

Zeitschrift für Museum und Bildung

86 – 87/2019

Vermittler*innen
zwischen den Kulturen

LIT

Titelbild: *Resonanz von Exil* Ausstellungsansicht Museum der Moderne Salzburg, 2018
© Museum der Moderne Salzburg, Foto: Rainer Iglar.

IMPRESSUM

Zeitschrift für Museum und Bildung

Herausgeber

Rochow-Museum und Akademie für bildungsgeschichtliche und zeitdiagnostische
Forschung e. V. an der Universität Potsdam, Reckahn

Herausgeberinnen, Herausgeber und Redaktion

Inge Hansen-Schaberg (Rotenburg) – Catharina Keßler (Göttingen)

Matthias Loeber (Bremen) – Michaela Nietert (Göttingen)

Ulla M. Nitsch (Bremen) – Frank Tosch (Potsdam) – Ina K. Uphoff (Würzburg)

Martin Woda (Göttingen) – Eva Zimmer (Würzburg)

Anschrift der Redaktion

Prof. Dr. Frank Tosch

Universität Potsdam

Department Erziehungswissenschaft

apl. Professur Historische Bildungsforschung

Karl-Liebknecht-Str. 24 – 25

14476 Potsdam / OT Golm

E-Mail: tosch@uni-potsdam.de

Layout und Satz: Angelika Harrison

Die Zeitschrift für Museum und Bildung erscheint einmal im Jahr.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISSN 0934-9650

ISBN 978-3-643-99740-1 (br.)

ISBN 978-3-643-99240-6 (PDF)

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2019

Verlagskontakt:

Fresenstr. 2 D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-62 03 20

E-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Auslieferung:

Deutschland: LIT Verlag, Fresenstr. 2, D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, E-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

E-Books sind erhältlich unter www.litwebshop.de

Editorial 5

Maria Kublitz-Kramer

Vermittler*innen zwischen den Kulturen

Eine Einordnung des Themas in die Frauenexilforschung 7

Burcu Dogramaci und Helene Roth

Fotografie als Mittler im Exil: Fotojournalismus

bei *Picture Post* in London und Fototheorie und -praxis

an der New School for Social Research in New York 13

Karina von Tippelskirch

Exilantinnen und Expatriates als Akteurinnen im

transatlantischen Kulturtransfer: Eugenie Schwarzwald,

Dorothy Thompson, Alice Herdan-Zuckmayer 45

Philipp Strobl

Die Kunsthistorikerin Gertrude Langer als kulturelle

Mittlerin zwischen Wien und Brisbane 63

Annette Bußmann

„Das Leben ist eine Metamorphose“: Erna Pinner als

Mittlerin zwischen den Kulturen im britischen Exil 76

Sanna Schulte

Die „springende“ Brücke. Jenny Aloni als

Brückenbauerin und Vermittlerin zwischen den Kulturen

und ihr Roman *Der Wartesaal* 91

Jeannette van Laak

Aufbruch ins Morgen. Zum Werk Lea Grundigs

in Palästina (1940-1948) 102

Elisabeth Streit und Tom Waibel

„Excellent! Annotate More!“ Die Amos Vogel Library
im Österreichischen Filmmuseum 115

Zu Besuch im ...

Das Museum der Moderne Salzburg und dessen Ausstellungsreihe
Künstlerinnen und Künstler im Exil, vorgestellt von
Christiane Kuhlmann 131

*Das besondere Exponat***Vera Kropf**

Tatwerkzeug Typewriter. Eine Karikatur der Hollywood-Agentin
Ilse Lahn von Bruno Ve Sota 137

Sabine Richter

Den Dingen auf den Leib rücken. Das Archiv der
Kunstpädagogin und Itten-Schülerin Eva Eyquem (1915-2009) 142

Im Gespräch mit ...

„Die Cohn-Scheune ist ein Schmuckstück“
Interview mit der Vorsitzenden des Fördervereins Cohn-Scheune,
Inge Hansen-Schaberg, geführt von **Guido Menker** 164

Tagungsbericht

„Vermittler_innen zwischen den Kulturen“
(Irene Below, Hiltrud Häntzschel und Maria Kublitz-Kramer) 172

Rezension

Frank Tosch (Hrsg.): Heinrich Julius Bruns (1746-1794).
Interpretationen – Quellen (Ulla M. Nitsch) 177

Autorinnen und Autoren 181

Editorial

Das Thema *Vermittler*innen zwischen den Kulturen* war im Oktober 2018 Gegenstand einer Tagung der Arbeitsgemeinschaft „Frauen im Exil“ in der Gesellschaft für Exilforschung e.V. (www.exilforschung.de) in Kooperation mit dem Museum der Moderne Salzburg. Im Rahmen der Ausstellung *Resonanz von Exil* (14. Juli bis 28. Oktober 2018) konnte interdisziplinär auf vergessene und verkannte Exilierte aufmerksam gemacht werden, die Deutschland und Österreich während der Zeit des Nationalsozialismus verlassen mussten. Die Mehrzahl der ins Exil Getriebenen konnte meist nur unter schwierigen Bedingungen und in prekären Verhältnissen überleben. Lediglich Einzelnen gelang es, nicht nur Fuß zu fassen, sondern auch Spuren im Exilland zu hinterlassen.

Auf diese Minderheit haben sich Inge Hansen-Schaberg, Maria Kublitz-Kramer und Christiane Kuhlmann bei der Konzeption der Tagung fokussiert und dabei von der Frage leiten lassen, was die ins Exil Getriebenen aus den unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen und beruflichen Bereichen – wie Kunst, Kunstgeschichte, Verlags- und Galeriewesen, Architektur, Fotografie und Film, Literatur und Pädagogik – „im Gepäck“ hatten und evtl. weiterentwickelten. Sie frag(t)en: Gab es eine Anreicherung und Modifikation der Ansätze und Ideen durch die Konfrontation mit der „Fremde“ und den neuen Notwendigkeiten? Welche Verbreitung fanden sie und ist eine öffentliche Anerkennung und Würdigung der Leistungen im jeweiligen Exilland festzustellen? Und schließlich: Wie sahen die Exilierten ihre Rolle selbst, verstanden sie sich als „Brückenbauerinnen“ und „Brückenbauer“ zwischen ihrem Herkunftsland und dem Zufluchtsort? Wurden sie so wahrgenommen und akzeptiert?

Mit dieser Problematik setzen sich die Beiträge von Maria Kublitz-Kramer, Burcu Dogramaci und Helene Roth, Karina von Tippelskirch, Philipp Strobl, Annette Bußmann, Sanna Schulte, Jeanette van Laak, Elisabeth Streit und Tom Waibel im vorliegenden Heft auseinander. Auch *Das besondere Exponat*, eine Karikatur der Literaturagentin Ilse Lichtblau Lahn, widmet sich einer Vermittlerin zwischen den Kulturen. Einen wei-

Die Tagung – und jetzt das vorliegende Heft – „Vermittler_innen zwischen den Kulturen“ will weniger die sozialhistorischen Ansätze infrage stellen. Sie lenkt ihre Aufmerksamkeit nicht nur auf das Wie des im Exil Ankommens und dort Verbleibens, der gelungenen oder misslungenen Integration (um mit dem viel benutzten Wort zu sprechen), sondern auf die Frage, womit die Exilierten ins Exil gegangen sind – was hatten sie im Gepäck? – und ob und wie sie das Mitgenommene (Kenntnisse, Fähigkeiten, Ideen) dort einbringen, entfalten und zur Bereicherung der Kultur des aufnehmenden Landes beitragen konnten. Ihre Rolle als Brückenbauer*innen und Kulturvermittler*innen steht im Mittelpunkt. Exil – ein nie abzuschließendes Projekt!

Literatur

- Bernstorff, Wiebke von: Geschichte(n) machen. Für eine Wiederaufnahme der historisch-politischen Perspektive in der Exil(literatur)- und Genderforschung. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 30 (2012), S. 304-326.
- Häntzschel, Hiltrud: Geschlechtsspezifische Aspekte, in: Krohn, Klaus-Dieter / Mühlen, Patrik von zur / Paul, Gerhard / Winckler, Lutz (Hrsg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Darmstadt 1998, Sp. 101-117.
- Hansen-Schaberg, Inge: Fünfzehn Jahre Frauenexilforschung. In: Hansen-Schaberg, Inge / Hilzinger, Sonja / Feustel, Adriane / Knapp, Gabriele (Hrsg.): Familiengeschichte(n). Erfahrungen und Verarbeitung von Exil und Verfolgung im Leben der Töchter. Wuppertal 2006, S. 19-33.
- Hansen-Schaberg, Inge: Exilforschung – Stand und Perspektiven. In: Aus Politik und Zeitgeschichte, 42 (2014), S. 3-9.
- Kublitz-Kramer, Maria: „Ich glaube, ich kann in Catawba besser Goethe und Hölderlin verstehen als in Berlin.“ Vera Lachmann (1904-1985). Eine Briefanalyse. In: Below, Irene / Hansen-Schaberg, Inge / Kublitz-Kramer, Maria (Hrsg.): Das Ende des Exils? Briefe von Frauen nach 1945. München 2014, S. 59-74.
- Miller, Charles A.: A Catawba Assembly. New Market 1973.
- Lachmann, Vera: Brief vom 29. Januar 1946 an Beate Planskoy [Privatbesitz].

Burcu Dogramaci und Helene Roth

Fotografie als Mittler im Exil: Fotojournalismus bei *Picture Post* in London und Fototheorie und -praxis an der New School for Social Research in New York

Exil, Vermittlung und Nachwirken

In seinem Roman *Liebe deinen Nächsten* von 1941 schildert Erich Maria Remarque das Schicksal Heimat- und Passloser in den Jahren 1937/38, deren Verfolgung nicht an den deutschen Grenzen endet (Remarque 1941/2017). Vielmehr sind sie in Wien, Prag oder Paris stets in Gefahr, wegen fehlender Aufenthaltsberechtigung und/oder Papiere inhaftiert oder außer Landes gewiesen zu werden. Ihr Dasein verläuft oft zwischen den Grenzen, wenn sie von den Grenzposten des nachts immer wieder in das jeweils andere Land geschickt werden. In Deutschland selbst gehören sie zu den „rassisch“ oder politisch Verfolgten, können also nicht zurück. Der Schriftsteller Erich Maria Remarque war selbst ein Verfemter und Verfolgter des nationalsozialistischen Regimes; seine Bücher, darunter wohl sein populärster Antikriegsroman *Im Westen nichts Neues*, wurden bei der Bücherverbrennung im Mai 1933, begleitet von dem Feuerspruch „Gegen literarischen Verrat am Soldaten des Weltkriegs, für Erziehung des Volkes im Geist der Wehrhaftigkeit!“, verbrannt. Remarque gelang schließlich die Flucht in die USA.

Die Protagonisten seines Romans *Liebe deinen Nächsten* trifft es härter, da sie keine arrivierten Persönlichkeiten sind, sondern als vertriebene Studierende, Juristen oder Universitätsdozenten kaum Hilfe erwarten können. Remarques Roman sei hier erwähnt, um auf die Schwierigkeiten der meisten Emigrant*innen des nationalsozialistischen Regimes zu verweisen, ihre Flucht zu organisieren, ohne Gut und Habe, viele von ihnen ohne gültige Ausweispapiere, sodass sie meist von Glück und Zufall oder aber hilfsbereiten Fluchthelfern abhängig waren. Damit wird

deutlich, dass es bereits keine Selbstverständlichkeit war, am Fluchtziel anzukommen; viele Fluchtpassagen gingen über Umwege, waren zeitlich extensiv, und einige Geflüchtete verstarben auf den Routen.

Wenn also über Exilierte als „Vermittler*innen“ zu sprechen sein wird, dann sollten diese Widrigkeiten der Emigration unbedingt mit in die Überlegungen einbezogen werden. Die privilegierte Einreise von Künstler*innen, Schriftsteller*innen und Intellektuellen beispielsweise mit dem Passagierdampfer oder dem Flugzeug konnte meist nur stattfinden, weil es Helfer gab, die Bürgschaften übernahmen oder finanzielle Mittel bereitstellten. Dabei hatte jedes Exilland seine eigenen Restriktionen, und im Verlauf der späten 1930er Jahre, vor allem aber nach Kriegsbeginn verschärften sich die Einreisebedingungen. Viele Länder nahmen kaum noch Emigrant*innen auf, und europäische Staaten wurden teils selbst zu unsicheren Terrains, da sie von den nationalsozialistischen Truppen besetzt wurden.

Auch nach der Einreise boten die Zielorte der Exilierten unterschiedliche Möglichkeiten der künstlerischen „Ankunft“. Erst wenn die künstlerische Produktion wieder fortgeführt, wenn eine öffentliche Wahrnehmung etwa durch Ausstellungen oder mediale Berichterstattung möglich war oder eine Lehrtätigkeit an privaten oder öffentlichen Institutionen aufgenommen werden konnte, entfaltete sich eine Wirkung in der Emigration. Die verschiedenen Exilorte boten unterschiedliche Möglichkeiten und Voraussetzungen für die Entfaltung von Handlungsmacht, die für die Vermittlung voraussetzend ist. Fehlte die Erlaubnis zur selbstständigen Erwerbsarbeit oder war der Arbeitsmarkt an den Zielorten angespannt, dann erschwerten sich die Bedingungen, die eigene Profession auszuüben. Hilfe boten unter Umständen alte und neue Netzwerke oder Organisationen oder Institutionen, die sich für die Belange der Emigrant*innen engagierten, ihnen und ihren Arbeiten zur Akzeptanz und Sichtbarkeit verhalfen.

Als Vermittler*innen zwischen den Kulturen lassen sich Exilierte in der Zeit des Nationalsozialismus gleich mehrfach begreifen: nicht nur waren sie Agenten, die Sprache, Wissen und künstlerische Konzepte ihrer Herkunftsländer „importierten“. Darüber hinaus gelangten viele von ihnen auf ihren oft verschlungenen Emigrationswegen durch viele Kultur- und Sprachräume, Länder und Städte. Der Beitrag versteht Exil demnach als

komplexes und oft kompliziertes Phänomen der Auseinandersetzung mit diversen Kulturräumen. Denn nur selten kamen Emigrant*innen auf einem linearen Weg in ihr Aufnahmeland. Vielmehr zeigt die Exilgeschichte, dass die Routen verschiedene Orte durchkreuzten und dass die Künstler*innen von ihren „Zwischenexilen“ geprägt wurden, ebenso wie sie in Interaktion mit lokalen Kunst- und Kulturproduzenten standen.¹

Doch wie kann ein Nachwirken „gemessen“ werden? (Vgl. Fischer 1987) Zitation wären in der Wissenschaft ein Nachweis für Rezeption und Wahrnehmung. Wie lassen sich aber künstlerische Tätigkeiten quantifizieren? Im Exil geschaffenen Werke adressierten ihre Rezipienten, wurden wahrgenommen, geschätzt oder abgelehnt, sie erhielten positive oder negative Kritik (etwa in Ausstellungsrezensionen), wurden vergessen oder aber sogar in das Kulturerbe der Exilstaaten aufgenommen: Beispielhaft wäre das in den USA entstandene Œuvre der Architekten Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe oder aber die Kinder- und Jugendbücher der Schriftstellerin Judith Kerr, der Tochter des nach Großbritannien emigrierten Theaterkritikers Alfred Kerr. Resonanzen im Werk anderer Kunstschaffender oder aber eine Zahl an Studierenden oder Schüler*innen könnten eine Bemessungsgrundlage sein. Ebenso wären Ankäufe durch Museen oder Privatsammler, Ausstellungen oder Aufführung von Opern oder Theaterstücken zu beachten. Oftmals stellt sich aber Wirken oder Nachwirken erst über viele Jahre oder Jahrzehnte ein, wenn etwa ein Werk erst in der zeitlichen Distanz seine verdiente Würdigung findet oder ein/e Künstler*in im fortgeschrittenen Alter „entdeckt“ wird. Solche späte oder verspätete Resonanz lässt sich für das Lebenswerk der Künstler Gustav Metzger oder Frank Auerbach feststellen, die beide mit einem Kindertransport nach England geschickt worden waren und erst in ihren 1950er (Auerbach) und 1970er Jahren (Metzger) vermehrte inter-

¹ Dieser Beitrag entstand im Kontext des vom Europäischen Forschungsrates mit dem ERC Consolidator Grant ausgezeichneten Projekts „Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)“, Horizon 2020, Grant agreement No. 724649. Das Forschungsvorhaben (2017-2022) an der LMU München widmet sich sechs globalen Metropolen (Buenos Aires, New York, London, Istanbul, Mumbai, Shanghai) als Ankunftsstädte für geflüchtete Künstler*innen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Informationen unter: metromod.net.

nationale Aufmerksamkeit erhielten.² Eine vermittelnde Funktion kann sich also über einen längeren Zeitraum einstellen oder sogar erst nach dem Ableben eines Künstlers oder einer Künstlerin einsetzen.

Dieser Beitrag befasst sich mit Fotografie als künstlerischer Ausdrucksform, die als vermittelndes Medium im Exil verstanden werden kann. Neben Bildmotiven, die einen vermittelnden und aufklärerischen Impetus haben, wurde das Medium auch in fotojournalistischen Praktiken und in der Lehre eingesetzt. Dabei wurden bereits vor der Emigration angeeignete fotografische Techniken im Exil vermittelt und unterrichtet. Fotografie wird damit als vermittelnde Instanz zwischen Emigrierten und dem neuen Umfeld begriffen. Dabei sollen Formen der Wissensvermittlung, aber auch die Implantierung neuer fotografischer Konzepte und Verfahrensweisen untersucht werden. Hintergrund bieten Fallbeispiele in den Metropolen London und New York, die beide unterschiedliche Konnotationen in der Exilgeschichte der Fotografie erhielten. London bot vielen Fotograf*innen eine Zuflucht vor Verfolgung, einige konnten hier ihre Karriere beginnen oder fortführen, darunter Wolfgang Suschitzky oder Bill Brandt. Doch für andere blieb die Exilstadt London eine Zwischenstation oder war eine Drehscheibe für die Weiterreise. So wirkten Tim N. Gidal, der später nach New York ging, oder Grete Stern, die nach Buenos Aires weiter emigrierte, hier nur für begrenzte Zeit. Gidals Arbeit für die Zeitschrift *Picture Post* soll dabei als Fallbeispiel für die Übertragung bildjournalistischer Ansätze vom europäischen Kontinent nach Großbritannien perspektiviert werden. In New York wiederum, das auch für Gidal ein neues Berufsumfeld bot, existierten wichtige Institutionen, an denen exilierte Fotograf*innen wirken konnten. So lehrten beispielsweise an der New School zahlreiche Emigrant*innen in der Praxis und Theorie der Fotografie wie Lisette Model, Joseph Breitenbach, Alexey Brodovitch oder Marion Palfi.

² Auerbach bespielte 1986 den britischen Pavillon auf der Biennale zu Venedig, Metzgers Werk rückte erst durch Ausstellungen seit den späten 1990er Jahren vermehrt in den Blick.

Bisher ist nicht genau erforscht, wie sich die Kurse an der New School in der bildenden Kunst und Fotografie und angrenzenden Bereichen der Gestaltung und des Fotojournalismus formierten und wie europäische und amerikanische Foto- und Gestaltungsprinzipien in einen gemeinsamen Austausch traten. Auffallend ist jedoch, dass die Vernetzung von Wissenschaft und Kunst sowie von Theorie und Praxis in der Lehre eine zentrale Rolle spielte. Anhand der Kurse von Alexey Brodovitch und Lisette Model soll die Vermittlung von Theorie und Praxis der Fotografie an der New School im Kontext des Exils untersucht werden.

Tim N. Gidal in London: Als Bildjournalist bei der *Picture Post*

Tim N. Gidal war Fotojournalist und in den 1920er Jahren für verschiedene deutsche Tages- und Wochenzeitungen tätig, darunter die *Münchener Illustrierte Presse*. Dieser Kontakt verhalf ihm zu seinem Aufenthalt in London. Denn zunächst war Gidal, der eigentlich Nachum Tim Ignaz Gidalewitsch heißt, 1933 nach Basel und 1936 nach Palästina emigriert. 1938 kam er auf Einladung des Journalisten Stefan Lorant nach London. Aus der Perspektive Gidals wie auch anderer für *Picture Post* tätiger emigrierter Fotografen war Stefan Lorant ein wichtiger Vermittler und Netzwerker, bereits als Redakteur in Deutschland. Lorant „had international and metropolitan contacts and acquired most of the picture reports for the Munich offices. In this way, he made a metropolitan magazine of what was a rather provincial one before 1928. [...] he was always in contact with ‚his‘ photo reporters“ (Gidal 1982, S. 575). Lorant konzipierte und baute im Exil Zeitungen und Zeitschriften wie *Picture Post* und *Lilliput* in London auf und leitete sie (vgl. Dogramaci 2011; Hallett 2006). Zu Lorant gehörte ein ganzer Zirkel an emigrierten Fotograf*innen, die er noch aus seiner Münchner Zeit kannte und denen er zu neuen Aufträgen verhalf, darunter auch Tim N. Gidal, um den es im Folgenden geht.

Bereits aus Palästina konnte Gidal eine erste Geschichte in der *Picture Post* platzieren: „War in the Holyland“ erschien am 1. November 1938 und war vermutlich sein Entree in die Wochenzeitung, vielleicht auch Auslöser für seine Emigration nach England (*Picture Post*, Nr. 6, 1938, S. 18-22).

PICTURE POST February 11, 1939



A Train Pulls Out: The Daily Scene Of Parting At A London Terminus
 Symbol of change and parting—the train pulling out of the station. Symbol of business activity, too. In one day nearly 1,000 trains, carrying 123,000 passengers, pull out of London's Victoria station.

The LIFE of a STATION

To the child the most fascinating place in the world, to the grown-up something he accepts as a matter of course—a great London station. The child is right. No place is more packed with activity, interest, drama.

THE Gateway to the Continent and to the suburbs, to Paris night clubs and Croydon spas, one end of the pipeline through which flows London's milk, the vast letter-box for London's daily post, the window through which we can get southern sunshine, the gateway to Tottenham Corner and to Margate sands—Victoria Station is as ugly as all other London stations, and half an acre bigger.

The present Victoria Station dates from 1902-8, but a Victoria Station has existed on the same spot since 1860. Before that, the railway terminus consisted of a few sheds on the other side of the river. The earlier station was mostly made of wood and looked more like a fly-by-night mining town depot in the wilds of Australia, than London's largest city.

When, in 1860, the Victoria Bridge was built, all London marvelled at the speed, and at the fact that the costly structure would lead to a station which would serve the shortest line, almost, in all England. For, although the original Victoria Station was meant to link together several important existing railways, the line leading to it was to belong to a new and separate railway company. Those were the days before small

Expansion brought a new picture of what transport should be.

How important the new station has become can be judged by the fact that when it was building, people talked of the "new station in Penkno", but nowadays one is more likely to hear "Where's Pimlico? Oh yes, near Victoria".

As traffic increased a new modern building became a necessity, and in 1899 the London, Brighton and South Coast Railway borrowed two million pounds to build it.

The new plans involved a huge franchise on Buckingham Palace Road, and the subsequent



THE LIFE OF A STATION: The Good-bye Kiss On A London Platform

970 trains a day... 123,000 passengers. How many good-byes? How many good-bye kisses? How many last-minute bunches of flowers? How many hands waved? How many promises to write soon? How many of them will be kept?



The Good-bye Handshake



The Good-bye Wave—for Friends

insisted on this being the ornamental wall so familiar to us to-day. In order to construct the south station, Buckingham Palace Road had to be raised several feet and an artificial hill was made to bring the new bridges into line with Eccleston Street and Elizabeth Street.

All these people are served by Victoria Station can hold eighteen trains, each at a platform more than a quarter of a mile long. In one day 13,000 passengers use 970 trains to get in and out of the station, and during the peak time, 17,000 passengers leave the station in an hour.

All these people are served by an inside staff of 573 and 107

Abb. 1: Tim N. Gidal: The Life of a Station. In: Picture Post, Nr. 6, 1939, S. 13.

Abb. 2 (1): Tim N. Gidal: The Life of a Station. In: Picture Post, Nr. 6, 1939, S. 14.



PICTURE POST

February 11, 1939

Vol. 2, No. 6

A Tram Pulls Out. The Daily Scene Of Parting At A London Terminus

Symbol of change and parting—the train pulling out of the station. Symbol of busyness activity, too. In one day nearly 1,000 trains carrying 125,000 passengers pull out of London's Victoria station.

The LIFE of a STATION

To the child the most fascinating place in the world, to the grown-up something he accepts as a matter of course—a great London station. The child is right. No place is more packed with activity, interest, drama.

THE Gateway to the Continent and to the suburbs, to Paris night clubs and Croydon speedsters, one end of the pipeline through which flows London's milk, the vast letter box for London's daily post, the window through which we can get southern sunshine, the gateway to Tottenham Corner and to Margate sands—Victoria Station is as ugly as all other London stations, and half an acre bigger. The present Victoria Station dates from 1902-8, but a Victoria Station has existed on the same spot since 1860. Before that, the railway terminus consisted of a few sheds on the other side of the

river. The earlier station was mostly made of wood and looked more like a fly-by-night mining town depot in the wilds of Australia, than London's largest rail. When, in 1860, the Victoria Bridge was built, all London marvelled at the speed, and at the fact that the costly structure would lead to a station which would serve the shortest line, almost, in all England. For, although the original Victoria Station was meant to link together several important existing railways, the line leading to it was to belong to a new and separate railway company. Those were the days before amal-

gation brought a new picture of what transport should be. How important the new station has become can be judged by the fact that when it was building, people talked of the "new station in Pompeii", but nowadays one is more likely to hear "Where's Pompeii? Oh yes, near Victoria". As traffic increased a neat modern building became a necessity, and in 1899 the London, Brighton and South Coast Railway (over and over) million pounds to build it. The new plans involved a huge fringe on Buckingham Palace Road, and the suburban



THE LIFE OF A STATION: The Good-bye Kiss On A London Platform

970 trains a day... 125,000 passengers... How many good-byes? How many good-bye kisses? How many last minute bunches of flowers? How many hands waved? How many promises to write soon? How many of them will be kept?



The Good-bye Handshake



The Good-bye Wave for Friends

insisted on this being the ornamental wall so familiar to us a mile long. In order to construct the south station, Buckingham Palace Road had to be raised several feet and an artificial hill was made to bring the new bridges into line with Eccleston Street and Elizabeth Street. Victoria Station can hold

eighteen trains, each at a platform more than a quarter of a mile long. In one day 125,000 passengers use 970 trains to get in and out of the station, and during the peak time, 17,000 passengers leave the station in an hour. All these people are served by an inside staff of 577 and 817

PICTURE POST

Abb. 1: Tim N. Gidal: The Life of a Station. In: Picture Post, Nr. 6, 1939, S. 13.

Abb. 2 (1): Tim N. Gidal: The Life of a Station. In: Picture Post, Nr. 6, 1939, S. 14.



The Good-bye Kiss At The Train Draws Out

Good-bye . . . Good-bye . . . Good-bye . . . Handkerchiefs flutter from windows and on the platform . . . Last messages are called . . . Then the train pulls out into the open. Heads go in, and the passengers settle comfortably down to their new magazines



The Good-bye Photograph—for Celebrities

... and the station-
porter, Mr. J. Higgins, controls
them all.
... for the...
... than half hidden behind
... the porter. "Oh, Mister
... is almost as much of a
... as the London policeman.
... a grade 1 porter gets forty-six
... shillings a week and a grade 2
... porter, a shilling less. Besides
... that he gets tips, but these do not
... amount to anything like as much
... as some people think; indeed, an
... individual porter who gets five
... shillings a week from tips would
... think himself lucky. There are
... so many jobs between the ones
... which may bring a tip that the



The Good-bye Salute



The Good-bye Sniff

PICTURE POST

15

Abb. 2 (2): Tim N. Gidal: *The Life of a Station*. In: *Picture Post*, Nr. 6, 1939, S. 15.

Gidals erste in London entstandene Reportage widmete sich der Victoria Station und befasste sich über neun Seiten mit dem Alltag an diesem frequentierten Bahnhof. „The Life of a Station“ (*Picture Post*, Nr. 6, 1939, S. 13-21, Abb. 1, 2) beobachtet Reisende und ihre Begleitung beim Abschied und bei der Ankunft. Trauer und Freude verdichten sich gerade auf den ersten Seiten der Bildgeschichte, die ihren Schwerpunkt auf die Fotografien legt und nur von Bildunterschriften und wenig Text begleitet wird. Der Zug wird in Gidals Aufnahmen zum Symbol für das Leben als Reise, die Reportage verbindet Mobilität, Technik und Emotionen. Mit seiner Kleinbildkamera Leica konnte Gidal diskret fotografieren; er zeigt die Menschen aus nächster Nähe, oftmals in Rückenansicht. Sie werden seiner Anwesenheit selten gewahr, zumindest sind kaum Blickkontakte zwischen Fotografierten und Fotografen zu erkennen. Auf den folgenden Seiten treten dann auch die Arbeiter und Arbeitsabläufe am Bahnhof in Erscheinung, gefolgt von einer Doppelseite mit Reisenden, die geduldig, verträumt oder müde auf die Abreise warten. Gidals Fotografien setzen den Menschen und soziale Interaktionen in den Mittelpunkt und geben dem Bahnhof damit ein Gesicht. Diese Vermenschlichung ist ein grundlegender Ansatz in Gidals bildjournalistischer Arbeit, die sich nahe am Puls des Lebens verortete. Dabei wurden auch fotografische „Fehler“ in Kauf genommen, wie etwa Lichthöfe, Anschnitte oder Unschärfen, die zugleich die Unmittelbarkeit der fotografischen Erzählung aus dem Leben hervorheben.

Der Fotograf bildete seinen journalistischen Ansatz bereits in den 1920er Jahren aus, das belegt seine Arbeit für die *Münchener Illustrierte Presse*. Beispielhaft ist Gidals Story „Servus Kumpel“ (*Münchener Illustrierte Presse*, Nr. 23, 1929, S. 747, Abb. 3), die ein Treffen der „Bruderschaft der Vagabunden“ fotografisch begleitet. Gidal beobachtet die Obdachlosen aus nächster Nähe, porträtiert ihre Gesichter, zeigt den „Landstreicher aus Überzeugung“ im Anzug als Schreitenden oder eine Gruppe bei der Mittagspause. Die Aufnahmen zeigen die Porträtierten auf Augenhöhe und vermeiden die Ausgrenzung oder Verunglimpfung der Vagabunden. Vielmehr werden Aspekte wie Lebensfreude, Gemeinschaft und Individualität betont. In seinen Bildreportagen berichtet Gidal unmittelbar aus dem Leben und von den Menschen, sodass das Erzählte authentisch und persönlich wirkt. Damit ist die Affizierung der Leserschaft möglich, die somit einen ihnen unvertrauten, seltenen Einblick in das Leben Anderer



Abb. 3: Tim N. Gidal: *Servus Kumpel*. In: *Münchener Illustrierte Presse*, 1929, S. 747.

gewinnt. Auch andere Geschichten für die *Münchener Illustrierte Presse* folgen diesen Leitlinien wie „Ferienzeit auf Fahrt“ (*Münchener Illustrierte Presse*, Nr. 23, 1929, S. 1163), ein Bildessay aus einem Pfadfinderlager in Thüringen, „Schellenmarkt im Schwarzwald“ (*Münchener Illustrierte Presse*, Nr. 23, 1932, S. 651) oder „Jugendburg Ludwigstein“ (*Münchener Illustrierte Presse*, Nr. 23, 1932, S. 484 ff.), eine Reportage über die Deutsche Jugendbewegung. Ähnlich wie in seinen bildjournalistischen Arbeiten für die *Picture Post* im englischen Exil widmete sich Gidal bereits in München den unterschiedlichsten Themen, wobei alle Reportagen und Bildstrecken eine anteilnehmende inhaltliche Auseinandersetzung und eine bewegte Kameraperspektive eint, etwa wenn Nahsicht, Unter- oder Aufsichten zu einer visuellen Belebung der Geschichten führen.

Wie sehr das Londoner Werk bereits in seiner Tätigkeit für die *Münchener Illustrierte Presse* vorbereitet ist, zeigt sich in einem weiteren Aspekt seiner bildjournalistischen Erzählhaltung: die Begleitung einer Person über mehrere Stunden und in ihrem Tagesablauf oder Alltag. Gidals Bildessay zu Karl Valentin in der *Münchener Illustrierten Presse* (Nr. 43, 1929, S. 1459) zeigt die Privatperson hinter dem Bühnenpoeten (Abb. 4): in zehn Aufnahmen begleitete Gidal den Münchner Komiker bei seinen Freizeitaktivitäten wie dem Tischlern, Angeln, Briefmarkensammeln. Dabei führt die Fotografie nicht zur Entzauberung Valentins, denn die ungewöhnlichen Perspektiven auf die Beine, Spazierstock und Hände oder aber die Inszenierung des Schattenrisses als Stellvertreter nehmen durchaus Bezug auf den ungewöhnlichen Humor des Komikers. Doch fügt die Fotostrecke dem bekannten Bild des Schauspielers weitere private Facetten hinzu. Die Kamera ist also ein Begleiter, der zugleich diskret (weil unauffällig) und indiskret ist (weil Ereignisse hinter verschlossenen Türen publik werden). Auch für die *Picture Post* blickt Gidal immer wieder in Bereiche, die dem Auge der Öffentlichkeit eigentlich entzogen sind, so die unterhalb der Bühne wartenden Schauspieler in „Below Stage“ (*Picture Post*, Nr. 7, 1939, S. 34 f.). Er gibt jene Sichtbarkeit, die oftmals übersehen werden, wie dem Kartenverkäufer in „Box Office“ (*Picture Post*, Nr. 2, 1939, S. 21-27). Oder aber er begleitet den Alltag des Ökonomen und Politiker John Maynard Keynes (*Picture Post*, Nr. 11, 1940, S. 19-21, Abb. 5, 6), zeigt ihn beim Diktieren, in der Bibliothek, bei Muße- und Arbeitsstunden. Gidals Arbeiten für die *Münchener Illustrierte Presse* in der Zeit der Weimarer Republik und für *Picture Post* im Londoner Exil verweisen auf



Abb. 4: Tim N. Gidal: Karl Valentin privat ...
 In: Münchener Illustrierte Presse, Nr. 43, 1929, S. 1459.

Kontinuitäten und Transfers fotografischer Ästhetik und bildjournalistischer Haltung. Zugleich konnte Gidal seinen Stil weiter schärfen, und seine Reportagen gewannen an technischer Sicherheit und Prägnanz (vgl. Eskildsen 1984, S. 5). Auch fand Gidal für *Picture Post* zu neuen Themen: einerseits fotografierte er sozialkritische Reportagen, etwa über Arbeitslosigkeit, widmete sich andererseits auch Städteporträts und Geschichten aus dem Showbusiness.

Tim Gidals Werk zeigt auf, dass Emigrant*innen eine Mittlerfunktion haben konnten: Gidals Aufnahmen für *Picture Post* wie auch diejenigen seiner emigrierten Kollegen Felix H. Man oder Kurt Hutton, die ebenfalls beide für die *Münchener Illustrierte Presse* fotografiert hatten, führten eine spezifische Bildästhetik des Fotojournalismus in England ein. Sie etablierten eine Bildsprache des Alltäglichen, Persönlichen, Unmittelbaren und Erzählerischen (vgl. Schaber 2002, S. 61). In seinem Buch *Chronisten des Lebens*, schreibt Gidal, dass die moderne Fotoreportage, „primär in Deutschland [entstand] in den Jahren zwischen 1928/29 und 1931“ (Gidal 1993, S. 9 f.).³ Medien wie die *Berliner Illustrierte Zeitung* oder eben auch die *Münchener Illustrierte Presse* trugen wesentlich dazu bei, das Genre der Fotoreportage als fotografisches Format der Berichterstattung zu etablieren (vgl. Dewitz / Lebeck 2001, S. 108-159; Holzer 2017). Die Fotoreportage als „Medium der menschlichen Inhalte der Massenkommunikation“ (Gidal 1993, S. 10) wurde durch die Präsenz der deutschsprachigen Fotografen in England popularisiert, die bereits in der Weimarer Republik zur Etablierung des Genres beigetragen hatten. In der Literatur wird die erste Ausgabe der Zeitschrift *Picture Post* am 1. Oktober 1938 sogar als Wendepunkt für den britischen Fotojournalismus bezeichnet und damit dem Gründer und Chefredakteur Stefan Lorant sowie den von ihm beschäftigten Fotografen eine Pionierrolle zugesprochen (vgl. Osman 1986, S. 83).


3 Gidal wurde 1935 an der Universität Basel bei Edgar Salin zu „Bildberichterstattung und Presse“ promoviert, setzte sich also auch theoretisch mit dem Thema des Fotojournalismus auseinander. Später verfasste er eine Bildgeschichte der Juden in Deutschland (vgl. Donhöff 1988, S. 8).

Die Einführung neuer journalistischer Formate lässt sich auch an der Zeitschrift *Lilliput* veranschaulichen, die Stefan Lorant 1937 für den englischen Markt „erfand“. Diese Zeitschrift im Pocket-Format war ein satirisches Magazin mit literarischen Beiträgen von Upton Sinclair und Liam O’Flaherty und einem visuellen Schwerpunkt auf der Fotografie. *Lilliput* verwendete Fotografien von László Moholy-Nagy, Erwin Blumenfeld – und auch Tim N. Gidal. *Lilliput* arbeitete mit Bildpaaren, in denen neue und oftmals komische Verbindungslinien zwischen zwei Fotografien hergestellt wurden. Vermutlich adaptierte Lorant die Ideenfindung zu den Juxtapositionen aus der deutschen Kulturzeitschrift *Der Querschnitt* und entdeckte ihr Potential für den englischen Markt (vgl. Willimowski 2005, S. 314). Gidals Aufnahmen fanden auch über diesen Weg Verbreitung. Einen entfernten Nachfahren haben diese Bildpaare in der Rubrik „Gemischtes Doppel“ im Magazin der *Süddeutschen Zeitung*.

Lilliput und vor allem *Picture Post* boten emigrierten Fotograf*innen wie Tim N. Gidal eine Möglichkeit, ihre fotojournalistischen Arbeiten schon kurz nach ihrer Ankunft einer großen Öffentlichkeit zu präsentieren – bereits 16 Wochen nach ihrem ersten Erscheinen hatte *Picture Post* eine Auflage von 1,35 Millionen verkaufter Exemplare (vgl. Osman 1986, S. 84). Zudem trug Gidal mit anderen emigrierten Fotograf*innen der *Picture Post* zur Formierung einer neuen Bildsprache in den Medien bei. Allerdings erschienen die Fotografien – anders als zuvor in der *Münchener Illustrierten Presse* – ohne Nachweis der Urheber.

Stefan Lorant verließ England und die *Picture Post* im Juli 1940, und auch Tim N. Gidal war nicht mehr in London wohnhaft, sondern für Reportagen im British Commonwealth unterwegs. 1942-1945 wurde er der British Eighth Army als einer der „chief reporter“ zugeteilt und fotografierte für *Parade*, die offizielle Armee-Illustrierte (vgl. Gidal 1972, S. 92). Es entstanden zahlreiche Reportagen, Reisefotografien und Fotobücher. Auch in der *Picture Post* veröffentlichte Gidal bis 1946 weiterhin unregelmäßig Fotografien. Nach New York übersiedelte der Fotograf 1948, arbeitete dort für die Zeitschrift *Life* und konnte später eine Tätigkeit an der New School for Social Research aufnehmen (vgl. Kunst im Exil 1987, S. 165).

Vol. 6 No. 11. **PICTURE POST** March 16, 1940



UNOFFICIAL ECONOMIC ADVISER TO GREAT BRITAIN: John Maynard Keynes in His Study in Bloomsbury. It was he who foresaw the evil results of Versailles while that treaty was still under construction—and resigned an important job to make them known. To-day, at the age of 50, he has produced a plan for financing the war and avoiding its most disastrous economic consequences.

MR. KEYNES HAS A PLAN

To carry on a war successfully we must spend over £2,000 millions a year. How are we to pay? How are we to avoid inflation? In this article Kingsley Martin, Editor of "The New Statesman and Nation," writes of the man who has given an answer to those questions, describes the answer which he gives.

WHEN "The Economic Consequences of the Peace," by John Maynard Keynes, was published in 1919 it caused a profound sensation. Here was an important member of the British delegation at Versailles, who had resigned his post in order to tell the truth about the Treaty. The sensation was due at least as much to the book's literary quality as to its expert substance. Those who knew nothing of economics could appreciate, if only from quotations in the press, Mr. Keynes's brilliant picture of Mr. Clemenceau, Mr. Lloyd George and President Wilson at Versailles. It successfully put over the point that the American President had kept his Puritanical conscience clear by insisting on verbal consistency with the Fourteen Points, while allowing cunning men to find ways of getting round them. It convinced us all that, whatever the other merits or evils of the Treaty, its real vice was its failure to treat Europe as an economic whole and to reconstruct it for the benefit of the common people. It was a treaty of strategy and national greediness—with the League of Nations thrown in to make it look pretty.

Abb. 5: Tim N. Gidal: Mr. Keynes has a plan. In: *Picture Post*, Nr. 11, 1940, S. 19.



THE CHAMPION OF COMPULSORY SAVINGS: J.M. Keynes Dictates in His Bedroom

He is an exacting critic of his own work. He writes and re-writes persistently before publishing. His plan for preventing war-time inflation was published after weeks of thought. It was prepared for public criticism by the author. Then it was re-considered, revised, still presented by him again, with new, attractive points added to it.



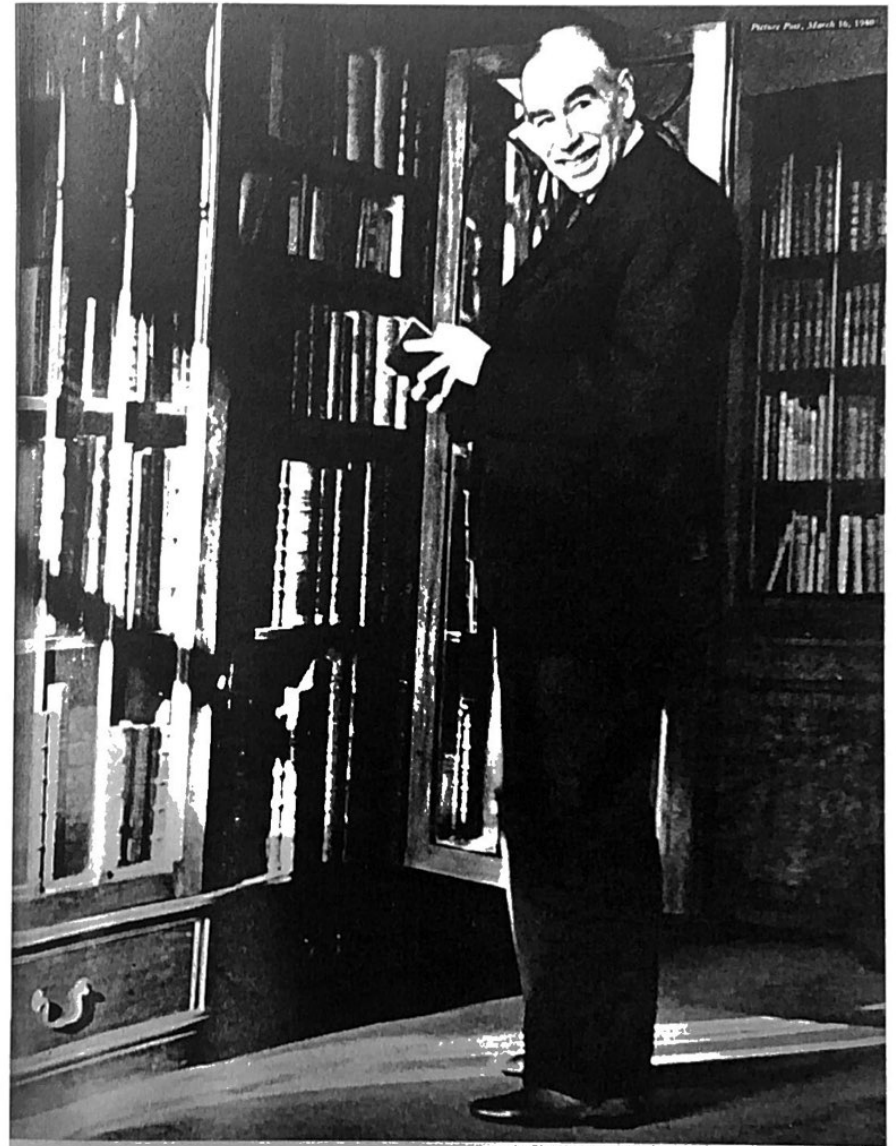
A Critic of His Plan Puts Him Up

In 1923 the eminent economist opposed the eminent bull-dog Liberal Populists (on right). The arts have been the refuge for a few of them. He has also a good deal of his way to encourage surprising young people in painting, in music, in the theatre.

PICTURE POST

The man who upset the Versailles application, the author of a book on Indian currency and of a treatise on "Probability." I remember "Punch" trying to laugh away the effect of "Economic Consequences" by the taunt that its author was only a don.

I wonder if some of the ultimate things Aren't hidden from even a Fellow of King's. But Mr. Keynes was not only a don. After Treasury during the war, he had been responsible for arranging for loans amounting to many hundreds of millions of pounds to the Allied Countries. After the war he belonged neither to the political university nor business world, but to all these. I cannot list his innumerable activities, but among them note that he became the chairman of a life insurance company, and that as Baron of Keynes he managed a great estate and learned substantially a great deal about scientific farming. He applied his knowledge to his own farm in Norfolk. He was Editor of the *Economic Journal* and president of the *Nation*, which became the organ of that advanced school of liberal thought which is responsible for the now forgotten Yellin Book. It did its best to prevent the practical extinction of British liberalism, and it told British capitalists how to avoid the middle and decay it has since fallen into. Every now and then Mr. Keynes would produce a difficult book on economics—his "Treatise on Money" was the most important—or a brilliant essay like "The End of Laissez-Faire" or, in quite another field, his "Passions & Biography." By way of recreation he was a collector of beautiful books and a patron of masterpieces of art.



WHEN THE ECONOMICS OF WAR ARE FORGOTTEN: Keynes Spends an Hour in His Library.

A first edition of Shakespeare's Sonnets in his hand. The library which he has built up himself encloses him. For this atmosphere Maynard Keynes would exchange the most coveted political positions. He has preferred to remain "in the wings," recommending, prophesying.

21

Abb. 6 (1): Tim N. Gidal: Mr. Keynes has a plan. In: Picture Post, Nr. 11, 1940, S. 20.

Abb. 6 (1): Tim N. Gidal: Mr. Keynes has a plan. In: Picture Post, Nr. 11, 1940, S. 21.

London war für Gidal sowohl ein „Danach“ seiner Zeit in Deutschland als auch ein „Davor“ für nachfolgende Arbeits- und Lebensphasen in der Emigration. Gerade angesichts des (drohenden) Krieges auf dem europäischen Kontinent schien die britische Hauptstadt nicht mehr sicher. Zahlreiche Fotograf*innen, Bildredakteur*innen und Fotojournalist*innen verließen deshalb Europa, wählten mitunter die Passage über den Atlantik und flüchteten per Schiff nach New York.

Alexey Brodovitch und Lisette Model in New York: Die New School for Social Research als Vermittlungsort für Theorie und Praxis der Fotografie

1942 porträtierte der Fotograf Hermann Landshoff den Grafikdesigner und Art Direktor Alexey Brodovitch (vgl. Pohlmann 2013, Abb. 7). Mit einer Zigarette in der rechten Hand wurde Brodovitch in einer melancholischen Pose des Nachdenkens fotografiert. Auf seinem Schreibtisch liegen verschiedene geometrische Konstruktionswerkzeuge, die auf die Tätigkeit von Entwurf und geometrischer Planung hindeuten. Landshoff fotografierte Brodovitch in seiner Wohnung – wählte aber dennoch als Aufnahmeort den Schreibtisch, der mit seinen Attributen direkt auf Brodovitchs Profession verweist. Landshoff wie auch Brodovitch flüchteten beide nach einer ersten Exilstation in Paris in den 1930er und 1940er Jahren über verschiedene Routen nach Amerika. Der in Russland geborene Brodovitch kam schließlich 1934 nach New York, wo er im selben Jahr als Art Direktor bei *Harper's Bazaar* – eines der führenden Modemagazine neben *Vogue* und *Mademoiselle* – unter der Leitung von Carmel Snow angestellt wurde (vgl. Livingstone 1992, S. 289-295; Purcell 2002). Landshoffs Fotografien zeigen sowohl die Wohn- als auch Arbeitssituation eines Emigranten, dem es in der neuen Heimat erfolgreich gelang, den Beruf weiter auszuüben. Den Fotografien kann jedoch nicht entnommen werden, dass Brodovitch nach seiner Emigration nicht nur als Graphikdesigner Fuß fassen konnte, sondern ab 1942 auch an der New School for Social Research die ersten Kurse und Workshops für Design, Gestaltung und Fotografie gab.

Die bereits 1919 in New York gegründete private Graduiertenschule unter dem Namen New School for Social Research hatte sich zum Ziel gesetzt,



Abb. 7: Hermann Landshoff: Der Grafikdesigner, Fotograf und Art Director Alexey Brodovitch in seiner Wohnung, 1942/1945, New York.

ein neues Modell für die Weiterbildung von Erwachsenen zu etablieren (vgl. Rutkoff 1986). Dabei sollte der Zugang nicht nur den privilegierten Gesellschaftsschichten vorbehalten sein, sondern allen Bürger*innen offenstehen. Seit dem Bestehen pflegte die Schule Kontakte nach Europa und orientierte sich in der Erwachsenenbildung auch an den Ideen der deutschen Volkshochschule. Die zunehmenden Einschränkungen einer freien demokratischen Wissenschaft in Europa und die 1933 verhängten Berufsverbote in Deutschland, veranlassten den Direktor Alvin Johnson unter dem Dach der New School eine Graduiertenfakultät zu gründen, die ein institutionelles Auffangbecken für exilierte Wissenschaftler*innen anfänglich aus der Soziologie, Politik und Ökonomie sein sollte. Dank der finanziellen Unterstützung der Rockefeller Stiftung verhalf die als „University of Exile“ bekannte Institution bereits ab Herbst 1933 vierzehn deutschen Professor*innen zu einer Anstellung.⁴ Bis 1945 konnten mehr als 180 aus Europa geflohenen Gelehrte aus den Disziplinen der kritischen Sozial-, Kultur- und Wirtschaftswissenschaften an der 66 West 12th Street unterrichten (vgl. Krohn 1987, S. 70-85). Die Gründung der „University of Exile“ kann als Teil eines umfassenden intellektuellen und künstlerischen Kulturtransfers gesehen werden, der sich in den folgenden Jahren auf die gesamte New School of Social Research ausdehnte.

Wird das Verzeichnis beispielsweise des Herbst- /Wintersemesters von 1944 zur Hand genommen, so ist auffällig, dass sich das Team der Lehrenden aus einem internationalen Kreis zusammensetzte; renommierte amerikanische Wissenschaftler und Künstler agierten neben zahlreichen aus Europa wie Deutschland und Österreich emigrierten Kolleg*innen. Bereits in den späten 1920er als auch frühen 30er Jahren hatte die New School den Versuch unternommen, neben den Sozialwissenschaften den Stellenwert der Bildenden und der Angewandte Kunst zu verstärken. So finden sich im Kursbuch unter diesen Disziplinen auch zahlreiche Namen emigrierter Persönlichkeiten.⁵

⁴ Unter ihnen befanden sich beispielsweise Adolph Lowe, Max Wertheimer, Emil Lederer, Karl Mannheim, Frida Wunderlich und Emily R. Rosenthal (vgl. Loyer 2005, S. 206-211).

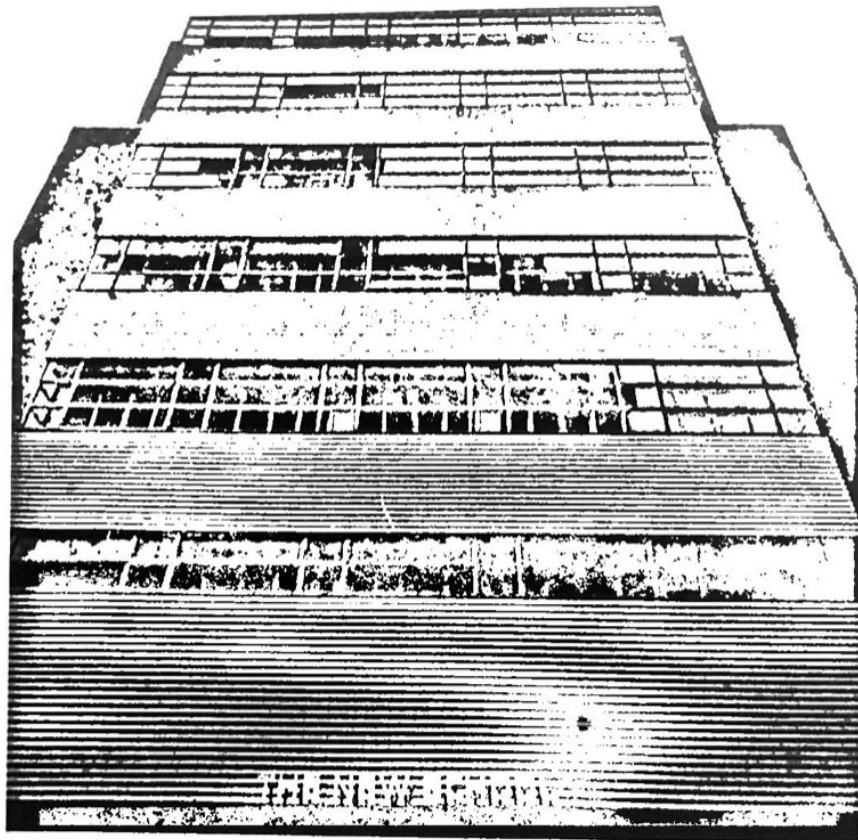
⁵ Ab 1940 trat beispielsweise Erwin Piscator die leitende Position der dort ansässigen Schauspielschule an (vgl. Kirfel-Lenk 1984; Rutkoff 1986, S. 172-195).

Ergänzend zu Kunst-Seminaren wurden Workshops zu Film, Musik, Tanz, Theater und ab 1934 unter der Leitung von Berenice Abbot erste Fotografie-Kurse angeboten.

Seitdem gehörte die Fotografin, die mit ihren dokumentarischen Aufnahmen der Straßen New Yorks bekannt wurde, zum Kolleg*innenkreis. Brodovitch unterrichtete ab 1942 an der New School. Unter dem Titel „Art Applied to Graphic Journalism, Advertising, Design, Fashion“ bot er mehrere Jahre im Bereich der „Art and Art Workshops“ seine Kurse an (New School for Social Research – Art Classes 1942-1943, circa 1942, Abb. 8). Diese Kurse richteten sich an Studierende und professionell Tätige, die sich – wie der Kursbeschreibung zu entnehmen ist – für Plakate/Poster, Typographie, Modeillustrationen, Zeitungen, Magazine, Buchdesign, Produktdesign, Innengestaltung als auch (s.o.) künstlerische Gestaltung und Design interessierten. Dieses breite Repertoire sollte freie Möglichkeiten und Anregungen für das eigene Gestalten bieten. Charakteristisch für Brodovitchs Kurse war die Aufteilung – wie er es nannte – in „experimental laboratory“ und „practical workshop“. Neben dem Experimentieren mit neuen Techniken, Materialien und Gestaltungsmöglichkeiten wurden zeitgenössische Beispiele von führenden Magazinen, Kaufhäusern und Werbeagenturen analysiert.

Brodovitch war nicht der Einzige, der dem Medium Fotografie an der New School einen neuen Stellenwert verlieh und Fotografie mit anderen künstlerischen Bereichen kombinierte. Werden erneut die Kursbücher ab 1944 bis in die 1950er Jahre studiert, finden sich unter den Lehrtätigen zahlreiche untereinander vernetzte emigrierte Fotograf*innen, wie beispielsweise Josef Breitenbach, Tim N. Gidal und Lisette Model. Model besuchte bereits die Kurse an der Design Laboratory von Brodovitch, konnte sich über ihn Aufträge für *Harper's Bazaar* sichern und wurde ab 1951 selbst Lehrende an der New School.

1951 bot Model zwei Kurse an: „The Small Camera in Photography Today“ und „Photographing New York and its People“ (Abb. 9). Wie auch bei Brodovitch lassen sich Verbindungen zur eigenen fotografischen Praxis der Fotografin feststellen. Ihr Porträt zeigt sie mit einer Kleinbildkamera in der Hand, die für sie ein passender und wichtiger Begleiter war, um schnelles und spontanes Fotografieren auf den Straßen zu ermöglichen.



ART CLASSES

1942

1943

NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH

66 WEST TWELFTH STREET

NEW YORK

Abb. 8 (1): Kursankündigung von Alexey Brodovitch.

124 ART APPLIED TO GRAPHIC JOURNALISM, ADVERTISING, DESIGN, FASHION

15 weeks. Tuesdays, 8:20-10 P.M.; Wednesdays, 7:30-10 P.M. \$100; \$35 for 4 weeks.

Alexey Brodovitch

Beginning February 3. Admission by consultation with the instructor on Tuesday, January 27, 6 to 8 P.M., and Wednesday, January 28, 6 to 8 P.M. Applicants are requested to bring samples of their work. Subject to the limits of enrolment, students may enter at any time after the course has begun.

The course is intended for students and professional artists interested in poster, layout, typography, fashion illustration, newspaper and magazine make-up, book design, package and product design, display, interior decoration, styling, art directing. The program is adapted to fit the experience and natural gifts of the student.

The aim of the course is to help the student discover his individuality, crystallize his taste, develop his feeling for the contemporary trend by stimulating his sense of invention and perfecting his technical ability.

The course is conducted as (a) an experimental laboratory, inspired by the ever changing tempo of our life: discovery of new techniques, new materials, new fields of operation; (b) a practical workshop in close contact with current problems of leading magazines, department stores, advertising agencies and manufacturers. Professional problems are analyzed in class.

Aspects of the work include:

I Nature as source of inspiration

Illustration, fashion illustration, design.

II Composition

Related to layout, typography, poster, photography, design.

III Evolution of taste

Habits, trends. Text, slogan. Symbols, atmosphere. Fashion. Styling. Art directing.

IV Techniques with reference to reproduction

Pen, wash, crayon, airbrush, photogram. Watercolor, tempera, pastel, oil. New tools, new mediums, new materials.


V Work in three dimensions

Related to package and product design, exhibition and window display, outdoor signs.

Abb. 8 (2): Kursankündigung von Alexey Brodovitch.

NEW SCHOOL BULLETIN

1951-1952



ART CLASSES

66 WEST TWELFTH STREET NEW YORK 11, N. Y.

VOL. 9, No. 2 OREGON 5-2700 SEPTEMBER 10, 1951

Abb. 9 (1): Kursankündigung von Lisette Model.



MODEL

THE SMALL CAMERA IN PHOTOGRAPHY TODAY

10 Thursday evenings, 6-8 P.M. and 5 field trips, probably Saturdays and Sundays subject to the convenience of the class. \$50.

Fall term, beginning September 27.

Photography is the art of the split second. Speed, the fundamental condition of our present-day activities is its power. The photographer works fast within the second he has to see, to select and to act.

The small camera is his ideal tool. Its art value is enhanced by qualities which have been variously described as journalistic, documentary, candid: it is a means of detecting and revealing the reality surrounding us.

The course stresses the importance of learning to see photographically, and of completing the photographic image in the dark room by enlarging. Its aim is to give the student the use of an instrument with which to develop his own potentialities and style.

PHOTOGRAPHING NEW YORK AND ITS PEOPLE

Inside sessions, Mondays, 8:30-10:10 P.M.; weekend field trips, \$50.

Spring term, beginning February 4.

Inside sessions for enlarging and analyzing prints alternate with field trips on which students and instructor work together to photograph the city, its people, its different sections, i.e. the East side, the financial district, Rockefeller Center, etc.

LISETTE MODEL. Photographer. Paris, 1937-39. Taught privately and at San Francisco School of Fine Arts. Work has appeared in Cue, Harpers Bazaar, Ladies Home Journal, Look, P.M., Modern Photography, Popular Photography, U. S. Camera, elsewhere. One man shows, Chicago Art Institute, San Francisco Legion of Honor, Museum of Modern Art One Man Traveling shows. Exhibited in Museum of Modern Art shows: 60 Photographs, In and Out of Focus, 4 Photographers, and others. Represented in permanent collection, Museum of Modern Art.

Abb. 9 (2): Kursankündigung von Lisette Model.

Vor dem Zweiten Weltkrieg hatten Deutschland und Österreich eine bedeutende Rolle in der Fotoindustrie sowie dem Fotojournalismus inne. So wurde beispielsweise der Typus der Kleinbildkamera – wie die Ermanox oder Leica in Deutschland entwickelt – kurze Zeit später zu einem wichtigen internationalen Exportschlager und erfuhr vor allem über die Emigration von Fotograf*innen nach Amerika Verbreitung und Bekanntheit (vgl. Holzer 2014, S. 205). Model vermittelte in ihrem Kurs ihre fotografischen Kenntnisse und Erfahrung mit der kleinen handlichen Kamera an die Studierenden und schrieb dazu selbst in der Kursinfo: „The small camera is his ideal tool. Its art value is enhanced by qualities which have been variously described as journalistic, documentary, candid: it is a means of detecting and revealing the reality surrounding us.“ (New School Bulletin – Art Classes, 1951-1952, Bd. 9, Nr. 2, September 1951, siehe Abb. 9).

Der zweite Kurs „Photographing New York and its people“ nahm das Fotografieren in der Stadt New York und deren Bewohner*innen in den Fokus und sah neben dem Analysieren von fotografischen Beispielen auch praktische Übungen in der Stadt vor, die als urbane Feldstudien angelegt waren. Auch Model war zu Beginn ihrer Jahre in New York vom dynamischen Treiben auf den Straßen fasziniert.⁶ Diese Eindrücke können in zwei Serien beobachtet werden, die sie in den ersten Jahren nach ihrer Emigration begann. Ab 1939 entstand 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 Innere der Geschäfte und zugleich das Außen der Straßen sichtbar machen. Ab 1940 entstand die Serie *Running Legs*, in der sie in engen Ausschnitten vorbeilaufende oder rennende Passanten fotografierte. Statt Ganzkörperaufnahmen oder Porträts legte sie den Fokus auf die angeschnittenen Beine (Abb. 10). Pumps mit hohem Absatz neben Turnschuhen und feinen Lederschuh, stehende oder hektisch vorübereilende Beine sind in verschiedenen Personenkonstellationen erkennbar. Model präsentiert städtische Szenen, in denen jedoch die Gesichter und Oberkörper der zugehörigen Beine im Verborgenen bleiben. Somit werden die Anonymität

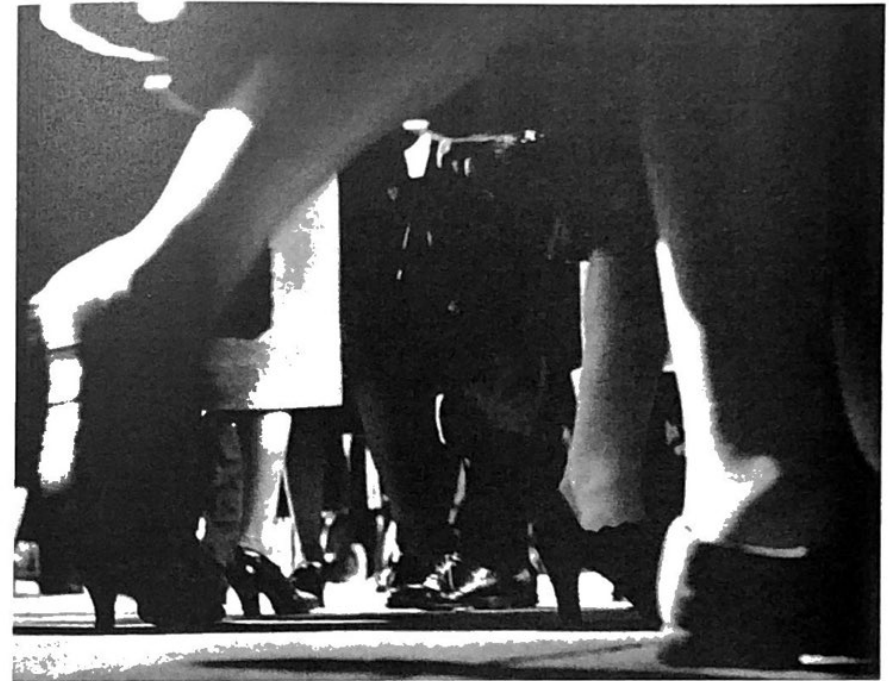


Abb. 10: Lisette Model: *Running Legs NYC 42nd street, New York, ca. 1940-41.*

und das massenhafte Akkumulieren von Personen in der Großstadt thematisiert. Wie in der Kursankündigung beschrieben, befand sich Model in ihren eigenen Fotoserien mitten im großstädtischen Mikrokosmos von New York. Ihr besonderer und eigenartiger Blickwinkel weckte in amerikanischen Fotofach- und Magazinkreisen großes Interesse.⁷

Den hier vorgestellten Protagonist*innen ist gemeinsam, dass die Lehrtätigkeit unterschiedliche Funktionen in ihren Leben im Exil in New York einnahm. Zum einen bot die Lehre an der New School die Möglichkeit,

⁶ Lisette Model emigrierte 1938 mit ihrem Mann Evsa Model, der als Maler tätig war, nach New York (vgl. Faber / Matt 2000, S. 12; Le Pommeré 2010).

⁷ Über Brodovitch konnte beispielsweise eine Aufnahme der Serie *Running Legs* in *Harper's Bazaar* publiziert werden (vgl. Livingston 1992, S. 289-295). Ab 1941 wurden Fotografien von Lisette Model in Ausstellungen im Museum of Modern Art präsentiert (vgl. Steeves 2011, S. 23 ff.).

nach der Emigration den Beruf weiterausüben zu können und damit eine wichtige Einnahmequelle – auch wenn noch keine anderen Aufträge vorhanden waren. Zum anderen ist auffällig, dass die meisten neben der Lehrtätigkeit entweder eine feste Anstellung bei einer Agentur oder in einem Magazin besaßen oder freischaffend Aufträge und eigene Foto-Projekte realisierten. Außerdem hatten die wenigsten unter ihnen – im Vergleich zu den Wissenschaftlern der University of Exile – eine akademische Ausbildung und Berufstätigkeit vor der Emigration, sondern die Fotografie entweder autodidaktisch oder in einer praktischen Lehre erlernt. Die Lehrinhalte und Praxissequenzen der Kurse bezogen sich auf die eigenen künstlerischen, technischen Fähigkeiten der lehrenden Fotograf*innen. Grundlegend waren die eigenen Kenntnisse sowie die Berufserfahrung und fotografische Expertise aus ihrem Leben vor der Emigration. Somit ergab sich nicht nur ein Kulturtransfer auf der Ebene der theoretischen Vermittlung von Wissen, sondern auch in der praktischen Ausübung der Fotografie. Dabei konnte die neue Umgebung, hier die Stadt New York, wichtige Impulse für die fotografische Praxis und Lehre geben.

Vermittlung und Resonanzen im Exil als multilaterale Forschungsaufgabe

Vermittlung heißt im Kontext der vorgestellten Fallbeispiele einerseits die Lehrtätigkeit an der New School und die damit verbundene Ausbildung von Studierenden und andererseits das Zirkulieren der Bilder in der Öffentlichkeit durch Medien wie die *Picture Post*, was für die Fotojournalist*innen zur Wahrnehmung ihrer Arbeit grundlegend wichtig war. In diesem Sinne lässt sich „Vermittlung“ vielfältig definieren: So meint der Begriff die Weitergabe von Inhalten, Theorien, Ideen und Konzepten durch die Emigrierenden, wie es im Wort des „Medium“ zum Ausdruck gelangt: „Das Medium ist ein Mittel zur Übertragung von Informationen.“ (Münker / Roesler 2008, S. 322) Als universale Verständigungssprache war die Fotografie ein geeignetes Mittel, um auch grenzübergreifend Prinzipien – sei es in medialer oder didaktischer Form – vermitteln zu können. Außerdem konnte über die fotografische Vermittlung ein Austausch mit der Kultur des Aufnahmelandes ermöglicht und gefestigt werden.

Für die Forschung bleibt es eine Herausforderung, Resonanzen von Emigrant*innen zu erfassen, wenn sie verschiedene Zwischenexile passierten und/oder sich dauerhaft an einem Exilort niederließen. In Abhängigkeit von der Dauer ihres Aufenthaltes, ihren Kontakten, den beruflichen Möglichkeiten war ihrem Wirken größere oder geringere Wahrnehmung beschieden. Doch Resonanz bezieht sich eben nicht nur auf die Exilorte. Auch die Rezeption im Herkunftsland der Emigrierten sollte beachtet werden, ob sie dort überhaupt und wenn ja, wann sie wieder ins Blickfeld kamen. Für vier Hamburger Fotografen, die in der Zeit des Nationalsozialismus emigrieren mussten und zuvor zu angesehenen und beachteten Kamerakünstlern gehörten, beklagte Winfried Winke noch 2003 die fehlende Rezeption und ein mangelndes Geschichtsbewusstsein in der Hansestadt (vgl. Winke 2003, S. 21-33). Durch Monografien, Retrospektiven und Übersichtswerke wird allmählich die fotografische Emigration zu einem Forschungsfeld, das die Entdeckung und Wiederentdeckung verdrängter Werke möglich macht. Dies kann aber nur verwirklicht werden, wenn verstreute Nachlässe und Archive an den verschiedenen Lebensstationen der Emigrierten gefunden und herangezogen und wenn Sprachgrenzen überwunden werden. Die Beispiele Tim Gidal, Alexey Brodovitch und Lisette Model führen vor Augen, dass Fotograf*innen, deren Werke und ihre Geschichte(n) auf den Fluchtwegen mehrere Staatsgrenzen passierten. Dabei kam es jeweils auch zu verschiedenen Prägungen, das heißt lokale Kulturen wurden reflektiert, Neues wurde gesehen und Altes fortgeführt. Sicherlich waren gerade die Fotografie der 1920er Jahre in Deutschland und der Fotojournalismus in der Weimarer Republik international weithin wahrgenommen worden, und dies wurde durch die Exilierten noch verstärkt. So lässt sich der Aussage von Frank Wyers einerseits zustimmen, wenn er schreibt: „Die Fotografinnen und Fotografen haben ihr technisches Wissen und ihre Auffassung in die Welt getragen: die Liste der Länder, in denen sie sich niederließen, ist lang: von China bis Südafrika, über den gesamten amerikanischen Kontinent, bis nach Australien, Israel und viele europäische Länder. Sie alle nahmen viel von dem mit, was die Fotografie in Deutschland in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren ausgezeichnet hat.“ (Wyers 1997, S. 27) Andererseits muss diese Aussage zugleich relativiert werden. Denn zum einen existierte an vielen Orten der Welt eine eigene Geschichte des Fotografischen, zum anderen war die fotografische Haltung sicherlich kein „Exportprodukt“, das unverfälscht und unverändert wie ein Gepäckstück mitgenommen

wurde. Beständige Umformulierungen von künstlerischen Haltungen, die Assimilation an lokale Märkte, an Vorlieben und Auftraggeber, aber auch das Wahrnehmen und Umsetzen neuer Eindrücke sollten bei einer Erforschung von Exil berücksichtigt werden. Ebenso ist aber auch die Rezeption selbst Teil einer Exilforschung, die Wahrnehmungen und Resonanzen vor Ort und darüber hinaus in ihre Auseinandersetzung mit Werken und Urhebern einbeziehen muss.

Literatur

- Dewitz, Bodo von (Hrsg.) / Lebeck, Robert (Konzept): Kiosk. Eine Geschichte der Foto-reportage. Ausst.-Kat. Museum Ludwig / Agfa Foto-Historama, Köln 2001.
- Dogramaci, Burcu: Der Kreis um Stefan Lorant. Von der Münchner Illustrierten Presse zur Picture Post. In: Dogramaci, Burcu / Wimmer, Karin (Hrsg.): Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933. Berlin 2011, S. 163-183.
- Donhöff, Marion Gräfin: Zum Geleit. In: Tim Nachum Gidal: Die Juden in Deutschland von der Römerzeit bis zur Weimarer Republik. Gütersloh 1988, S. 8.
- Esildsen, Ute: Der Beginn einer Karriere am Ende der Weimarer Republik. In: Tim Gidal – Bilder der 30er Jahre. Ausst.-Kat. Fotografisches Kabinett, Museum Folkwang, Essen 1984, S. 3-6.
- Faber, Monika / Matt, Gerald (Hrsg.): Lisette Model. Fotografien 1934-1960. Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Wien 2000.
- Fischer, Klaus: Vom Wissenschaftstransfer zur Kontextanalyse – oder: Wie schreibt man die Geschichte der Wissenschaftsemigration? In: Erb, Rainer / Schmidt, Michael (Hrsg.): Antisemitismus und jüdische Geschichte. Studien zu Ehren von Herbert A. Strauss. Berlin 1987, S. 267-293.
- Gidal, Tim N.: Deutschland – Beginn des modernen Photojournalismus (Bibliothek der Photographie, 1). Luzern / Frankfurt am Main 1972.
- Gidal, Tim: Modern photojournalism – The first years. In: creative camera 2011 (Juli/August 1982), S. 572-579.
- Gidal, Tim N.: Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage. Berlin 1993.
- Hallett, Michael: Stefan Lorant. Godfather of Photojournalism. Lanham / Toronto / Oxford 2006.
- Holzer, Anton: Nachrichten und Sensationen. Die Berliner Illustrierte Zeitung und der deutsche Fotojournalismus vor 1945. In: Die Erfindung der Pressefotografie. Aus der Sammlung Ullstein 1894-1945. Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 2017, S. 26-37.
- Holzer, Anton: Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Darmstadt 2014.
- Kirfel-Lenk, Thea: Erwin Piscator im Exil in den USA. 1939-1951. Berlin 1984.
- Krohn, Claus-Dieter: Wissenschaft im Exil. Deutsche Sozial- und Wirtschaftswissenschaftler in den USA und die New School for Social Research. Frankfurt am Main / New York 1987.
- Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945. Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, Schloss Charlottenburg, Berlin 1986.
- Le Pommeré, Marianne: Evsa Model. Peintre Américain. Paris 2010.
- Livingstone, Jane: The New York School Photographs 1936-1963. New York 1992.
- Loyer, Emmanuelle: Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil 1940-1947. Paris 2005.
- Münchener Illustrierte Presse. München 1923-1945.
- Münker, Stefan / Roesler, Alexander (Hrsg.): Was ist ein Medium? Frankfurt am Main 2008.
- New School for Social Research (New York, N.Y.: 1919-1997). New School for Social Research – Art Classes 1942-1943, circa 1942. New School course catalogs, Schools of Public Engagement, Art course catalogs.
- New School for Social Research (New York, N.Y.: 1919-1997). New School Bulletin – Art Classes 1951-1952, Bd. 9, Nr. 2, September 1951. New School course catalogs, Schools of Public Engagement, Art course catalogs.
- Osman, Colin: Der Einfluß deutscher Fotografen im Exil auf die britische Pressefotografie. In: Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945. Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, Schloss Charlottenburg, Berlin 1986, S. 83-87.
- Pohlmann, Ulrich / Landshoff, Andreas (Hrsg.): Hermann Landshoff. Portrait, Mode, Architektur. Retrospektive 1930-1970. Ausst.-Kat. Münchener Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, München 2013.
- Picture Post. London 1938-1957.
- Purcell, Kerry William: Alexey Brodovitch. New York 2002.
- Remarque, Erich Maria: Liebe Deinen Nächsten (1941). Hrsg. v. Thomas Schneider. Köln 2017.
- Rutkoff, Peter M. / Scott, William B.: New School. A History of the New School for Social Research. New York / London 1986.
- Schaber, Irme: „Die Kamera ist ein Instrument der Entdeckung...“. Die Großstadtfotografie der fotografischen Emigration der NS-Zeit in Paris, London und New York. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 20 (2002), S. 53-73.
- Steeves, George (Hrsg.): Lisette Model. A Performance in Photography, Ausst.-Kat. Mount Saint Vincent University Art Gallery. Halifax 2011.
- Weinke, Winfried: Verdrängt, vertrieben, aber nicht vergessen. Die Fotografen Emil Bieber, Max Halberstadt, Erich Kastan, Kurt Schallenberg. Weingarten 2003.
- Willimowski, Thomas: Stefan Lorant – Eine Karriere im Exil. Berlin 2005.

- Wyers, Frank: Wendepunkte. In: Wyers, Frank / Honnef, Klaus (Hrsg.): Und sie haben Deutschland verlassen ... müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928-1997. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1997, S. 23-27.
- Zelich, Christina: Lisette Model. Ausst.-Kat. Fundación Mapfre Madrid, Jeu de Paume Paris, Madrid 2009.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 5, 6: © Universität der Künste Berlin, Bibliothek.

Abb. 3, 4: © Bayerische Staatsbibliothek München.

Abb. 7: Pohlmann, Ulrich / Landshoff, Andreas (Hrsg.): Hermann Landshoff. Portrait, Mode, Architektur. Retrospektive 1930-1970. Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum. Sammlung Fotografie, München 2013, S. 162 © Münchner Stadtmuseum Sammlung Fotografie.

Abb. 8: New School for Social Research (New York, N.Y.: 1919-1997). New School for Social Research – Art Classes 1942-1943. circa 1942. New School course catalogs, Schools of Public Engagement; Art course catalogs © New School Archives and Special Collections Digital Archive. [letzter Zugriff: 01.03.19]

Abb. 9: New School for Social Research (New York, N.Y.: 1919-1997). New School Bulletin – Art Classes 1951-1952, Bd. 9, Nr. 2, September 1951. New School course catalogs, Schools of Public Engagement, Art course catalogs © New School Archives and Special Collections Digital Archive. [letzter Zugriff: 01.03.19]

Abb. 10: Zelich, Christina: Lisette Model. Ausst.-Kat. Fundación Mapfre Madrid, Jeu de Paume Paris, Madrid 2009, S. 74 © National Gallery of Canada, Ottawa.

Karina von Tippelskirch

Exilantinnen und Expatriates als Akteurinnen im transatlantischen Kulturtransfer: Eugenie Schwarzwald, Dorothy Thompson, Alice Herdan-Zuckmayer

Zu den elementaren Gemeinsamkeiten der Erfahrungen von Exilierten und Expatriates gehören das Leben in zwei oder mehreren geografisch und kulturell voneinander entfernten Räumen, die transitorische Natur des Aufenthaltes im Ausland, ein Zugewinn an Wissen sowie die Vermittlung im Kulturtransfer zwischen Herkunfts- und Aufnahmeländern, die Angehörige beider Gruppen häufig übernehmen. Der britische Historiker Peter Burke spricht in seiner Untersuchung des Wissenstransfers und der Generierung von neuem Wissen durch Exilierte und Expatriates von einer „unsentimental education“ (Burke 2017, S. 17). Burke warnt jedoch auch vor den Gefahren einer triumphalistischen Geschichtsschreibung, die sich auf Erfolgsgeschichten konzentriert und die negativen Aspekte insbesondere der Exilerfahrungen vergisst. Er attestiert beiden Erfahrungen einen Bildungseffekt, den er unter dem Begriff der *Deprovinzialisierung* zusammenfasst (vgl. ebd., S. 17-19), und erörtert auch die Intensivierung der individuellen und kollektiven Eigenwahrnehmung, die zu einem tieferen Verständnis nicht nur der Kultur der Aufnahmeländer, sondern auch der der Herkunftsländer führt. Er zitiert in diesem Zusammenhang den 1934 aus Deutschland in die USA emigrierten Historiker Hajo Holborn: „Meine Transformation zum Amerikaner hat mir eine wesentlich umfassendere Perspektive aller möglichen deutschen Zusammenhänge gegeben.“ (Ebd., S. 18, Übersetzung KvT)

Sowohl Exilierte wie auch Expatriates müssen sich im Ausland zunächst neu orientieren. Die Interpretation der neuen Lebensumstände findet Ausdruck in kulturellen Vergleichen mit den Herkunftsländern, die für das Schreiben von Angehörigen beider Gruppen charakteristisch sind. Sprache bzw. Sprachwechsel und sprachliche Differenz sind wiederkeh-