formen“ zuzurechnen, welche Otto Steinert – in Rückgriff auf das *Neue Sehen* der 1920er Jahre – mit seiner *Subjektiven Fotografie* prägte.¹³⁷ Die massive Wirkung, welche die große Kohlehalde vor Ort auf Nigg Radloff und Jorn haben musste, wurde auf die Fläche des fotografischen Abzugs in Form kontrastierender Tonwertflächen übertragen. Die „Individualfestlegung“ Jorns lässt sich an die Kunst Jorns anbinden. Die Wucht der Kohlegrube samt ihrer ungewissen Schwärze, aber auch das Stilmittel der Flächigkeit lassen sich in den gestischen Malereien Jorns wiederfinden.¹³⁸ Von seiner Umgebung scheint Jorn erdrückt, eingeengt eine Situation, gegen der er sich mit Hilfe seiner Malerei zu behaupten suchte. Lyrisch umschreibt die Rezension einer späteren Jorn-Retrospektive „das Klima, in dem diese Malerei sich wohl fühlte: ein leicht verblasener Rätselton, eine meist entrückte Gestimmtheit und erhabene Fernweltlichkeit.“¹³⁹ Ein Klima, das Barbara Nigg Radloff mit ihrem Porträt zu treffen scheint: die Rätselhaftigkeit der scheinbar ortslosen Kohlegrube, die aber ganz konkret – mit Schienennetz und Bahnwaggons – an die Münchner Innenstadt angebunden war.

4.2 Neuorientierung zwischen Trümmerlandschaften

Auffällig oft stellt Barbara Nigg Radloff die Menschen vor ihrer Kamera in Umgebung von Ruinen dar, weswegen die Situierung der Porträtmotive innerhalb solcher Bildräume im Folgenden einer Analyse unterzogen werden soll. Wie sind die Ruinen in Porträtfotografien Barbara Nigg Radloffs ausgehend von der kunstgeschichtlich und kulturtheoretisch determinierten Bedeutungsvielfalt (und -schwere) des Motivs zu verorten? Von den im vorangegangenen Kapitel besprochenen Innenräumen ausgegangen, lassen die Ruinen sich zunächst als transitorischer Raum verstehen, der in seiner architektonischen Form auf Innenräume verweist, die aber nicht mehr als solche wahrgenommen werden können. Die Architektur ist physisch präsent aber – je nach Grad des Zerfalls – ihrer Funktion beraubt.

In einem Bildnis erkennen wir einen Mann in der Umgebung zerklüfteter Wände in leicht gebückter Haltung. Vorsichtig scheint er sich der Kamera zu nähern, wobei sein Körper sich in einer leichten Drehung befindet, was das Tuch um den Hals in schwungvolle Bewegung

¹³⁷ Zur *subjektiven fotografie* vgl. Klant 1995, S. 144; Derenthal 1999, S. 256–265; Glasenapp 2008 161–189.

¹³⁸ Auch die spektakuläre Entstehung eines Münchner Werkes lässt sich an die schwarze Farbe knüpfen: Während seiner Arbeitsaufenthalte half ihm Erika [van de Loos] – Nachträgliche Korrig., Selima Nigg per E-Mail (2.7.2018): Erika war das Hausmädchen der van de Loos] bei der Arbeit *Ausverkauf einer Seele*, indem sie gemäß der Anweisungen Jorns ein schwarzes Tintenfass aus dem zweiten Stock des Hauses auf die Leinwand warf (Kurczynski 2014, 209).

¹³⁹ Hans-Joachim Müller: *Ausstellung in München [Lenbachhaus]: Asger Jörm. Ekstatiker des Nordens*, in: Die Zeit, 20. Februar 1987, vgl. <http://www.zeit.de/1987/09/ekstatiker-des-nordens> [3.7.2017]

versetzt hat. In der Unschärfe der Hintergrundebene lässt sich eine Wand erkennen, die ihn zusammen mit einem Mauerrest am linken Bildrand unter freiem Himmel zu umgreifen scheint. (Abb. 28) Die rechte Hand des Mannes ist leicht angehoben und tritt wie das Halstuch und sein Gesicht aus der dunklen Fläche hervor, zu der sich sein Mantel und die Mütze in der Fotografie formiert haben. Seine Aufmerksamkeit gilt weder der Kamera, noch der Fotografin, denn er wendet sein Gesicht nach rechts, möglicherweise durch ein Ereignis abgelenkt, das sich den Betrachtenden gegenüber nicht erschließt. Zwei weitere Aufnahmen zeugen von der Erkundung der Ruine, und zeigen den Arzt, Schriftsteller und Künstler Carlo Levi beim Durchschreiten der kargen Steinlandschaft im Ganzkörperprofil (Abb. 30) und an die Wand gelehnt mit direktem Blick in die Kamera. (Abb. 31) Eine längliche Zigarre hält Levi stets nur wie ein Attribut in der Hand.¹⁴⁰ Anders als bei den Porträts von etwa Lale Andersen oder James Jones wo Barbara Niggli Radloff das Ausatmen des Zigarettenrauches effektvoll einfängt,¹⁴¹ werden Muße und Genuss, die dem der Zigarrenkonsum gemeinhin in Verbindung gebracht werden, in den Aufnahmen Levis ausgeblendet. Zwischen den Ruinen, so scheint es, bleibt in der Dezemberkälte 1958 dafür keine Gelegenheit.

Das Bildnis ist unter den gesichteten Fotografien von Levi als singulär zu bezeichnen: eher finden sich Porträts mit einzelnen seiner Werke zusammen, in Gesellschaft, oder Bilder „bei der Arbeit“, wie sie im vorangegangenen Abschnitt besprochen wurden. Selbst wenn sich nicht feststellen lässt, wie es zu dem Fototermin zwischen den steinernen Ruinen kam, ist davon auszugehen, dass die Fotografin und der Künstler den Ort im Einvernehmen aufsuchten. Es liegen keine Anhaltspunkte über die genaue Verortung der Ruine vor – ihrer lokalen Referenzfunktion beraubt lässt sie sich viel mehr als Bedeutungsträger verstehen und mit dem porträtierten Künstler in Verbindung bringen. Die Beschäftigung mit Carlo Levi unterstreicht einmal mehr Niggli Radloffs Interesse an Exil-Schicksalen, nachdem sich dieser als jüdischem Emigrant in Italien durch Repressionen des faschistischen Staates ausgesetzt sah.¹⁴² Kurz vor Ende des zweiten Weltkrieges verfasste er mit *Cristo si è fermato a Eboli* Memoiren, die von seiner Zeit im Exil berichten. Der Briefzensur ausgesetzt lebte Levi inmitten der entlegenen Dörfer Süditaliens, beschränkt auf einen rigide festgelegten Bewegungsraum: „Die Kargheit der von der Zivilisation unberührten Landschaft findet Ausdruck in der resignativen Haltung der Bauern und ihrer Schicksalsergebnheit.“¹⁴³ Unklar ist, inwiefern

¹⁴⁰ Erinnert an die Form einer *sigaro toscano* und verweist damit auch Levis italienische Herkunft.

¹⁴¹ Vgl. Inv. 183a.70, 204.8.

¹⁴² Biografie vgl. Carlo Levi, Ausgewählte Werke, 1926–1974, S. 100–106

¹⁴³ Zusammenfassung nach <https://www.dtv.de/buch/carlo-levi-christus-kam-nur-bis-eboli-13039/> [7.7.2017].

Barbara Niggel Radloff auch mit den Gemälden Carlo Levis bekannt war – eine Gegenüberstellung ihrer Fotografie mit einem Gemälde wie *La Casa Bombardata* (Abb. 29)¹⁴⁴ legt dies aber durchaus nahe. Impressionen und Reflexionen der Deutschlandreise, während der Barbara Niggel Radloff ihn bei seiner Station in München fotografierte, veröffentlichte Carlo Levi in 1959 in Form des Reiseberichtes *La doppia notte dei tigli – Viaggio in Germania*:

In München-Schwabing sucht Levi nach Überlebenszeichen der in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts dort tätigen Künstler- und Intellektuellenszene, findet aber nur ‚anonime strade‘ vor. „Dove sono i Rilke, i George, e Wedekind e Mann, e Ibsen, e Däubler, e Kurt Eisner, e Gundolf, e gli altri, e il ‚Simplicissimus‘, e i giornalisti, i caricaturisti, i politici, i filosofi, e i pittori e le modelle...?“¹⁴⁵

Das Erscheinungsbild eines „Suchenden“ lässt sich in den Fotografien inmitten der Ruinen zweifellos wiederfinden, Ausschau haltend „nach Überbleibseln des ‚alten‘ Deutschlands“,¹⁴⁶ möglicherweise im Gespräch mit der jungen Fotografin über deutsche Kunst und Literatur. Zwischen den kargen Trümmern versuchte Levi zusammen mit Niggel Radloff „zum Vorschein kommen zu lassen, was sich hinter dem Bild des ‚Deutschen Wirtschaftswunders‘ verbirgt.“¹⁴⁷

Ebenso bieten sich im Falle weiterer „Ruinenporträts“ Anknüpfungspunkte an Biografie und Werk von Schriftstellern, wobei auf die Bildnisse von Evelyn Waugh (Abb. 32) und Max Frisch (Abb. 33) an dieser Stelle nur verwiesen werden kann. Stattdessen ist noch auf weitere Bereiche der Praxis Niggel Radloffs einzugehen, in denen sie auf das Motiv der Ruinenfotografie zurückgriff. So etwa im Falle einiger Aufnahmen, die der Modefotografie zuzuordnen sind,¹⁴⁸ wenngleich bisher keine Publikation in der unmittelbaren Entstehungszeit festzustellen waren. In einer Aufnahme geht eine junge dunkelhaarige Frau mit aufmerksamen Blick ihre Umgebung wahrnehmend entlang eines Weges im Münchner Hofgarten, während ein Gebäudeflügel des zerstörten Armeemuseums in der Unschärfe des Hintergrundes deutlich zu erkennen ist. (Abb. 34)¹⁴⁹ Eine andere junge Frau posierte bei der *Jause in der Ruine*¹⁵⁰ (Abb. 35) und für ein weiteres Foto vor einem Haus (Abb. 36), das zwar keine eindeutigen Spuren der Kriegszerstörung aufweist, aber durch herabbröckelnden Putz, freigelegte Mauern und den ungepflasterten Weg eine vergleichbare Ästhetik aufweist, die insbesondere

¹⁴⁴ Dieses Gemälde stellt nur ein Beispiel neben vielen aus den „anni fiorentini“ des Malers dar, die mit drastischer Formensprache auf Trümmer, Krieg und Tod verweisen, vgl. Brunello/Vivarelli 2003.

¹⁴⁵ Griesheimer 2008, S. 107–108, zitierend Carlo Levi: *La doppia notte dei tigli*, Turin 1959, S. 67.

¹⁴⁶ Ebd., S. 107.

¹⁴⁷ Aus dem Klappentext von *La doppia notte dei tigli*, zit. n. Fondazione Carlo Levi, <http://carlolevifondazione.it/la-doppia-notte-dei-tigli/> [7.7.2017], für die Unterstützung bei der Übersetzung sei Ella Beaucamp gedankt.

¹⁴⁸ Begründet durch Beschriftung und Zuordnung im Archiv. Die Modelle der Modefotografien sind bis auf Ausnahmen nicht namentlich benannt.

¹⁴⁹ Niggel Radloff 1996, S. 48. Vgl. Bayerisches Armeemuseum: *Altes Armeemuseum München*, <https://www.armeemuseum.de/de/gebaeude/altes-armeemuseum-muenchen.html> [8.7.2017].

¹⁵⁰ Handschriftlicher Titel auf der Rückseite.

Modefotografen zu nutzen wussten, welche die steinernen Überreste der Zerstörung mit eleganter Mode kontrastierten.¹⁵¹ Fotografien wie die *Mode in Ruinen* von Regina Relang (Abb. 37) dürften als mögliche Inspiration für Niggel Radloffs Modeaufnahmen zwischen den Gebäudefragmenten gedient haben.¹⁵²

Nachdem es in den Familienbildnissen von Grass oder Zuckmayer wirkte, als würden Kinder gemeinhin vor der Fotografin zurückschrecken, beweist der Blick auf zahlreiche Kinderporträts, dass Sie auch Kindern mit der selben „einfühlenden Haltung“ begegnete¹⁵³ wie den Künstlern und Schriftstellern. Unter den verschiedenen Aufnahmeorten finden sich auch hier „Kinder beim Spiel“ (Abb. 38) inmitten von Trümmerresten sowie das Porträt des jungen Peter Fischer „am Treppenaufgang einer ehemaligen Fabrikantenvilla, die nun eine Ruine ist.“¹⁵⁴ (Abb. 39) Nachdem das „Ruinenporträt“ von Carlo Levi – wie auch auch bei Evelyn Waugh und Max Frisch – sich unmittelbar an die Prominenten rückbinden lässt, scheint die Wiederkehr der Ruinen in Bildräumen bei der Modefotografie und bei Kinderporträts – bereits mehr als zehn Jahre nach Ende des zweiten Weltkriegs, inmitten der ersten ‚Wirtschaftswunderjahre‘ – zunächst frappierend. Was also zog Barbara Niggel Radloff am Motiv der Ruinen so an? Eine Erklärung liegt sicher im Bildergebnis begründet. Die Strukturen verwitterter und zerklüfteter Steine bilden sich im schwarz-weiß der Fotografie auf reizvolle Weise ab. Nicht zuletzt lässt sich Faszination gegenüber zerfallener Strukturen am Beispiel der beliebten fotografischen Inszenierung von *lost places* bis in die Gegenwart nachvollziehen.¹⁵⁵

Die verlassenen Ruinen eröffnen vor allem aber Bezüge zur Biografie und Lebenswelt der Fotografin: vermutlich nahm sie schon als Jugendliche von Feldafing aus München als Stadt wahr, in der Bürgermeister Thomas Wimmer 1949 mit dem Ausruf des „Rama dama!“ das Aufräumen der folgenden Jahre bestimmte.¹⁵⁶ „Ost- und Westeuropa glichen 1949 einem Trümmerfeld,“ erinnert sich mit drastischer Wortwahl Allan Porter, der Fotograf und Chefredakteur der einflussreichen Zeitschrift *camera*, an die 50er Jahre.¹⁵⁷ Ab 1951 wuchs Barbara Niggel Radloff mit ihrer Mutter und den beiden Geschwistern in der Schwanthaler-

¹⁵¹ Vgl. Gundlach/Koch 1984, S. 12.

¹⁵² Als weitere Fotografen, die Mode zwischen Trümmern zeigten, sind Cecil Beaton, Norman Parkinson, Herbert Tobias und Charlotte Rohrbach zu nennen.

¹⁵³ Schlegel 1996, S. 16. Diese Feststellung kann an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden, sie sieht sich aber beim Blick auf die beiden hier abgebildeten und die in der Katalogbroschur publizierten Kinderfotografien bestätigt, die den Kindern im wahrsten Sinne „auf Augenhöhe“ begegnen, vgl. Niggel Radloff 1996, S. 36–39, 42–43, 57.

¹⁵⁴ Schlegel 1996, S. 16.

¹⁵⁵ Vgl. Google-News-Suche mit dem Schlagwort „Lost Places“, <https://www.google.de/#tbm=nws&q=%22lost+places%22> [7.7.2017]. Wenngleich sich der Autor der beeinflussenden Algorithmen der Internetsuchmaschine bewusst ist, soll die Valenz an dieser Stelle als Hinweis auf die Vielfalt und Popularität des Themas genügen.

¹⁵⁶ Bauer 1988, S. 41–49.

¹⁵⁷ Porter 1982, S. 7.

straße unweit der Theresienwiese auf – in einem Haus, das noch heute die Narben des zweiten Weltkrieges trägt.¹⁵⁸ Die Umgebung war von den Spuren des Krieges gezeichnet, viele Häuser an der Schwanthalerstraße wurden stark beschädigt.¹⁵⁹

In der unmittelbaren Nachkriegszeit war die Trümmerfotografie zunächst als eigenständiger Topos festzustellen und wurde umfanglich in Fotobüchern und Zeitungen publiziert.¹⁶⁰ Geht es zunächst um die Dokumentation der Ruinen, rücken sie nach und nach sprichwörtlich in den Hintergrund. Zum Ende der 50er Jahre war die „Trümmerzeit“ der Stadt schließlich weitestgehend Vergangenheit, „wenn auch noch längst nicht alle Gebäude wiedererrichtet beziehungsweise durch Neubauten ersetzt worden waren.“¹⁶¹ Die Trümmer bleiben noch jahrelang gewohntes Lebensumfeld im städtischen Raum. Mit ihren innerhalb von Trümmern und Ruinen situierten Porträts fügt Barbara Niggl Radloff in der ausgehenden Nachkriegszeit dem Motiv der Trümmerfotografie eine weitere Facette hinzu. Sie erscheinen fast wie eine Bewusstmachung dieser Vergangenheit, eine Auseinandersetzung mit diesen Spuren, während die Porträtierten den Blick nach vorne richten. Carlo Levi, Max Frisch und Evelyn Waugh waren nicht zuletzt geladene Akteure der Veranstaltungen um die 800-Jahr-Feier Münchens, die mit ihrem Programm deutlich für eine kulturell aufgeschlossene Ausrichtung stand. Wo Borcherts Stück *Draußen vor der Tür* noch unter dem unmittelbaren Eindruck der „Trümmerlandschaften“ entstand, scheinen die übriggebliebenen Ruinen im zunehmend wiederaufgebauten München in den Fotografien von Barbara Niggl Radloff nunmehr als „hochbedeutenden Fragmenten“¹⁶² nachzuhalten und dabei durchaus auch hintergründige Blicke unter die Oberfläche einer inmitten des ‚Wirtschaftswunders‘ erblühenden Stadt zu erlauben.

4.3 „Zufällige“ Begegnungen?

Ein Detail in der bereits betrachteten Fotografie Carlo Levis soll Ausgangspunkt für die Hintergrund-Gedanken dieses Abschnittes sein. (Abb. 28) Bei genaueren Hinsehen führt der über die Schulter schwingende Schal den Blick der Betrachtenden direkt zu einer Auffälligkeit in der Struktur der Mauer. Es lässt sich eine menschliche Figur im Profil erahnen, die in

¹⁵⁸ Hinweis von Verena Nolte, 22.5.2017. Es handelt sich um die heutige Schwanthalerstraße 106, ein Rohbacksteinbau im Renaissancestil von Georg Hauberrisser. Das Haus selbst wurde im zweiten Weltkrieg erheblich beschädigt und in den Jahren danach nur teilweise wieder hergestellt (Reiser 2009, S. 112–115) – deutlich zu erkennen ist heute die Fehlstelle auf der linken Seite des Baukörpers.

¹⁵⁹ Der Zerstörungsgrad aller Gebäude im Innenstadtraum ist in der Plansammlung des Stadtarchiv München nachvollziehbar. Den Fortschritt des Wiederaufbaus dokumentiert unter anderem die Karte „München, Baulicher Zustand im September 1951“, PS-WIED-05.

¹⁶⁰ Vgl. Derenthal 1999, S. 16-74.

¹⁶¹ Jooss 2007, S. 8.

¹⁶² Frei nach Walter Benjamin, der diese Wendung in Bezug auf die antiken Ruinen in einem Gemälde Domenico Ghirlandaios notiert, vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main 1991 (1925), Kapitel 6, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ursprung-des-deutschen-trauerspiels-6523/6> [7.7.2017].

Richtung des linken Bildrandes geht. Den Kopf gesenkt scheint die Figur etwas zu tragen, wobei all dies den Augen der Betrachtenden überlassen bleibt. Diese Entdeckung auf den zweiten Blick und die Annäherung an die Figur im Rücken Levis weckt Erinnerungen an die forensische Arbeit am fotografischen Abzug, aus der heraus der Fotograf Thomas in Michelangelo Antonionis Film *Blow Up* eine Pistole im Hintergrund einer Aufnahme zu erkennen meint und sich letztlich im Silberkorn seiner Fotografien verliert.¹⁶³ Nun soll es hier an dieser Stelle nicht um die Aufklärung eines Mordes gehen, gleichwohl soll *Blow Up* als anschauliches Beispiel voranstehen, inwiefern „Störungen“ im Bildraum von Fotografien ungeahnte suggestive Potentiale freisetzen können. Mit dem Prominentenbildnis in der öffentlichen Sphäre ergeben sich Momente der Konfrontation, die Barbara Niggl Radloff in ihren Bildern erfasste: mit der Architektur, den Menschen, dem Geschehen auf den Straßen. Sie verortete die Persönlichkeiten im Außenraum. Das „Zufällige“ kann sich in der Fotografie auf vielfältigste Weise äußern, insbesondere im öffentlichen Raum ergeben sich Zufälle möglicherweise durch andere Personen, mit denen sich Fotografin und Modell diesen Raum teilen. Es sind Gelegenheiten, welche die Fotografin nutzte, um sie in ihre Bildfindung zu integrieren.

Mit André Maurois suchte Barbara Niggl Radloff verschiedene Orte im Hofgarten auf, wobei Maurois seinen ernsten Gesichtsausdruck, gegenüber der Kamera über alle Aufnahmen hinweg zu wahren sucht.¹⁶⁴ Inmitten des ehrwürdigen Hofgartens erscheint die schlafende Person auf der Parkbank im Beisein des in Anzug gekleideten französischen Gelehrten als ironischer Bruch der Szene. Es handelt sich hierbei um ein Stilmittel Niggl Radoffs, das Schlegel als die „Integration des Zufälligen“¹⁶⁵ bezeichnet.

Für vergleichbar irritierende Momente der „unexpected appearance of an unintended subject“ in Fotografien hat die heutige Netzkultur mit dem Begriff *photobomb* eine Form gefunden, die sich hoher Beliebtheit erfreut.¹⁶⁶ Hier sind es aber in der Regel nicht die Fotografen, die für diese Irritation herbeirufen, sondern etwa Personen oder Tiere, die sich beabsichtigt oder zufällig in den Bildraum begeben: Barbara Niggl Radloff erwirkte aus dergleichen Gelegenheiten Bildkompositionen. Dass sich die aufgezeigten Porträts sich *en passant* ereigneten, wie anderswo behauptet,¹⁶⁷ ist in einigen Fällen zu hinterfragen: betrachtet man André Maurois mit seinem festen Stand, handelt es sich um eine von der Fotografin forcierte Bildkomposition, wenngleich natürlich fraglich ist, ob Maurois im Moment der Aufnahme seines Partner im Hintergrund bewusst war.

¹⁶³ *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, UK 1966. Zur lesenswerten Diskussion des „fotografischen Rauschens“ ausgehend von *Blow up* vgl. Geimer 2003.

¹⁶⁴ Auch bei den im Innenraum – vermutlich in seinem Hotel – entstandenen Fotografien blickt er den Betrachtenden mit einem solchen Gesichtsausdruck entgegen, vgl. Inv. 138.107–110.

¹⁶⁵ Schlegel 1996, S. 15.

¹⁶⁶ Oxford living dictionaries, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/photobomb> [3.7.2017]

¹⁶⁷ Schlegel 1996, S. 15.

5 Fotojournalistische Porträts „über die reine Aktualität hinaus“

In der vorliegenden Arbeit wurde untersucht, inwiefern Barbara Niggl Radloff einen Schritt zurücktrat, um unter Einbezug des Umraums in ihren Porträtfotografien näher an ihr jeweiliges Modell zu gelangen. Wie anhand der Bildbeschreibungen der Portraits von Wedekind, Platschek, oder Grass ersichtlich wurde, oszilliert Barbara Niggl Radloffs fotografische Methode zwischen Intimität und Öffentlichkeit, psychischem und physischen Raum, Nähe und Distanz, zwischen Schärfe und Unschärfe. Durch die eingehende Betrachtung einiger Beispiele konnte aufgezeigt werden, inwiefern der wiedergegebene Bildraum die Porträtaufnahmen in Außen- und Innenräumen nicht nur kompositorisch bereichert und die äußerliche wie innerliche Charakterisierung des Porträtmodell unterstützt, sondern sich auch auf gesellschaftliche und historische Kontexte rückkoppeln lässt. Die Vorgehensweise, bei der Bildbetrachtung ein stärkeres Augenmerk auf die Hintergrundebene zu legen, stellte eine Möglichkeit dar, sich der Fotografin auf neue Art anzunähern und damit eine Facette ihrer Arbeit zu betonen, die bisher nicht viel mehr als eine Randbemerkung war. Das „Hintergründige“ wird in den Fotografien von Barbara Niggl Radloff zum bedeutungsstiftenden Bildelement und bereichert die bildgewordene Charakterisierung der Menschen, auf deren Präsenz die fotografischen Porträts verweisen.

In der Tat sind ihre Bilder Porträts, die „über die reine Aktualität hinaus“ weisen, wie schon ein zeitgenössischer Artikel über Barbara Niggl Radloff titelte.¹⁶⁸ München hatte nach 1945 das „große Fenster in die Welt verpasst bekommen“¹⁶⁹ – dieser Weltgewandtheit begegnete Barbara Niggl Radloff in ihrer ersten Schaffensphase. International bekannte Schriftsteller, die für Lesungen in der Stadt gastierten; Künstler aus ganz Westeuropa, die sich etwa um die 1957 gegründete Galerie Otto van de Loo scharften. Niggl Radloff porträtierte diese Menschen in verschiedenen räumlichen, emotionalen, sozialen, und historischen Schwellensituationen – sei es die alternde Witwe, der Migrant im leeren Raum, oder die Künstler zwischen Trümmern und Kohle. Durch das Spiel mit Vorder- und Hintergründigem, eröffnen Niggl-Radloffs Fotografien den Betrachtenden einen Blick hinter die glatte Oberfläche und in eine Zeit, die von großer Bewegung gekennzeichnet war.

Die hier besprochenen Bilder stellen eine konzentrierte und subjektive Auswahl aus dem Archiv der Fotografin dar – ein *close reading* der Hintergrundebenen würde sich noch in zahlreichen weiteren Porträts anbieten, bei anderen aber möglicherweise auch scheitern. Im Rahmen dieser Arbeit konnten Bedingungen der Bilddistribution und -publikation nur punktuell

¹⁶⁸ es/Foto Prisma 1962, S. 452.

¹⁶⁹ Becker 1996b, S. 7.

einbezogen werden. Das Archiv der Fotografin könnte Ausgangspunkt sein, um einen erweiterten Blick auf das Werk der Fotografin unter Berücksichtigung ihrer Tätigkeit als Pressefotografin im Kontext des Bildjournalismus der 50er und 60er Jahre zu werfen. Für eine Vertiefung dieser hier nur touchierten Gesichtspunkte ist der Ausbau der bisher dürftigen Dokumentation der bildjournalistischen Tätigkeit von Barbara Niggl Radloff als Voraussetzung anzusehen. Daraus ergäbe sich auch die Adressierung (kunst-)soziologischer Fragestellungen an das Werk einer Fotografin, die eine sichtbare Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und kulturellen Themenkomplexen verfolgte.

Das im Abschnitt 4.2 angedeutete Interesse von Barbara Niggl Radloff gegenüber Orten am Rande des „Wirtschaftswunder“-Deutschlands ließe sich ausgehend zahlreicher Fotografien in ihrem Archiv, die Hinterhöfe und andere entlegene, mitunter künstlerisch und subkulturell bespielte Orte zeigen, vertiefen. Zuletzt ließe sich insbesondere an die Beschäftigung mit den Künstlerbildnissen aus dem Umkreis der Galerie van de Loo eine Untersuchung der Porträts der Gäste der Villa Waldbertha anschließen, die – wie hier anhand der frühen Prominentenporträts gezeigt werden sollte – mehr bieten, als ihre Oberfläche zunächst vermuten lässt.

Diejenigen Fotografien, die anlässlich dieser Arbeit aus dem Archiv geschöpft wurden, sind faszinierende Objekte, die von sich aus über ihren Gegenstand wenig verraten, viel mehr noch über die Entstehungszeit und ihre Autorin – am meisten aber wohl über diejenigen, die sie im Nachhinein auswählen, zeigen, beschreiben und interpretieren: „Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy.“¹⁷⁰

¹⁷⁰ Sontag 1979, S. 23.

Postscriptum

Als einige Wochen vor Abgabe der vorliegenden Arbeit zahlreiche Plakate an den Litfaßsäulen Münchens eine Ausstellung zum „Rebell, Weltbürger, Erzähler“ Oskar Maria Graf ankündigten, lehnte ebenjener vor gleißend weißem Hintergrund am rechten Papierrand: die Ganzkörperfigur war für den grafischen Verwendungszweck freigestellt worden. Bei zahlreichen Betrachtenden dürfte der mürrisch dreinblickende Herr in Lederhosen – dem Auftrag eines Werbeplakates entsprechend – Aufmerksamkeit und Neugierde auf die Ausstellung geweckt haben. Das Porträt wird seiner einer referentiellen Aufgabe gerecht: „Ah, der Graf!“. Die ursprüngliche Fotografie stammt vom Fotografen Stefan Moses, der es für diese Verwendung freigegeben hatte.¹⁷¹ In einem Wald bei Starnberg lehnte Oskar Maria Graf 1963 an einem Baum, wie zahlreiche weitere Prominenten, die für Moses' Serie „Die großen Alten“ in deutschen Wäldern Modell standen. Die Serie ist als Weiterentwicklung und Konzeptualisierung des fotojournalistischen Arbeitens zu begreifen, wie es auch für Barbara Niggl Radloff als Ausgangspunkt ihrer Arbeiten herausgestellt wurde. Vor dem Hintergrund des Waldes entzog Stefan Moses die Porträtierten ihrer gewohnten Umgebung und verlieh ihnen damit nicht nur „Aura und Bedeutung“.¹⁷² Über 50 Jahre später befreit ein Grafikbüro die Graf-Porträtfotografie von diesem ursprünglichen Kontext und gibt Anlass, den Wald um Oskar Maria Graf zu ergänzen – in Hintergrund-Gedanken.

¹⁷¹ Mündliche Auskunft der Kuratorin, Mai 2017.

¹⁷² Pohlmann/Harder 2002, S. 98.

Literaturverzeichnis

Anmerkung: Publikationen, die nur punktuell verwendet wurden, sind in der Regel bereits in der entsprechenden Fußnote aufgeschlüsselt. Dies gilt ebenso für Online-Quellen und Presseerzeugnisse.

Barthes 1980:

Roland Barthes: *Le chambre claire. Note sur la photographie*, Le Seuil 1980.

Bauer 1988:

Richard Bauer: *Ruinen-Jahre: Bilder aus dem zerstörten München (3. Auflage)*, München 1988.

Becker 1996a:

Barbara von Becker: *Villa Waldberta*, München 1996a.

Becker 2011:

Ilka Becker: „Fotografie“, in Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, 2011. S. 128–131.

Becker 1996b:

Peter von Becker: „Gesichter, Gespenster, Gedächtnisbilder. Zu Barbara Niggls Photo-Portraits aus den Jahren 1958–1962“, in: Kat. Ausst. Berlin 1996: *Barbara Niggli Radloff. Fotografien 1958–1962*, Deutsches Historisches Museum Berlin, 5. September–29. Oktober 1996, München 1996b. S. 9–18.

Borchert 1956 (1947):

Wolfgang Borchert: *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll*, Hamburg 1956 (1947).

Brunello/Vivarelli 2003:

Piero Brunello/Pia Vivarelli (Hrsg.): *Carlo Levi. Gli anni fiorentini 1941–1945* (erscheint zur gleichnamigen Ausstellung in der Accademia delle Arti del Disegno Florenz 4.7–29.8.2003), Roma 2003.

Derenthal 1999:

Ludger Derenthal: *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland*, Marburg 1999.

Drück 2004:

Patricia Drück: *Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff*, Berlin 2004.

es/Foto Prisma 1962:

es/Foto Prisma: „Barbara Niggl“, in *Foto Prisma*, 9 (1962), S. 450–459.

Geimer 2003:

Peter Geimer: „Blow up“, in Thomas Macho u.a. (Hrsg.): *‘Der liebe Gott steckt im Detail’. Mikrostrukturen des Wissens*, München 2003. S. 187–202.

Geismeier 1979:

Willi Geismeier: *Biedermeier*, Leipzig 1979.

Glaserapp 2008:

Jörn Glaserapp: *Die deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, München 2008.

Griesheimer 2008:

Anna Griesheimer: *Deutschland in der italienischen Literatur seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs*. Dissertation Thesis, Universität Passau 2008.

Grisko/Walter 2011:

Michael Grisko/Henrike Walter (Hrsg.): *Verfolgt und umstritten! Remigrierte Künstler im Nachkriegsdeutschland*. Frankfurt am Main 2011.

Gundlach/Koch 1984:

Franz Christian Gundlach/Ingeborg Koch (Hrsg.): *Vom New Look zum Petticoat* (erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der PPS Galerie Hamburg 1983), Berlin 1984.

Heering 1952:

Walther Heering: *Das Rolleiflex-Buch: Lehrbuch für Rolleiflex und Rolleicord*, Seeblick am Chiemsee 1952.

Heinzelmann/u.a. 2006:

Markus Heinzelmann/Patricia Drück/Ralf Christofori (Hrsg.): *Der Kontrakt des Fotografen* (erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Akademie der Künste Berlin von 12.11.2006–7.1.2007 und dem Städtischen Schloß Morsbroich Leverkusen von 11.3.–27.5.2007), Nürnberg 2006.

Helm 2007:

Nadine Helm: „Bilder zur Fotografie. Portraits von Richard Avedon und Thomas Ruff“, in Kunsthistorischer Studierenden Kongress u.a. (Hrsg.): *Das Portrait. Eine Bildgattung und ihre Möglichkeiten*, München/Berlin 2007. S. 135–149.

Honnef 1982:

Klaus Honnef (Hrsg.): *Lichtbildnisse. Das Portät in der Fotografie* (erscheint anlässlich einer Folge von Ausstellungen im Rheinischen Landesmuseum Bonn), Köln 1982.

Honnef/Strelow 1977:

Klaus Honnef/Liselotte Strelow (Hrsg.): *Liselotte Strelow: Porträts 1933–1972* (erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn von 4.8.–6.9.1977), Köln 1977.

Jaeger 2014:

Roland Jaeger: „Alljährlich als Beste der deutschen Lichtbildnerei. Das fotografische Jahrbuch *Das Deutsche Lichtbild* (1927–38)“, in Hans Rudolf Gabathuler u.a. (Hrsg.): *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918–1945*, Göttingen 2014. S. 302–329.

Jantzen 1962 (1938):

Hans Jantzen: *Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff*, 1962 (1938).

Jooss 2007:

Birgit Jooss: „Das Ringen um die Moderne in München“, in Marie-Joé van de Loo/Selima Niggli (Hrsg.): *Aufbrüche. Galerie van de Loo. Die ersten Jahre 1957–1966*, München 2007. S. 8–32.

Kemp 1998:

Wolfgang Kemp: „Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs“, in Sabine Schulze (Hrsg.): *Innenleben. Die Kunst des Interieurs* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main), Ostfildern 1998. S. 17–29.

Kemp 2011:

Wolfgang Kemp: „Raum“, in Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart [u.a.] 2011. S. 367–369.

Kempe 1982:

Fritz Kempe: „Atelier und Apparat des Photographen. Einführung in die Photo-Studios des 19. Jahrhunderts“, in Klaus Honnef (Hrsg.): *Lichtbildnisse. Das Portät in der Fotografie*, Köln 1982. S. 26–40.

Klant 1995:

Michael Klant: *Künstler bei der Arbeit von Fotografen gesehen*, Ostfildern-Ruit 1995.

Koelbl/u.a. 1980:

Herlinde Koelbl/Manfred Sack/Alexander Mitscherlich: *Das deutsche Wohnzimmer*, München / Luzern 1980.

Kurczynski 2014:

Karen Kurczynski: *The Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up*, Farnham/Burlington 2014.

Lamm 2008:

Kimberly Lamm: „Portraiture“, in Lynn Warren (Hrsg.): *Encyclopedia of twentieth-century photography*, New York 2008. S. 1288–1292.

Lange 2004:

Susanne Lange: „Erich Salomon – Regisseur des Portraits“, in Janos 2004 Frecot (Hrsg.): 2004. S. 17–20.

Loo/u.a. 1996:

Otto van de Loo/Hans Matthäus Bachmayer/Asger Jorn: *Asger Jorn in München. Dokumentation seines malerischen Werkes*, München 1996.

Mahl 2006:

Tobias Mahl: *Kosmopolitentreff und Künstlerhaus. Die Villa Waldberta als Spiegel des 20. Jahrhunderts*, München 2006.

Newhall 1984:

Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*, München 1984.

Nigg Radloff 1996:

Barbara Nigg Radloff (Hrsg.): *Barbara Nigg Radloff. Fotografien 1958–1962* (erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin), München 1996.

Nolte 2013:

Verena Nolte: *Andere Abbilder. Zum dritten Todestag der Fotografin Barbara Nigg Radloff*. Literaturportal Bayern, 2013. <https://www.literaturportal-bayern.de/redaktionsblog?task=lpbblog.default&id=222> [13.5.2017].

Pawluk/u.a. 1969:

Johannes Pawlik/Ernst Straßner/Fritz Straßner: *Bildende Kunst. Begriffe und Reallexikon*, Köln 1969.

Pohlmann/Harder 2002:

Ulrich Pohlmann/Matthias Harder (Hrsg.): *Stefan Moses. Die Monographie*. München 2002.

Pohlmann/Scheutle 2000:

Ulrich Pohlmann/Rudolf Scheutle (Hrsg.): *Lehrjahre, Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900–2000* (erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 7.7.–24.9.2000), München 2000.

Porter 1982:

Allan Porter: *camera. Die 50er Jahre – Photographie und Texte*, München/Luzern 1982.

Reiser 2009:

Rudolf Reiser: *Alte Häuser – Große Namen: München*, München 2009.

Reuter 1956:

Niels Reuter: *Einführung in die Pressefotografie*, Frankfurt am Main 1956.

Salomon 1978:

Erich Salomon: *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken*, München 1978.

Schlegel 1996:

Franz Xaver Schlegel: „Barbara Nigg Radlofff. Fotografien 1958–1962“, in: Kat. Ausst. Berlin 1996: *Barbara Nigg Radloff. Fotografien 1958–1962*, Deutsches Historisches Museum Berlin, 5. September–29. Oktober 1996, München 1996. S. 13–18.

Schwarzbauer 1982:

Georg F. Schwarzbauer: „Das Künstlerporträt in der Fotografie des 20. Jahrhunderts. Der Künstler als Vorbild und Hinweisgeber zu Verhaltensmustern des Allgemeinen“, in Klaus Honneth (Hrsg.): *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, Köln 1982. S. 242–257.

Sekula 2003 (1983):

Allan Sekula: „Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism (1983)“, in Liz Wells (Hrsg.): *The Photography Reader*, New York 2003 (1983). S. 443–452.

Sontag 1979:

Susan Sontag: *On Photography*, London 1979.

Spengler 2011:

Lars Spengler: *Bilder des Privaten. Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst*, Bielefeld 2011.

Strache/Steinert 1960:

Wolf Strache/Otto Steinert: *Das deutsche Lichtbild 1961*, Stuttgart 1960.

Strache/Steinert 1961:

Wolf Strache/Otto Steinert: *Das deutsche Lichtbild 1962*, Stuttgart 1961.

van de Loo/Niggel 2007:

Marie-Joé van de Loo/Selima Niggel: *Aufbrüche. Galerie van de Loo. Die ersten Jahre 1957–1966*, München 2007.

Vorsteher/Quermann 2005:

Dieter Vorsteher/Andreas Quermann (Hrsg.): *Das Porträt im XX. Jahrhundert: Fotografien aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums* (erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Historischen Museum / Ausstellungshalle von I. M. Pei Berlin, 9.12.2005–9.4.2006), Berlin 2005.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–2, 5–17, 20, 21, 23, 25–27, 30–33, 35, 36, 38–43: Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Barbara Niggel Radloff (Studienfotografien des Verfassers)

Abb. 3: Erich Salomon: Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken, Berlin 1931

Abb. 4: bpk/Salomon/ullstein bild via Getty Images, via <http://media.gettyimages.com/photos/king-fuad-of-egypt-and-german-president-paul-von-beneckendorff-und-picture-id543022658> [3.7.2017]

Abb. 18: Honnef/Strelow 1977, n.p.

Abb. 19: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11, Abb. 35

(via Prometheus [3.7.2017], http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/halle_kg-d2d64015f7b956573fb26f45359b9e6c07bc9319)

Abb. 22: Magnum Photos (AR81932, via Magnum Photos [3.7.2017], <http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO6ICTQING&SMLS=1&RW=1276&RH=693>)

Abb. 24: Fondation Beyeler (Hrsg.): Action Painting. Jackson Pollock (AK), Hatje Cantz Ostfildern, 2008, S. 191
(via Prometheus [3.7.2017], <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/imago-13e21097cc0622d32ccc9b6c8d26b127809e633e>)

Abb. 28: Niggel Radloff 1996, S. 28

Abb. 29: Brunello/Vivarelli 2003, Taf. 23

Abb. 34: Niggel Radloff 1996, S. 48

Abb. 37: Esther Ruelfs/Ulrich Pohlmann: Die elegante Welt der Regina Relang. Mode- und Reportagefotografien, Hatje-Cantz Ostfildern-Ruit, 2005, S. 127

Abb. 44: Metropolitan Museum of Art New York, via MET Online Collection [6.5.2017], <http://www.met-museum.org/art/collection/search/262503>)

A Anhang

Die Sktionen des Anhangs sind als Zwischenstand bisheriger Recherchen zu begreifen
[30. Juni 2018]

A.1 Vita

4.2.1936	Geboren in Berlin Vater: Ingenieur Arthur Niggl (Zur Geburt der Tochter beschäftigt in Berlin) Mutter: Ingeborg Niggl (geb. Prym)
1937	Übersiedlung der Familie nach Feldafing
1944	Tod des Vaters
1942–46	Volksschule Feldafing
1946–51	Oberschule Tutzing (einjährige Unterbrechung wegen Krankheit und Kur in der Schweiz)
1951	Umzug nach München (Schwanthalerstraße 99/a, III)
1951–53	Oberschule am St. Anna-Platz, Mittlere Reife
10.1953–8.1954	Haustochter in einem Geschäftshaushalt in der französischen Schweiz
9.1954–8.1955	Vorkurs an der Meisterschule für Mode
6.7.1955	Bewerbungsschreiben an das Institut für Bildjournalismus
Ab 9.1955	Besuch des Instituts für Bildjournalismus
5.7.1956	Unterrichtsausfall wegen Krankheit (Postkarte an Goertz aus dem Krankenhaus Holzkirchen)
9.1957	Abschlussprüfung am Institut für Bildjournalismus „als herausragend begabte Schülerin leicht bestanden“ (mit zu Dohna und Lilly Grimmeiss-Mustelin)
1958	Umzug in die Siegfriedstr. 20 (bei Rosskopf)
9.1959	Paris (Postkarte an Schreiner/Goertz, Rue de l'Échaudé)
1960	Barbara Niggl unter den Verlagsfotografen der Münchner Illustrierten genannt (neben Betzler, Hering, Kovacs, Niggl, Schraudenbach)
1960 od. 1961	Rom (Postkarte an Schreiner/Goertz)
1961	Heirat mit Gunther Radloff Vertragsfotografin für die Zeitschrift Scala International (hrsg. Vom Presse- und Informationsamt des Bundes)
1963	Geburt der Tochter Julia Radloff
1964	Geburt des Sohnes Paul Radloff
1966	Geburt des Sohnes Jacob Radloff, Umzug nach Feldafing
Mitte 70er Jahre	Wiederaufnahme bildjourn. Tätigkeiten für Scala (u.a. Bergbauern-Reportage, 1977)
80er Jahre	„Landkreiskünstler“ für Süddeutsche Zeitung
Seit 1986	Fotografien von Gästen der Villa Waldbertha
26.2.2010	Verstorben in Feldafing

A.2 Ausstellungen

- 2011 Barbara Niggli Radloff, Fotogalerie Karin Schneider-Henn, Wasserburg, 5.2.–3.4.2011
- 2006 „The Beginning of a Beautiful Friendship. Zimbabwean Artists and Writers in Villa Waldbertha 1997–2003“, Gallery Delta, Harare (Zimbabwe)
- „Das Porträt im XX. Jahrhundert. Fotografien aus der Sammlung“, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 9.12.2005–9.4.2006
- 2004 „Vertrauliche Distanz. Fotoportretten van schrijvers 1958–2004“, Gallerie In Vorm, Dordrecht (Niederlande), 4.–29.8.2004
- „Schriftsteller, writers, écrivains“, Galerie Mosel und Tschechow, München, 13.11.2003–31.1.2004
- 2003 „Künstlerportraits“, Villa Waldbertha (Künstlerhaus der Landeshauptstadt München), Feldafing am Starnberger See
- 2002 „Lebt und arbeitet“, Artothek Galerie und Kunstleihstelle der Stadt München (mit Yehuda Altman)
- 2000 „Fotografien – Gedächtnisbilder“, Wanderausstellung in Zusammenarbeit mit der Zentrale des Goethe-Instituts München: Riga (Lettland); Vilnius (Litauen); Tallinn (Estland); Reykjavik (Island); Göteborg (Schweden)
- „artists prints 1958–2000“, Galerie Mosel und Tschechow, München, 23.5.–29.7.2000
- 1999 „Fotografien – Gedächtnisbilder“, Wanderausstellung in Zusammenarbeit mit der Zentrale des Goethe-Instituts München: Dublin (Irland); London, Manchester, York (Großbritannien); Nancy (Frankreich)
- 1998 „Fotografien – Gedächtnisbilder“, Wanderausstellung in Zusammenarbeit mit der Zentrale des Goethe-Instituts München: Bangalore, Madras, Bombay (Indien); Dakka (Bangladesh); Rabat, Casablanca (Marokko); Madrid (Spanien); Lissabon (Portugal)
- „Fotoarbeiten und Fotoinstallationen“, Badischer Kunstverein, Karlsruhe
- 1997 „Künstlerportraits“, Villa Waldbertha (Künstlerhaus der Landeshauptstadt München), Feldafing am Starnberger See
- „Fotografien 1958–1962“, Kulturforum Alte Post, Neuss
- 1996 „Fotografien 1958–1962“, Deutsches Historisches Museum, Berlin
- „Fotografien 1958–1962“, Galerie Mosel und Tschechow, München
- 1995 „Twen. Revision einer Legende“, Fotomuseum im Stadtmuseum, München (Gruppenausstellung)
- 1962 „Fotostories. 222 Fotos von 7 Bildjournalisten“, Fotomuseum im Stadtmuseum, München

Abbildungen

Aufgrund der Wahrung bestehender Urheberrechte oder ausstehender Klärung selbiger, sind einige Abbildungen nicht in der Online-Publikation dieser Arbeit enthalten. Die Abbildungsnachweise (S. 48) führen – bisweilen auf kurzem Wege per Internet-Quelle – zu den ausgesparten Abbildungen.

Mein Dank gilt an dieser Stelle dem Zentralen Bildarchiv/Fotoatelier des Münchener Stadtmuseums, welches die Veröffentlichung meiner Studienfotos der Abzüge von Barbara Niggl Radloff für die vorliegende Veröffentlichung der Abschlussarbeit genehmigte.

Maximilian Westphal, München, 5.7.2018

- Abb. 1: Hannah Ahrendt, München, 1958, GEP (Spätabzug), 21,8 × 21,8 cm, Inv. 183.33, BNR STM
- Abb. 2: Hannah Ahrendt, München, 1958, GEP (Spätabzug), 21,8 × 21,8 cm, Inv. 183.32, BNR STM
- Abb. 3: Erich Salomon: Reichskanzler Hindenbusch, abgebildet in „Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken“, 1931
- Abb. 4: Erich Salomon: *Foreign Affairs: King Fuad I. of Egypt and 'Reichspräsident' Paul von Hindenburg during a galadiner- Juny 1929 - Published by 'Berliner Illustrirte Zeitung' 25/1929*
- Abb. 5: Eric M. Heilbronner, München, um 1956, GEP (Vintage), 39,8 × 28,5 cm, Inv. 182.19, BNR STM
- Abb. 6: Eric M. Heilbronner, München, um 1956, GEP (Vintage), 40,2 × 29,8 cm, Inv. STM3.11, BNR STM
- Abb. 7: Tilly Wedekind, München, 1962, GEP (Spätabzug), 21,8 × 21,8 cm, Inv. 138.16, BNR STM
- Abb. 8: Tilly Wedekind, München, 1962, GEP (Spätabzug), 21,8 × 21,8 cm, Inv. 138.137, BNR STM
- Abb. 9: Tilly Wedekind, München, 1962, GEP (Vintage), 23,4 × 24,8 cm, Inv. 183a.106, BNR STM
- Abb. 10: Günter Grass, Paris, 1958, GEP (Spätabzug), 18,0 × 18,0 cm, Inv. 138.78, BNR STM
- Abb. 11: Günter Grass, Paris, 1958, GEP (Vintage), 22,9 × 29,3 cm, Inv. 183a.73, BNR STM
- Abb. 12: Editorial der *twen* 9/1960 mit beschnittener Fotografie von Günter Grass.
- Abb. 13: Günter Grass, Paris, 1958, GEP (Vintage), 30,3 × 24,0 cm, Inv. 204.1 BNR STM
- Abb. 14: Günter Grass, Paris, 1958, GEP (Spätabzug), 11,6 × 11,6 cm, Inv. 138.77 BNR STM
- Abb. 15: Günter Grass, Paris, 1958, GEP (Spätabzug), 21,8 × 21,8 cm, Inv. 138.14 BNR STM
- Abb. 16: Carl Zuckmayer, Wien, um 1958, GEP (Spätabzug), 17,3 × 17,4 cm, Inv. STM1.18, BNR STM
- Abb. 17: Carl Zuckmayer, Wien, um 1958, GEP (Vintage), 30,4 × 23,9 cm, Inv. 183a.115, BNR STM
- Abb. 18: Liselotte Strelow: Carl Zuckmayer, 1946
- Abb. 19: Friedrich von Amerling: Rudolf von Arthaber mit seinen Kindern Rudolf, Emilie und Gustav, das Bildnis der verstorbenen Mutter betrachtend, Öl auf Leinwand, 936 × 1287 cm, Wien, Österreichische Galerie im Belvedere, 1837
- Abb. 20: Wilhelm Huesgen, München, 1960, GEP (Spätabzug), 16,5 × 16,5 cm, Inv. 187b.11, BNR STM
- Abb. 21: Wilhelm Huesgen, München, 1960, GEP (Vintage), 30,3 × 23,8 cm, Inv. 183a.093, BNR STM
- Abb. 22: René Burri: Alberto Giacometti, Paris, 1960, Magnum Photos (AR81932)
- Abb. 23: Hans Platschek, München, 1958, GEP (Spätabzug), 29,2 × 29,5 cm, Inv. STM1.41, BNR STM
- Abb. 24: Hans Namuth: Jackson Pollock, Filmstill, 1950
- Abb. 25: Hans Platschek, München, 1958, GEP (Spätabzug), 18,0 × 18,0 cm, Inv. 138.117, BNR STM
- Abb. 26: Asger Jorn, München, 1961, GEP (Spätabzug), 17,0 × 17,0 cm, Inv. 138.20, BNR STM
- Abb. 27: Asger Jorn, München, 1961, GEP (Spätabzug), 17,7 × 12,7 cm, Inv. 182.8, BNR STM
- Abb. 28: Carlo Levi, München, 1958, 17,0 × 17,0 cm
- Abb. 29: Carlo Levi: La casa bombardata, 1942, Öl auf Leinwand, 49,5 × 64,5 cm, Roma, Fondazione Carlo Levi
- Abb. 30: Carlo Levi, München, 1958, GEP (Spätabzug), 24,0 × 17,5 cm, Inv. 138.96, BNR STM
- Abb. 31: Carlo Levi, München, 1958, GEP (Spätabzug), 23,8 × 17,2 cm, Inv. 138.97, BNR STM
- Abb. 32: Evelyn Waugh, München, 1959, GEP (Spätabzug), 23,8 × 17,2 cm, 29,2 × 29,5 cm, Inv. STM1.35, BNR STM
- Abb. 33: Max Frisch, München, um 1960, GEP (Spätabzug), 29,6 × 29,8 cm, Inv. 169.5, BNR STM
- Abb. 34: N.N. Vor der Ruine des Armeemuseums, München, 1959, 29,5 × 29,5 cm
- Abb. 35: Jause in der Ruine, München, um 1960, GEP (Vintage), 27,5 × 23,8 cm, Inv. 183c.064, BNR STM
- Abb. 36: o.T., München, um 1960, GEP (Spätabzug), 21,7 × 21,8 cm, Inv. 139.86, BNR STM
- Abb. 37: Regina Relang: Mode in Ruinen, München, 1946, GEP, 24,0 × 22,7 cm
- Abb. 38: Spielende Buben vor Graffitti-Wand, München, 1958, GEP (Spätabzug), Inv. STM1.30, BNR STM
- Abb. 39: Peter Fischer, München, 1960, GEP (Spätabzug), 30,3 × 24,0 cm, Inv. 183c.018, BNR STM
- Abb. 40: André Maurois, München, um 1960, GEP (Vintage), 27,5 × 23,8 cm, Inv. 183a.166, BNR STM

Abb. 41: André Maurois, München, um 1960, GEP (Vintage), 28,0 × 23,7 cm, Inv. 183a.167, BNR STM

Abb. 42: Heinrich Böll, München, um 1960, GEP (Spätabzug), 18,9 × 17,8 cm, Inv. 138.44, BNR STM

Abb. 43: Rudolf Hagelstange, München, 1960, GEP (Spätabzug), 29,5 × 30,0 cm, Inv. STM1.65, BNR STM

Abb. 44: August Sander: Der Maler Anton Räderscheidt, 1927, GEP (Spätabzug 1979), 30,3 × 23,8 cm, Metropolitan Museum of Art New York.



Abb. 1: Hannah Arendt, München, 1958,
GEP (Spätabzug), 21,8 × 21,8 cm, Inv. 183.33, BNR STM



Abb. 2: Hannah Arendt, München, 1958,
GEP (Spätabzug), 21,8 × 21,8 cm, Inv. 183.32, BNR STM



Abb. 3: Erich Salomon: Reichskanzler Hindenburg, abgebildet in „Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken“, 1931.

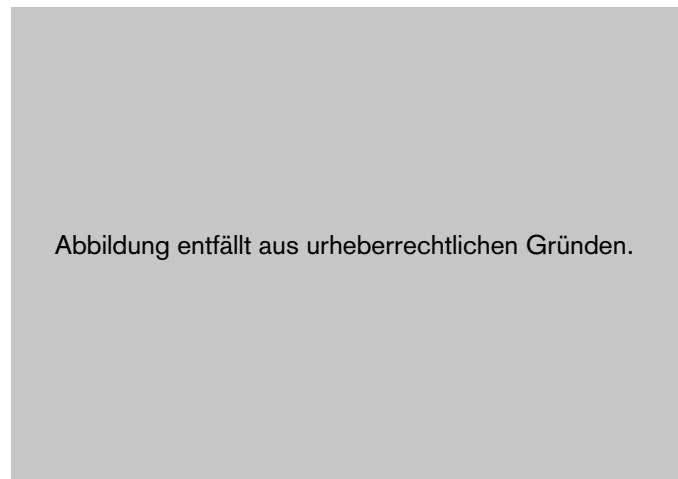


Abb. 4: Erich Salomon: *Foreign Affairs: King Fuad I. of Egypt and 'Reichspräsident' Paul von Hindenburg during a galadiner-* Juny 1929- Published by 'Berliner Illustrirte Zeitung' 25/1929.



Abb. 5: Eric M. Heilbronner, München, um 1956,
GEP (Vintage), 39,8 × 28,5 cm, Inv. 182.19, BNR STM



Abb. 6: Eric M. Heilbronner, München, um 1956,
GEP (Vintage), 40,2 × 29,8 cm, Inv. STM3.11, BNR STM



Abb. 7: Tilly Wedekind, München, 1962, GEP (Spätabzug), 21,8 × 21,8, Inv. 138.16, BNR STM



Abb. 8: Tilly Wedekind, München, 1962, GEP (Spätabzug), 21,8 × 21,8 cm, Inv. 138.137, BNR STM

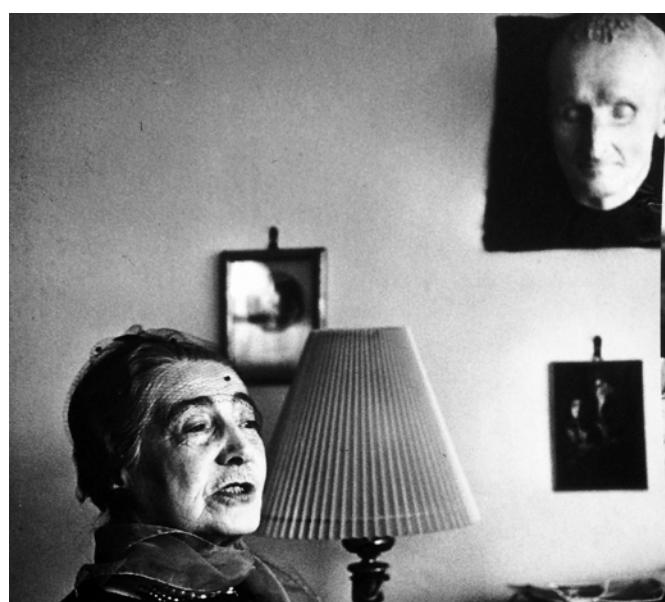


Abb. 9: Tilly Wedekind, München, 1962,
GEP (Vintage), 23,4 × 24,8, Inv. 183a.106, BNR STM

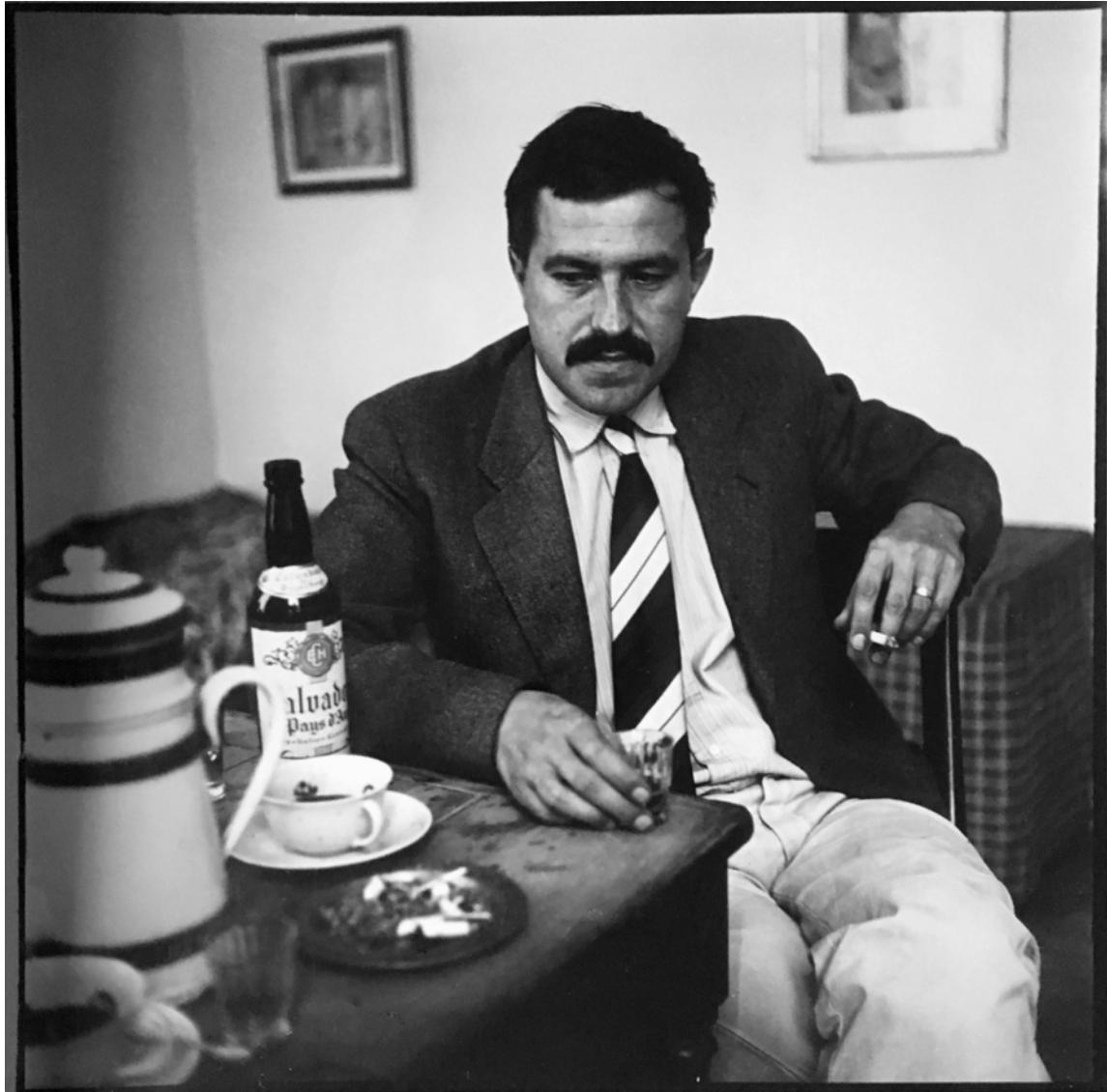


Abb. 10: Günter Grass, Paris, 1958, GEP (Spätabzug), 18,0 × 18,0 cm, Inv. 138.78, BNR STM

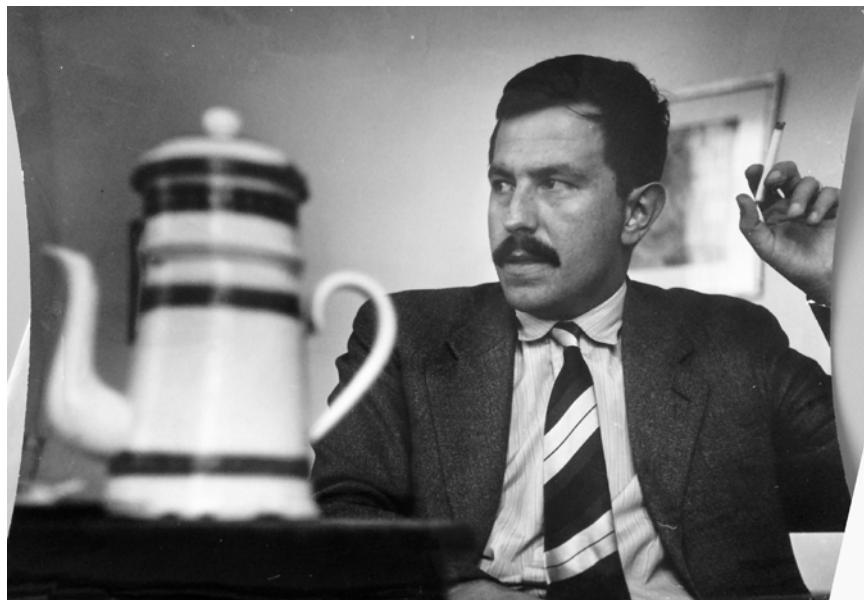


Abb. 11: Günter Grass, Paris, 1958,
GEP (Vintage), 22,9 × 29,3 cm, Inv. 183a.73, BNR STM



Abb. 12: Editorial der twen 9/1960 mit beschnittener Fotografie von Günter Grass.



Abb. 13: Günter Grass, Paris, 1958, GEP (Vintage),
30,3 × 24,0 cm, Inv. 204.1 BNR STM



Abb. 14: Günter Grass, Paris, 1958, GEP (Spätabzug), 11,6 × 11,6 cm, Inv. 138.77 BNR STM



Abb. 15: Günter Grass, Paris, 1958, GEP (Spätabzug), 21,8 × 21,8 cm, Inv. 138.14 BNR STM



Abb. 16: Carl Zuckmayer, Wien, um 1958, GEP (Spätabzug), 17,3 × 17,4 cm, Inv. STM1.18, BNR STM



Abb. 17: Carl Zuckmayer, Wien, um 1958, GEP (Vintage), 30,4 × 23,9 cm, Inv. 183a.115, BNR STM

Abbildung entfällt
aus urheberrechtlichen Gründen.

Abb. 18: Liselotte Strelow: Carl Zuckmayer

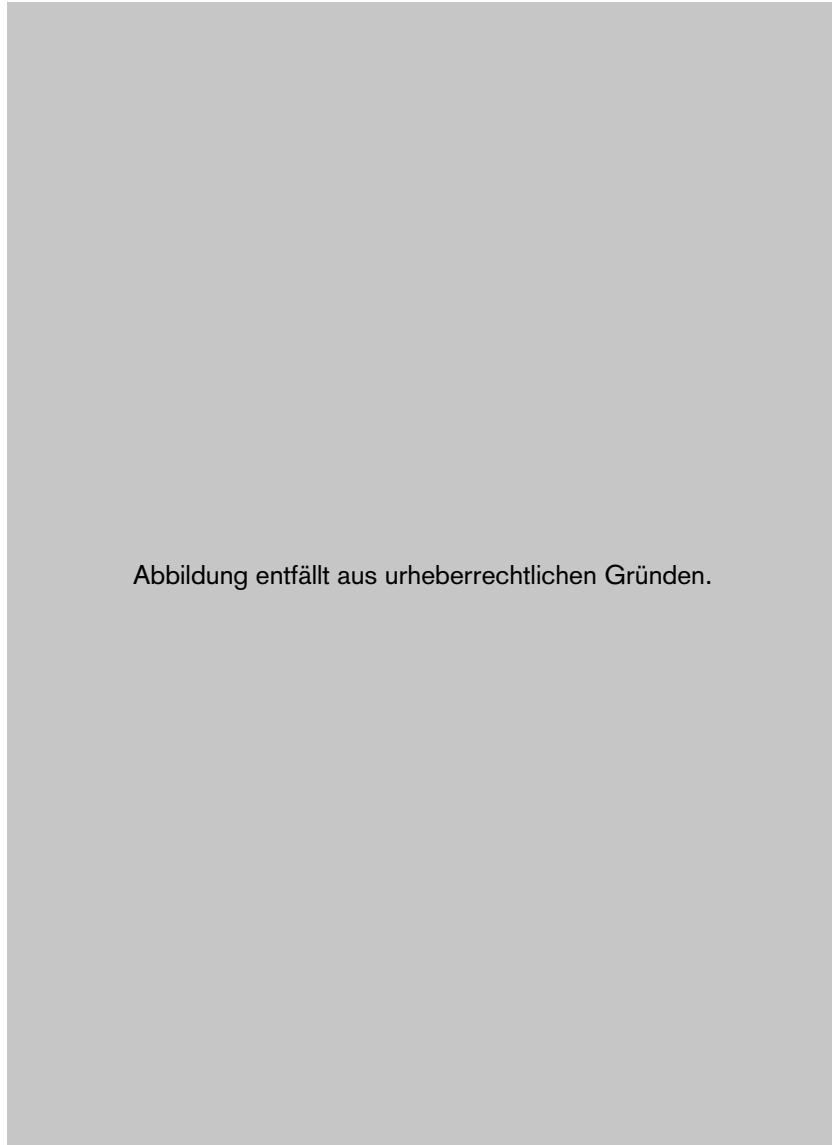


Abbildung entfällt aus urheberrechtlichen Gründen.

Abb. 19: Friedrich von Amerling: Rudolf von Arthaber mit seinen Kindern Rudolf, Emilie und Gustav, das Bildnis der verstorbenen Mutter betrachtend, Öl auf Leinwand, 936 × 1287 cm, Wien, Österreichische Galerie im Belvedere, 1837



Abb. 20: Wilhelm Huesgen, München, 1960, GEP (Spätabzug), 16,5 × 16,5 cm, Inv. 187b.11, BNR STM



Abb. 21: Wilhelm Huesgen, München, 1960, GEP (Vintage), 30,3 × 23,8, Inv. 183a.093, BNR STM

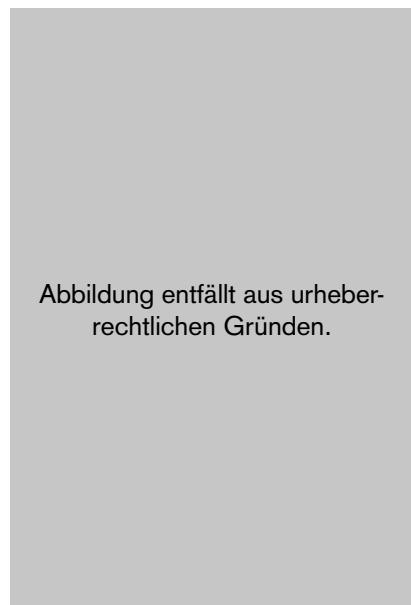


Abb. 22: Rene Burri: Alberto Giacometti, Paris, 1960, Magnum Photos (AR81932)



Abb. 23: Hans Platschek, München, 1958, GEP (Spätabzug), 29,2 × 29,5 cm, Inv. STM1.41, BNR STM



Abb. 24: Hans Namuth: Jackson Pollock, Filmstill, 1950

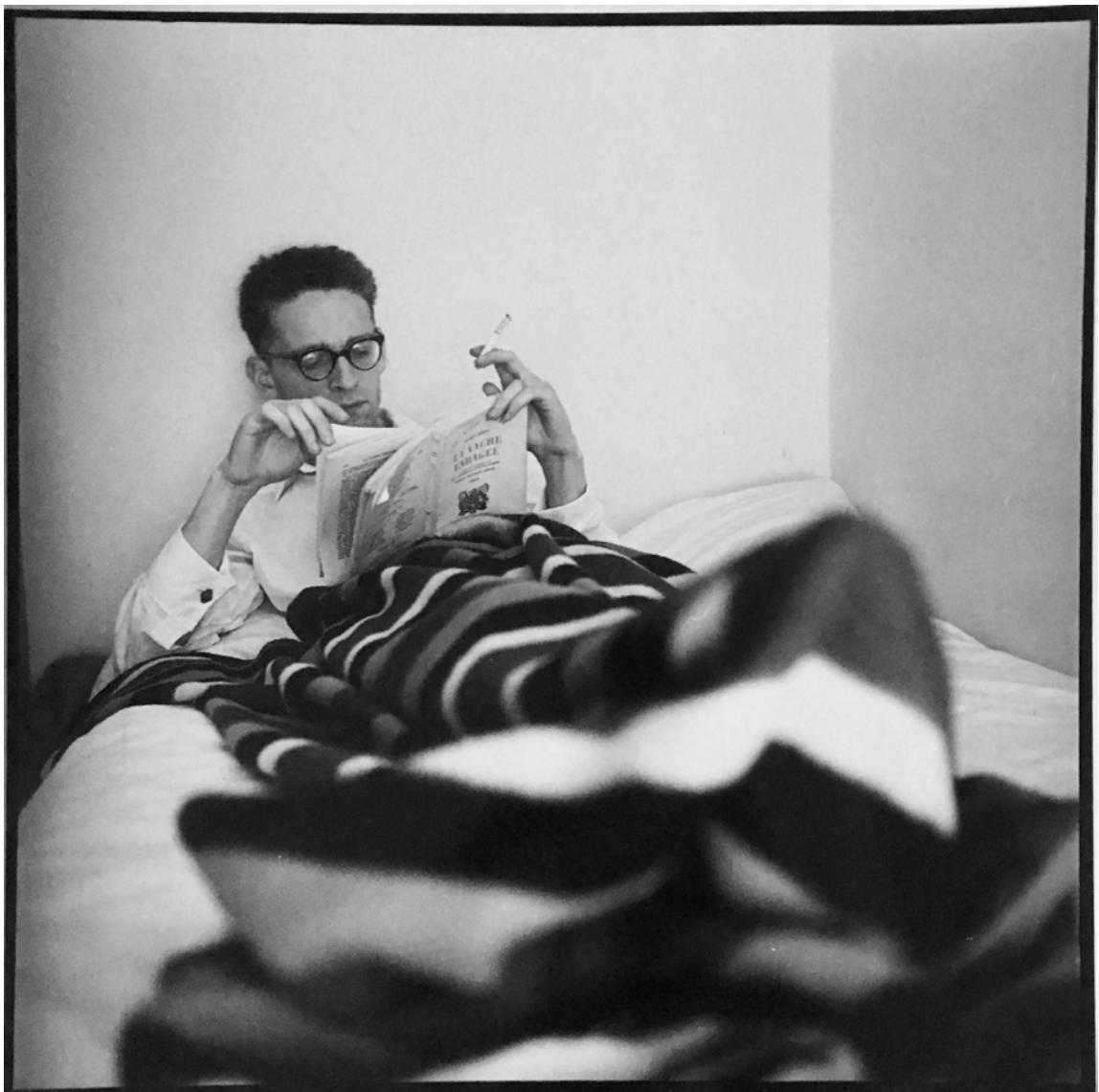


Abb. 25: Hans Platschek, München, 1958, GEP (Spätabzug), 18,0 × 18,0 cm, Inv. 138.117, BNR STM



Abb. 26: Asger Jorn, München, 1961, GEP (Spätabzug), 17,0 × 17,0, Inv. 138.20, BNR STM



Abb. 27: Asger Jorn, München, 1961,
GEP (Spätabzug), 17,7 × 12,7, Inv.
182.8, BNR STM



Abb. 28: Carlo Levi, München, 1958, 17,0 × 17,0 cm

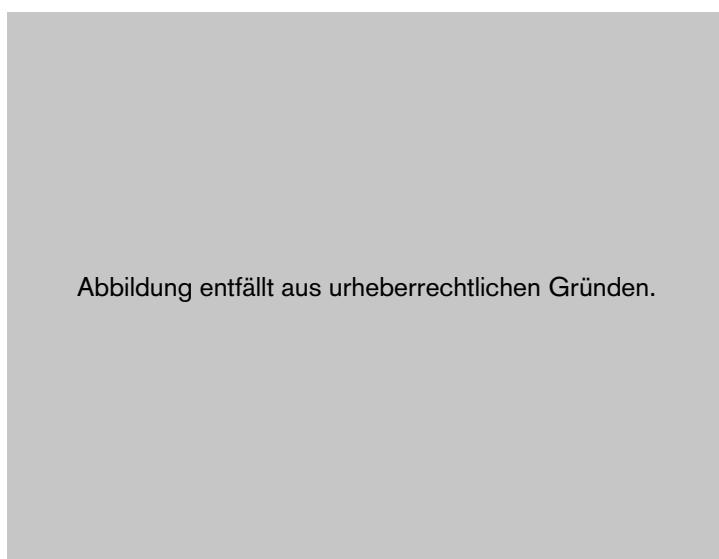


Abb. 29: Carlo Levi, *La casa bombardata*, 1942, Öl auf Leinwand,
GEP auf PE-Papier, 49,5 × 64,5 cm, Roma, Fondazione Carlo Levi



Abb. 30: Carlo Levi, München, 1958, GEP (Spätabzug), 24,0 × 17,5 cm, Inv. 138.96, BNR STM



Abb. 31: Carlo Levi, München, 1958, GEP (Spätabzug), 23,8 × 17,2 cm, Inv. 138.97, BNR STM



Abb. 32: Evelyn Waugh, München, 1959, GEP (Spätabzug), 23,8 × 17,2 cm, 29,2 × 29,5, Inv. STM1.35, BNR STM



Abb. 33: Max Frisch, München, um 1960, GEP (Spätabzug), 29,6 × 29,8 cm, Inv. 169.5, BNR STM



Abb. 34: N.N. Vor der Ruine des Armeemuseums, München, 1959, 29,5 × 29,5 cm



Abb. 35: Jause in der Ruine, München, um 1960, GEP (Vintage), 27,5 × 23,8 cm, Inv. 183c.064, BNR STM



Abb. 36: o.T., München, um 1960, GEP (Spätabzug), 21,7 × 21,8 cm, Inv. 139.86, BNR STM



Abbildung entfällt aus urheberrechtlichen Gründen.

Abb. 37: Regina Relang: Mode in Ruinen, München, 1946, GEP, 24,0 × 22,7 cm



Abb. 38: Spielende Buben vor Graffiti-Wand, München, 1958, GEP (Spätabzug), Inv. STM1.30, BNR STM



Abb. 39: Peter Fischer, München, 1960, GEP (Spätabzug), 30,3 × 24,0, Inv. 183c.018, BNR STM



Abb. 40: André Maurois, München, um 1960, GEP (Vintage), 27,5 × 23,8 cm, Inv. 183a.166, BNR STM



Abb. 41: André Maurois, München, um 1960, GEP (Vintage), 28,0 × 23,7 cm, Inv. 183a.167, BNR STM



Abb. 42: Heinrich Böll, München, um 1960, GEP (Spätabzug), 18,9 × 17,8 cm, Inv. 138.44, BNR STM



Abb. 43: Rudolf Hagelstange, München, 1960, GEP (Spätabzug), 29,5 × 30,0 cm, Inv. STM1.65, BNR STM

Abbildung entfällt aus
urheberrechtlichen Gründen.

Abb. 44: August Sander: Der Maler An-
ton Räderscheidt, 1927, GEP (Spätab-
zug 1979), 30.3 × 23.8 cm, Metropoli-
tan Museum of Art New York

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Hausarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt, alle benutzten Quellen und Hilfsmittel angegeben und Zitate als solche kenntlich gemacht habe.

maximilian westphal
münchen, 10.7.2017