

FIRST PICTURES

New York im Auge europäischer emigrierter Fotografinnen und Fotografen in den 1940er Jahren

Unter dem Titel „Die Gefangenen der Weltkrise – Bei den unerwünschten Einwanderern und Deportierten auf Ellis Island im Hafen von New York“ erschien im Mai 1932 in der *Berliner Illustrierten Zeitung* eine Fotoreportage von Erich Salomon, die er während seiner Reise nach New York aufgenommen hatte (Abb. 1). Mit Sitz der Einreisebehörde für den amerikanischen Staat diente die Insel während der 1930er Jahre und des Zweiten Weltkriegs als Sammel- und Abschiebungszentrum für Immigranten aus aller Welt. Die Ankommenden mussten oft mehrere Monate mit Warten verbringen, bevor ihnen die Einreise nach New York gewährt wurde. In einer Reihe von sechs Fotografien versetzte sich Salomon

aus verschiedenen Blickwinkeln in die Lage der Wartenden. In einer Aufnahme direkt rechts neben der Überschrift fokussierte er die Sicht durch die vergitterten Fenster des Lagers auf die Kulisse New Yorks. (Abb. 2). Die Skyline Manhattans galt für zahlreiche Ankommende als ein Symbol für Freiheit und Hoffnung, die sie nach Tagen auf dem Schiff bei der Einfahrt in den Hafen als Erstes sahen und vor Augen hatten.¹ In Salomons Aufnahme ist jedoch die Sicht auf die Hochhauskulisse durch die Struktur der Gitterfenster unterteilt und rückt durch die feingliedrige Rasterung in grauen Flächen in die Ferne. Die menschenleere Aufnahme bildet einen Gegenentwurf zu einem glücklichen Leben in Freiheit und vermittelt in der strengen sachlichen Komposition das Bild eines distanzierten unerreichbaren Ziels der Emigration.

Mit der Kamera durch New York

Mit Machtantritt der Nationalsozialisten und den massiven privaten als auch beruflichen Einschränkungen boten Großbritannien oder das benachbarte Frankreich mit ihren Hauptstädten London und Paris erste Exilstationen für verfolgte Fotografinnen und Fotografen. Eine zweite Emigrationswelle mit Zielen nach Übersee und in die Vereinigten Staaten von Amerika, insbesondere nach New York, setzte mit der Besetzung Frankreichs im Zweiten Weltkrieg ein.² Mit der Kamera erkundeten exilierte Fotografinnen und Fotografen direkt nach der Ankunft in New York die Metropole.³ Diese Ankunftsphase ist ein interessanter Ausgangspunkt



Abb. 1 Anonym: „Die Gefangenen der Weltkrise“, Fotografien von Erich Salomon, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 41. Jg., Heft 20, 22. Mai 1932, S. 630f.



Abb. 2 Erich Salomon: „Blick durch die vergitterten Fenster des Internierungsgebäudes von Ellis Island auf die Wolkenkratzer von New York“, um 1932, Silbergelatinepapier, 17,9 x 24,2 cm, Erich-Salomon Archiv Berlin, BG-ESA 462 [aus: Erich Salomon. „Mit Frack und Linse durch die Politik und Gesellschaft“. *Photographien 1928–1938*, hg. v. Janos Frecot, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 2004, S. 245].

für eine Untersuchung, da zum einen die Flucht aus Europa erst kurz zurück lag und zum anderen bereits mit dem Anlegen des Schiffs das physische Ankommen auf amerikanischen Boden begonnen hatte. Das transkulturelle Changieren zwischen dem alten, vertrauten, verlassenem und neuen, zukünftigen, bisher unbekanntem Land wird insbesondere in den ersten visuellen Eindrücken der Metropole deutlich. Als relevant zeigt sich, dass diese ersten Stadterkundungen meist im Privaten unternommen wurden. Außerdem ist auffällig, dass auch diejenigen, die in Europa in der Mode- und Porträtfotografie tätig waren, sich in urbanen und architektonischen Bildern mit der neuen Heimat befassten. Obwohl sich zahlreiche dieser Aufnahmen in die moderne Straßen- und Stadtfotografie einordnen lassen, fehlen bisher fundierte Analysen dieser Bilder im Kontext der Emigrationsbewegungen aus Europa der 1930er- und 1940er Jahre.⁴ Welche Stellung nehmen die ‚First Pictures‘ im Zusammenhang mit Exil ein? Kann der Prozess des Fotografierens als Vorgang und die Kamera als Medium gedeutet werden, um sich direkt nach der Ankunft der neuen Heimat visuell anzunähern? Welches Bild der Metropole vermitteln diese Aufnahmen?

Dieser Beitrag nimmt Beispiele der europäischen emigrierten Fotoszene in den Blick, die heterogene, kreative, experimentelle erste visuelle Annäherungen unternahm.⁵ Josef Breitenbach, Lisette Model und auch Hermann Landshoff verbindet ihr autodidaktischer Zugang zur Fotografie als auch ihre erste gemeinsame Exilstation in Paris in den 1930er-Jahren. Aufgrund ihrer jüdischen Abstammung mussten sie Europa verlassen und emigrierten Ende der 1930er- und Anfang der 1940er Jahre nach New York.⁶ Jede/r fotografierte in einer eigenen künstlerischen Sprache, unterschiedlichen Technik und Bildkomposition die ersten Eindrücke und Begegnungen mit der Metropole.

We New Yorkers: Josef Breitenbachs experimentelle Skyline Visionen

Josef Breitenbach fertigte im ersten Jahr nach seiner Ankunft in New York experimentelle Fotomontagen der Metropole an (Abb. 3). Zwei nächtlich illuminierte Wolkenkratzer wurden als Collage mit der Darstellung eines menschlichen Blutkreislaufs montiert, dessen Arterien und Venen verantwortlich für die Funktionsfähigkeit des Körpers sind.⁷ Breitenbach bezieht sich auf die symbiotischen Beziehungen zwischen der Großstadt und den dort lebenden Menschen. Dabei soll die Fotomontage das wechselseitige Verhältnis aufzeigen: Personen bewegen sich in und zwischen Hochhausarchitekturen, urbane Räume wiederum ermöglichen ein vitales, dynamisches Leben. Das Bild verdeutlicht den Eindruck des Großstädtischen, den der Fotograf bei seiner Ankunft wahrnahm und kann als Manifestation einer Identifikationsbereitschaft mit der amerikanischen Gesellschaft und der Metropole verstanden werden.⁸ Anstelle dynamischer Menschenströme oder einzelner Individuen visualisierte er seine ersten Eindrücke aus einem experimentellen Blickwinkel und bediente sich in der Form des Blutkreislaufs eines allgemeingültigen menschlichen Symbols. Der Schlüssel zu dieser Fotomontage könnte in dem Wort „We“ im Titel liegen. Es deutet darauf hin, dass sich Breitenbach bereits im ersten Jahr nach seiner Emigration in New York angekommen sowie als Bewohner der Metropole sah. Dabei sprach er nicht

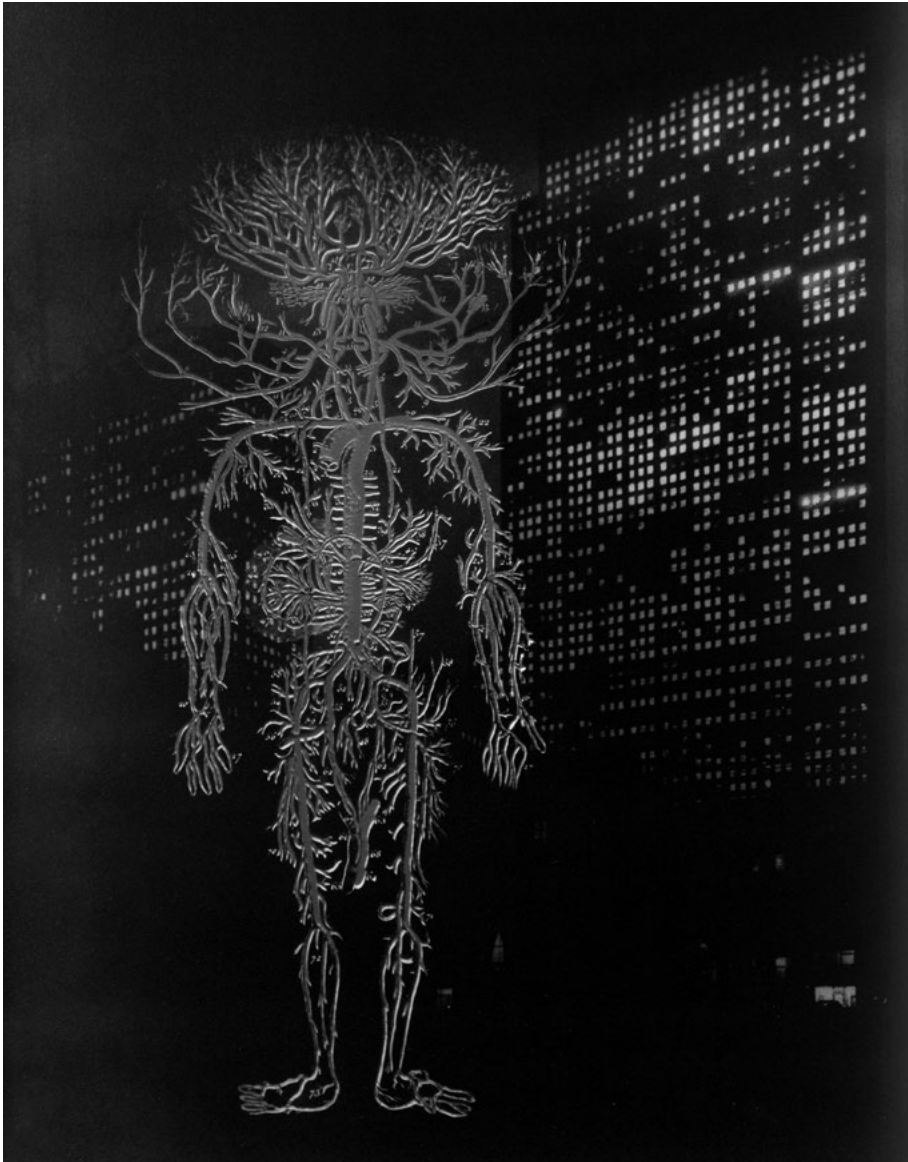


Abb. 3 Josef Breitenbach: „We New Yorkers“, 1942, Silbergelatineabzug, 38,4 x 30,5 cm, Sammlung Fotografie Münchner Stadtmuseum, Inv.-Nr. FM 96/3-33 [aus: *Josef Breitenbach. Photographien zum 100. Geburtstag*, hg. v. T. O. Immisch, Ulrich Pohlmann und Klaus E. Göltz, Ausst.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Saale, Halle, München 1996, S. 110].

von einer Gruppe, wie etwa *The New Yorker*, sondern betonte mit dem Wort „Wir“ seine Zugehörigkeit zu der Stadt.⁹

Ergänzend zu *We New Yorkers* existieren aus den ersten Jahren in der Metropole weitere Aufnahmen, die ebenfalls vielschichtige experimentelle Sichtweisen auf den neuen Wohnort zeigen sowie Bezüge zum Surrealismus erkennen lassen (Abb. 4). Der Fotograf pflegte während seiner Zeit in Paris enge Kontakte zu surrealistischen Kunstschaffenden und konnte Inspirationen für sein eigenes fotografisches Werk sammeln als auch umsetzen.¹⁰ Am 8. Mai 1945 realisierte er mehrere Aufnahmen anlässlich des *Victory in Europe Day*.¹¹ Der Fotograf Alfred Eisensta-

edt hatte jubelnde und sich küssende Menschen auf dem Times Square aufgenommen. Breitenbach hielt sich jedoch abseits der Avenues auf und fokussierte inmitten von Hochhäusern auf einem Friedhof die Spuren der Feierlichkeiten (Abb. 4). In einem Führer der Trinity Church wird beschrieben, dass der angrenzende Friedhof einer der wenigen Orte im Zentrum Manhattans ist, der den ursprünglichen Charakter des alten New Yorks behalten hat. „Here in fair weather the office workers come at noon to rest in the green and sunlight of God’s Acre. Strangers to the city stroll about the paths trying to identify the great names of the past.“¹² Breitenbach befand sich somit an einer historischen Stel-



Abb. 4 Josef Breitenbach: „Victory Day Parade, New York“, 1945, Silbergelatineabzug, 35,3 x 28 cm, Sammlung Fotografie Münchner Stadtmuseum, Inv.-Nr. FM 93/346-6 [aus: *New York Photography 1890–1950. Von Stieglitz bis Man Ray*, hg. v. Ortrud Westheider, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2012, S. 239].

le der amerikanischen Gründungsgeschichte und nahm in der Bildmotivik der Nationalfahne sowie der Statue auch direkt Bezug darauf. In Kombination mit den wehenden Papierfahnen und Ticketschleifen wird dieser Fotografie zudem ein dynamischer Moment als auch eine ästhetische Qualität verliehen.¹³ „Auch wenn das Bild in dem Sinne realistisch ist, daß die Szene nicht manipuliert oder konstruiert ist, kann man es als surrealistisch klassifizieren“¹⁴, schreibt Kelly George. Die Papierschlängen zeichnen in Breitenbachs Aufnahme, wie es die surrealistische Fotografie meist in Fotogrammen anstrebte, schwirrende schwerelose Lichtstreifen nach. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Wahl des eigentümlichen Aufnah-

meorts. Mittels fototechnischer Verfahren oder collageartiger Kompositionen mehrerer Elemente (wie bei *We New Yorkers*) ergeben sich in Breitenbachs ‚First Pictures‘ unterschiedliche Realitätsebenen und vielschichtige experimentelle Perspektiven auf die Stadtansichten von New York.

Day or Night? Hermann Landshoffs

Infrarotaufnahmen von New York _____

Hermann Landshoff verbindet mit Josef Breitenbach eine ähnliche Emigrationsroute nach New York. Beide gebürtige Münchner Fotografen nahmen nach der Station in Paris und in Internierungslagern 1941 von Marseille aus die Schiffspassage.¹⁵ Direkt nach der Ankunft unternahm Landshoff Stadterkundungen und experimentierte ebenfalls wie Breitenbach eigene fotografische Visionen der Metropole. Im Fundus des Œuvres heben sich besonders drei Aufnahmen hervor, die Stadtansichten in einer detaillierten Tiefenschärfe als auch Hell-Dunkel-Kontraste wiedergeben (Abb. 5). An beiden Bildrändern flankieren zwei Gebäude, die oben als auch seitlich deutlich abgeschnitten sind, mittig eine Hochhauskulisse mit wolkenbehangenen Himmel. Die Stadt wird als ein Konglomerat aufstrebender Architekturen wiedergegeben. Diese Illusion wird durch die leicht nach oben gerichtete Perspektive sowie den speziell gewählten Blickwinkel verstärkt. Landshoff nahm die Aufnahme wohl von einer Dachterrasse oder einem erhöhten Gebäude auf. Mit Hilfe von Vergleichsabbildungen konnte rekonstruiert werden, dass er sich in Manhattan zwischen dem Rockefeller Building und der St. Patrick's Kathedrale positionierte.

Wie Breitenbach kontrastierte auch Landshoff das architektonische Nebeneinander moderner und neugotischer Stilrichtungen. Die komplexe, raffinierte Sichtweise wird zudem durch die Technik der Infrarotfotografie unterstrichen.¹⁶ Mit Hilfe eines infrarotempfindlichen Aufnahmematerials und speziellen Filtern werden bestimmte Lichtwellen, die für das menschliche Auge nicht sichtbar sind, erkenntlich. Raoul Hausmann erläutert, dass der „Photograph anders, umfanglicher und spezieller zugleich geschult sein [muss] als bisher. Er muss viele Dinge

und Materialien in ihrer Wirkung auf die photochemischen Schichten kennen lernen [...] Hier vor allem hat der Photograph zu lernen: das beste Mittel der Darstellung ist der detailreiche Kontrastbereich.“¹⁷ Neben Anwendungsbereichen in der Wissenschaft und Medizin wurde die Infrarottechnik in Stadt- und Landschaftsaufnahmen eingesetzt. Anders als bei einem herkömmlichen Verfahren können verschiedene Ebenen durchleuchtet sowie Sichtverhältnisse, die durch Störfaktoren wie Nebel oder Dunst behindert sind, in weitsichtigen detaillierten Fotografien wiedergegeben werden.¹⁸

Landshoffs Aufnahme entspricht diesem Typus und erfüllt die nach Hausmann beschriebenen Kriterien eines kontrastreichen Bildes, das durch das Gegenlicht zudem einen grafischen Charakter erlangt. Der Neu-New Yorker Landshoff entschied sich für ein fotografisches Verfahren, das seinen Wohnort andersartig wahrnehmen ließ. Er versuchte, die vertikale Architektur der Metropole zu betonen sowie gleichzeitig das Augenmerk auf die Ambivalenz zwischen modernen und historischen Bauwerken zu legen. Auch Hausmann erläutert, dass die Infrarotfotografie das Sehen weiterentwickelt indem sie „neue Dimensionswirkungen, also eine Umgestaltung des körperlichen Eindrucks der Dinge und [...] der unsichtbaren Farbigkeit“¹⁹ hervorhebt. Interessant erscheint, dass Landshoff die Infrarottechnik nur bei seinen ersten Bildern in New York verwendete, sodass Ankunft und Experiment hier zusammengedacht werden sollten.

Going with the flow – Bewegung und Dynamik in *Running Legs* von Lisette Model

Im Netzwerk der emigrierten Fotografinnen und Fotografen und auch im Bekanntenkreis von Breitenbach und Landshoff befand sich auch Lisette Model, die bereits 1938 in New York ankam und ab 1951 eine Kollegin Breitenbachs an der New School for Social Research war.²⁰ Model war zu Beginn ihrer Jahre in New York augenscheinlich vom dynamischen Treiben auf den Straßen fasziniert. Diese Eindrücke manifestierte sie in zwei Serien, die sie in den ersten Jahren nach ihrer Emigration begann.²¹ Ab 1939 entstand



Abb. 5 Hermann Landshoff: „New York“, 1941, Infrarot-Aufnahme, Gelatineentwicklungspapier, 29,4 x 24,2 cm, Sammlung Fotografie Münchner Stadtmuseum, Inv.-Nr. FM-2012/200.99 [aus: *Hermann Landshoff: Portrait, Mode, Architektur. Retrospektive 1930–1970*, hg. v. Ulrich Pohlmann, Andreas Landshoff, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum – Sammlung Fotografie, München 2013, S. 50].

die Serie *Reflections*, die Einblicke durch Schaufenster zeigen, die Model von innen oder außen aufnahm. Je nach Position ergeben sich Spiegelungen unüberschaubarer Szenarien der Metropole, die wie in einer Art Simultanaufnahme das Innen der Geschäfte als auch das Außen der Straßen aufgreifen (Abb. 6). Ab 1940 entstand die Serie *Running Legs* (Abb. 7 und 8), in der sie in engen Ausschnitten vorbeilaufende oder rennende Passanten fotografierte. Statt Ganzkörperaufnahmen oder Porträts im Hintergrund mit Stadtkulisse legte sie jedoch den Fokus auf die angeschnittenen Beine. Pumps mit hohem Absatz neben Turnschuhen und feinen Lederschuh, sowohl stehende als



Abb. 6 Lisette Model: „Window, Bonwit Teller (man with cane regarding newspaper), New York, between 1939 and 7 december 1940“, 34,7 x 28 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, Inv.-Nr. NGC 29037 [aus: *Lisette Model*, hg. v. Ann Thomas, Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa 1990, S. 213].



Abb. 7 Lisette Model: „Running Legs NYC 42nd street“, New York, ca. 1940/41, 39 x 49,2 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, Inv.-Nr. NGC 35148 [aus: *Lisette Model*, hg. v. Christina Zelich, Ausst.-Kat. Fundación Mapfre Madrid, Jeu de Paume Paris, Madrid 2009, S. 74].



Abb. 8 Lisette Model: „Running Legs, New York“, ca. 1940/41, 27 x 34,3 cm, Stiftung des Lisette Model Nachlasses, 1990, National Gallery of Canada, Ottawa, Inv.-Nr. NGC 35150 [aus: *Lisette Model. Fotografien 1934–1960*, hg. v. Monika Faber und Gerald Matt, Ausst.-Kat. Kunsthalles Wien 2000, Wien 2000, S. 126].

auch hektisch vorübereilende Beine sind in verschiedenen Personenkonstellationen erkennbar. Die Fotohistorikerin Monika Faber schreibt: „Der enge Ausschnitt, der nur Bruchteile eines oder mehrerer Menschen im Bild zulässt, evoziert eine über den Rand hinausgehende Bewegung, eine Fortsetzung, einen cinematografischen Rhythmus.“²² In einer Aneinanderreihung verschiedener dynamischer Bewegungsmuster präsentiert Model städtische Szenen, in denen jedoch die Gesichter und Oberkörper der zugehörigen Beine im Verborgenen bleiben. *Running Legs* thematisiert somit auch Parabeln des großstädtischen Lebens, die sich in der Anonymität und dem massenhaften Akkumulieren der Personen manifestieren. Dennoch ist nicht nachvollziehbar, wie Model diese Ausschnitte fotografieren konnte, ohne unbemerkt von den Passanten zu bleiben. In diesem Zusammenhang sollte beachtet werden, dass Model mit einer Rolleiflex-Kamera fotografierte.²³ Das Anvisieren des Bildmotivs erfolgt über die auf Bauchhöhe positionierte Kamera. Dadurch fällt der Blick von oben auf den Sucher und verlangt eine gewisse Mobilität und auch technische Expertise, um das gewünschte Motiv fokussieren zu können. Folglich hat Model in aktiven fotografischen Gesten wie dem Bücken,

Beugen und Senken des Blickes die erblickte Dynamik der Straße visuell festgehalten. Damit wurde sie auch selbst Teil der bewegten Massen auf der Straße. Im Kontext des Exils, das auch ein Zustand des Ungefestigten ist, spiegeln die Aufnahmen ebenfalls Momente des Flüchtlings, Unstabilen und Überwältigenden wider.²⁴ Model bediente sich folglich Muster, die sich ebenfalls auf das Leben direkt nach der Ankunft in der neuen Heimat übertragen lassen. Anders als Breitenbach oder Landshoff, die das Monumentale und Architektonische der Metropole aufgreifen, befindet sich die Fotografin mitten im großstädtischen Mikrokosmos von New York. Models besonderer und eigenartige Blickwinkel weckte in amerikanischen Fotofachkreisen großes Interesse.²⁵ Über den Kontakt und die Hilfe des Art Directors Alexey Brodovitch wurde schließlich eine Aufnahme der Serie *Running Legs* im Magazin *Harper's Bazaar* publiziert (Abb. 9 und 10).²⁶

Fotografie im Exil als künstlerisches Medium

Die Fotografien von Model, Landshoff und Breitenbach zeigen exemplarisch, wie fruchtbar und kreativ sich die ersten visuellen Kontakte mit der Metropole New York im



Abb. 9 Lisette Model: „Running Legs 5th Avenue, New York“, ca. 1940/41, Abzug 1980. 49,4 x 39,4 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, Inv.-Nr. NGC 29052 [aus: Eugenia Parry: *Shooting off my Mouth. Spitting into the mirror. Lisette Model. A narrative Autobiography*, Göttingen 2009, S. 65].

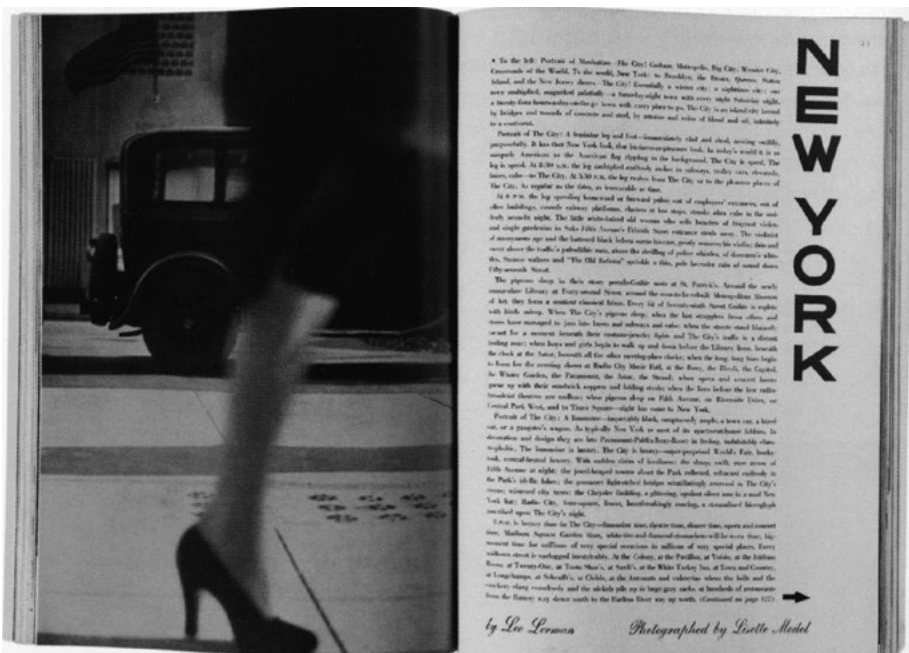


Abb. 10 *Harper's Bazaar*, Februar 1946, Reportage über „New York“, Text Leo Lerman, Fotos: Lisette Model [aus: *New York Photography 1890–1950. Von Stieglitz bis Man Ray*, hg. v. Ortrud Westheider, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2012, Abb. 12, S. 38].

Exil gestaltet haben. Die Emigration in ein neues Land stellt „in den meisten Fällen [...] einen Wendepunkt im Werdegang der Betroffenen dar“²⁷. Wenngleich sich die Emigration durchaus negativ auf ein Schaffen auswirken kann, etwa als radikaler Bruch, Stagnation von Kreativität oder dem Abbruch einer künstlerischen Laufbahn, verdeutlicht die vorliegende Analyse, dass das Exil auch andere Wirkungen zeigen kann. Der Medienphilosoph und Fototheoretiker Vilém Flusser schlägt in seinem Aufsatz *Exil und Kreativität* eine positive Einschätzung des Exils vor. Er vertritt die These, dass das neu geschaffene Werk im Exil durch kreative Dialoge entstehe, die sich durch „ein Aufknacken des ‚Selbst‘ und ein Öffnen hin zum anderen“²⁸ charakterisieren lassen. Auch wenn diese Dialoge nicht immer notwendigerweise zur gegenseitigen Anerkennung führen, definiert Flusser das Exil als „die Brutstätte für schöpferische Taten, für das Neue.“²⁹ Diese Aussagen lassen sich durchaus auch auf die in diesem Beitrag vorgestellten Beispiele übertragen. Allen drei Protagonistinnen und Protagonisten gelang es, in den weiteren Jahren nach ihrer Ankunft privat als auch beruflich an der Fotoszene in New York aktiv teilzuhaben sowie diese mitzugestalten.³⁰ Dennoch sollte in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, dass Fotografinnen und Fotografen der berufliche Neuanfang im Exil nicht leicht fiel. Nicht immer gelang es ihnen, sich gegen die Konkurrenz durchzusetzen und eine produktive Karriere in der neuen Heimat zu beginnen. Außerdem ist abschließend zu betonen, dass das Werk und Leben zahlreicher EmigrantInnen abseits des fotografischen Kanons noch immer nicht hinreichend erforscht ist.³¹

¹ Vgl. Roland H. Bayor: *Encountering Ellis Island. How European Immigrants Entered America*, Baltimore 2014, S. 22ff. Der Fotograf Hermann Landshoff schreibt ebenfalls 1940 in seinen autobiografischen Aufzeichnungen: „Grosse Sehnsucht, die Freiheitsstatue am Eingang des New-Yorker Hafens zu passieren. Sie ist von neuem wieder für viele Bewohner der Alten Welt zum lebendigen Sinnbild erwacht, zu etwas Konkretem, zu einem Lebensstil.“, in: Hermann Landshoff: *Autograph*, o. O., 1939/1949, S. 327.

² Zu New York als Emigrationsziel vgl. Claus Dieter-Krohn: *Vereinigte Staaten von Amerika*, in: ders.:

Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945, Darmstadt 1998, S. 446–466; Michael Winkler: *Metropole New York*, in: Claus Dieter-Krohn (Hg.): *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Metropolen des Exils*, Band 20, München 2002, S. 178–198. Zu Exil und Fotografie siehe Claus-Dieter Krohn (Hg.): *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Film und Fotografie*, Band 21, München 2003; Hanno Loewy: *Fotografie*, in: Dan Diner (Hg.): *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, Band Co–Ha 2*, Stuttgart 2012, S. 362; Sybil Milton: *The Refugee Photographers, 1933–1945*, in: Helmut F. Pfanner: *Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil – Exile across Cultures*, Symposium 07.3–10.3 1985 an der Universität New Hampshire, Bonn 1986, S. 279–293; Irme Schaber: *Fotografie*, in: Claus Dieter-Krohn (Hg.): *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, Darmstadt 1998, S. 970–983, hier S. 978.

³ Unter den nach New York emigrierten Fotografinnen und Fotografen sind bekannte Namen wie Alfred Eisenstaedt, Andreas Feininger, Martin Munkácsi, Ilse Bing, Erwin Blumenfeld oder André Kertész zu nennen. Vgl. *Und sie haben Deutschland verlassen ... müssen. Fotografien und ihre Bilder 1928–1997*, hg. v. Klaus Honnef, Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bonn 1997. Viele dieser Fotografinnen und Fotografen fanden Arbeitsmöglichkeiten im Fotojournalismus sowie in der Mode- und Porträtfotografie.

⁴ Zu fotografischen Positionen im Kontext der Stadt New York vgl. Quentin Bajac, Lucy Gallun, Roxana Marcoci (u. a.): *Die große Geschichte der Photographie: Die Moderne 1920–1960*, München, New York 2016; *New York Capital of Photography*, hg. v. Max Kozloff, Ausst.-Kat. The Jewish Museum, New York 2002; *New York Photography 1890–1950. Von Stieglitz bis Man Ray*, hg. v. Ortrud Westheider und Michael Philipp, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2012; Jane Livingstone: *The New York School Photographs 1936–1963*, New York 1992.

⁵ Dieser Beitrag stützt sich auf Forschungen der Autorin und ist Teil ihres Dissertationsprojektes zu New York als Exilstadt innerhalb des ERC Consolidator Grants „Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)“ an der LMU München (2017–2022), www.metromod.net.

⁶ Lisette Model emigrierte mit ihrem Mann 1938 nach New York. Josef Breitenbach und Hermann Landshoff kamen 1941 in New York an. Vgl. *Josef Breitenbach, 1896–1984. Une photographie impure*, hg. v. Larisa Dryansky, Ausst.-Kat. Musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône, Paris 2001; *Lisette Model. Fotografien 1934–1960*, hg. v. Monika Faber und Gerald Matt, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Wien 2000, S. 12; Ulrich Pohlmann: „I owe everything to Landshoff“ (Richard Avedon), in: *Hermann Landshoff. Portrait, Mode, Architektur. Retrospektive 1930–1970*, hg. v. Ulrich Pohlmann, Andreas Landshoff, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum – Sammlung Fotografie, München 2013, S. 15–45.

⁷ Im Original ist der Blutkreislauf in roter Farbe zu sehen.

⁸ Kelly George: Josef Breitenbach, in: *Und sie haben Deutschland verlassen ... müssen*, (Anm. 3), S. 23; Imke Wartenberg: *Die Straße neu gesehen*, in: *New York Photography 1890–1950*, (Anm. 4), S. 234f.

⁹ Die Fotografie und Breitenbachs Zuschreibung an die amerikanische Gesellschaft kann als Gegenmodell zu Hannah Arendts Reflexionen als Emigrantin gedeutet werden. 1943 veröffentlichte sie den Artikel „We Refugees“, in dem sie über das politische Selbstverständnis der Begriffe Flüchtling, Emigrant und Exilant im Kontext ihrer eigenen jüdischen Exilerfahrungen

schrieb. Vgl. Hannah Arendt: We Refugees, in: *Menorah Journal*, 31. Jg., Heft 1, 1943, S. 69–77.

10 Vgl. Ludger Derenthal: Paris 1933–1941. Porträts und Experimente, in: *Josef Breitenbach. Photographien zum 100. Geburtstag*, hg. v. T. O. Immisch, Ulrich Pohlmann und Klaus E. Göltz, Ausst.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Saale, München 1996, S. 76–83; Keith Holz und Wolfgang Schopf: *Im Auge des Exils: Josef Breitenbach und die Freie Deutsche Kultur in Paris 1933–1944*, Berlin 2001, S. 138.

11 Der *Victory in Europe Day* (abgekürzt VE Day) bezeichnet das Ende des Zweiten Weltkriegs in Europa am 8. Mai 1945.

12 *A Guide Book to Trinity Church and the Parish of Trinity Church in the City of New York*, hg. v. Corporation of Trinity Church, New York 1944/1950, S. 53ff., hier S. 54. Auf dem Friedhof befinden sich Gräber einiger bekannter Persönlichkeiten der amerikanischen Gründungsgeschichte.

13 Ganz ähnliche Aufnahmen gibt es von dem emigrierten Fotografen Robert Haas, der das Geschehen aus seinem Fenster und, gemeinsam mit Trude Fleischmann, auf den Straßen New Yorks ablichtete. Vgl. *Robert Haas. Der Blick auf zwei Welten*, hg. v. Anton Holzer, Frauke Kreutler, Ausst.-Kat. Wien Museum 2016, Berlin 2016, S. 176ff. Eine weitere Fotografie von Robert Haas findet sich im Editorial dieser Ausgabe, vgl. S. XX.

14 Kelly George: New York 1941–1984, in: *Josef Breitenbach*, (Anm. 10), S. 120.

15 Vgl. Immisch, (Anm. 10), S. 210.

16 Die Technik der Infrarotfotografie konnte laut Ulrich Pohlmann durch restauratorische Prüfungen am Münchner Stadtmuseum verifiziert werden. Zu einer ausführlichen Erläuterung der Infrarotfotografie vgl. Othmar Helwich: *Die Infrarotfotografie und ihre Anwendungsgebiete*, Harzburg 1937; Albert Nürnberg: *Infrarot-Photographie*, Halle (Saale) 1957; Rudolf Hildebrandt: *Infrarot: Fotografie auf anderer Wellenlänge*, Schaffhausen 1992. In dem amerikanischen Fotofachmagazin *Popular Photography* finden sich außerdem in den 1940er Jahren vermehrt Beiträge über die Technik und Praxis der Infrarotfotografie. Somit war dieses fotografische Verfahren in Amerika bei Landshoffs Ankunft in New York eine nicht unbekannt Technik oder könnte ihm sogar eine Anregung gewesen sein. Vgl. *Popular Photography*, 3. Jg., Heft 1, Juli 1939, S. 30f.; 6. Jg., Heft 5, Mai 1940, S. 24f., S. 99–103; 12. Jg., Heft 5, Mai 1943, S. 30f., 82f.; 21. Jg., Heft 3, September 1947, S. 59f., 145–149.

17 Raoul Hausmann: *Fotografisches Sehen. Schriften zur Photographie 1921–1968*, Paderborn 2016, S. 395. Raoul Hausmann hat über die Infrarotfotografie ein eigenes Buchmanuskript verfasst, das zu Lebzeiten jedoch nicht veröffentlicht wurde. 1939 übertrug er László Moholy-Nagy die Rechte, in der Hoffnung, an der von Moholy-Nagy geleiteten School of Design in Chicago ein Institut für Infrarotfotografie etablieren zu können. Die Pläne als auch die Emigration scheiterten jedoch, vgl. Bernd Stiegler: Nachwort. Fotografisches Sehen, in: ebenda, S. 509–540, hier S. 540.

18 Helwich, (Anm. 16), S. 92–105.

19 Zit. nach: Raoul Hausmann: Neue Ergebnisse der Infrarotfotografie (o. J.), in: Hausmann, (Anm. 17), S. 395.

20 Josef Breitenbach war bereits ab 1949 bis 1975 an der New School angestellt. Vgl. George, (Anm. 14), S. 125f.; Pohlmann, (Anm. 6), S. 58f. Die New School war als liberale Institution eine wichtige berufliche An-

laufstelle für europäische Exilanten in der Kunst und Wissenschaft. Vgl. Claus-Dieter Krohn: *Wissenschaft im Exil. Deutsche Sozial- und Wirtschaftswissenschaftler in den USA und die New School for Social Research*, Frankfurt 1987.

21 Vgl. Monika Faber: Über das Verschmelzen von sinnlicher Wahrnehmung mit technischem Können. Lisette Models Reportagen und Serien, in: *Lisette Model*, (Anm. 6), S. 11–35, hier S. 20. Außerdem sei auf den Artikel von Burcu Dogramaci in dieser Ausgabe verwiesen, der das serielle Arbeiten im Kontext des Exils genauer analysiert.

22 Faber, (Anm. 21), S. 24.

23 Seit 1929 wird die Mittelformatkamera Rolleiflex angeboten, die ebenfalls mit einem Rollfilm ausgestattet war und die in den 1930er-Jahren für viele Lichtbildner zur beliebten, weil bedienungsfreundlichen Reportagekamera wurde. Vgl. Walther Heering: *Das Rolleiflex-Buch. Lehrbuch für Rolleiflex und Rolleicord*, Seebuck am Chiemsee 1952; Anton Holzer: *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014, S. 205.

24 Vgl. dazu: Stephanie Barron: Europäische Künstler im Exil – eine Einführung, in: *Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945*, hg. v. Stephanie Barron, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1997, München 1997, S. 11–29; Sabine Eckmann: Exil und Modernismus: Theoretische und methodische Überlegungen zum künstlerischen Exil der 1930er- und 1940er-Jahre, in: Burcu Dogramaci: *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*, Bielefeld 2013, S. 23–42; Megan R. Luke: The trace of transfer, in: *Artists in Exile. Expressions of Loss and Hope*, hg. v. Frauke V. Josenhans, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery, New Haven 2017, S. 129–141.

25 Ab 1941 wurden Fotografien von Lisette Model in Ausstellungen am Museum of Modern Art präsentiert. Vgl. *Lisette Model. A Performance in Photography*, hg. v. George Steeves, Ausst.-Kat. Mount Saint Vincent University Art Gallery, Halifax 2011, S. 23ff.

26 Alexey Brodovitch emigrierte ebenfalls 1934 nach New York und fand als Art Director eine Anstellung bei *Harper's Bazaar*, das unter ihm fortan ein neues Design erhielt. Vgl. Kerry William Purcell: *Alexey Brodovitch*, New York 2002; Livingston, (Anm. 4), S. 289–295.

27 Burcu Dogramaci: Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand – zur Einführung, in: Burcu Dogramaci und Karin Wimmer (Hg.) *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, Berlin 2011, S. 13–28, hier S. 14.

28 Vilém Flusser: Exil und Kreativität, in: *Spuren. Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, 9. Jg., Heft Dez./Jan. 1984–85, S. 5–9, hier S. 9.

29 Ebenda.

30 Hermann Landshoff etablierte sich als Modefotograf bei *Harper's Bazaar*, *Junior Bazaar* und *Made-moiselle*. Lisette Model und Josef Breitenbach hatten neben ihrer Lehrtätigkeit ebenfalls Aufträge für Magazine. Allen drei ProtagonistInnen gelang außerdem die künstlerische Anerkennung in Ausstellungen des Museums of Modern Art, etwa 1944 in *Art in Progress*. Vgl. Pohlmann, (Anm. 6), S. 15–47; Livingston, (Anm. 4), S. 298–302; *New York Photography*, (Anm. 4), S. 53–61.

31 Einige Hinweise dazu finden sich beispielsweise bei Anton Holzer, (Anm. 13); Claus Dieter-Krohn, (Anm. 2); Sybil Milton, (Anm. 2) als auch im Katalog *Und sie haben Deutschland verlassen müssen*, (Anm. 3).