

Exilforschung

Ein internationales Jahrbuch

Im Auftrag der
Gesellschaft für Exilforschung/
Society for Exile Studies

herausgegeben von
Bettina Bannasch, Doerte Bischoff
und Burcu Dogramaci

Band 39/2021

Burcu Dogramaci

Animal Camera: Medien und Politiken der Tierfotografie im Londoner Exil (1933–1945)

Tiere waren ein beliebtes Sujet von Exilfotograf*innen, die nach 1933 auf der Flucht vor nationalsozialistischer Verfolgung nach London kamen. Damit wurde ein Genre weitergeführt, das bereits in der Weimarer Republik Erfolg hatte – beispielhaft sind etwa die Tier- und Zoofotografien von Friedrich Seidenstücker, der den Berliner Zoologischen Garten in zahlreichen Aufnahmen als Kontaktzone zwischen Menschen und Tieren verbildlichte.¹ Auch in Großbritannien fanden Tierbilder Zuspruch und wurden zahlreich in Zeitschriften oder in der fotografischen Ratgeberliteratur reproduziert. So konnten emigrierte Fotograf*innen ein Betätigungsfeld finden, das ihnen ein (zusätzliches) Auskommen in Aussicht stellte: Während sich Wolf Suschitzky gerade in jungen Jahren auf Tierfotografie spezialisierte, konnten Edith Tudor-Hart oder Tim N. Gidal gelegentlich Tieraufnahmen in der Zeitschrift *Lilliput* veröffentlichen.² Für Tierfotograf*innen war der Londoner Zoo ein wichtiger Bezugspunkt; es entstanden Arbeitsbeziehungen, die zu erstaunlichen medienübergreifenden Ergebnissen führten wie das Sound book *Animal Language* (1938) von Julian Huxley, Ludwig Koch und Ylla.

Dieser Beitrag wird jenseits der vielfältigen Medienpräsenz von Tierfotografie und der Marktfähigkeit des Motivs auch die politische Bedeutung der Tierfotografie im Kontext von Exil und Flucht diskutieren. Denn das Tierbild wurde in Zeitschriften wie *Lilliput* oder *Picture Post* auch politisch eingesetzt. Die Politisierung des Tierbildes erfolgte durch Verfremdung bereits im Bild selbst – etwa in Montagen von John Heartfield für *Picture Post* – und mittels Bildunterschriften, die dem Fotografierten durch die Bild-Text-Relation eine andere, besondere Bedeutung gaben. Dabei ist bemerkenswert, dass an *Picture Post* und *Lilliput* ein ganzes Netzwerk an Emigrant*innen beteiligt war: Der Herausgeber beider Magazine war der emigrierte Journalist Stefan Lorant; viele Aufnahmen wurden von emigrierten Fotograf*innen wie Wolf Suschitzky, Edith Tudor-Hart, Tim N.

1 Vgl. Florian Ebner: Vertraute Begegnungen. Zu Seidenstückers fotografischen Zootierparabeln. In: Friedrich Seidenstücker. Von Nilpferden und anderen Menschen. Fotografien 1925–1958, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie. Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin, Ostfildern 2011, S. 114–159.

2 Zu Suschitzky als Tierfotografen siehe Julia Wincklers Beitrag in diesem Band. Tierfotografien von Tudor-Hart finden sich in u. a. in *Lilliput* 2 (1938), 3, S. 136, von Tim N. Gidal in: *Lilliput* 3 (1938), 6, S. 597.

Gidal, Kurt Hutton und Felix H. Man geliefert. Es lässt sich also die These formulieren, dass das Tierporträt in seinem medialen Einsatz als Zeitschriftenbild auch ein Mittel politischer Artikulation wurde. Dies geschah freilich erst im medialen Transfer: aus dem Tierporträt wurde durch redaktionelle Bearbeitung – Texte und Bild-Bild-Relationen – ein politisches Sujet.

1 Tiere in Londoner Zeitschriften und Büchern: ein Genre prosperiert

Das Genre der Tierfotografie ist eng mit der fotografischen Emigration nach England nach 1933 verbunden, oder anders gesagt: insbesondere mit Tierfotografien konnten viele Emigrant*innen an der Buch- und Zeitschriftenlandschaft ihres Exillandes partizipieren.

So publizierte der Emigrant Andor Kraszna-Krausz in seinem 1938 in London gegründeten Fotofachverlag Focal Press Bücher wie *Phototips on Cats and Dogs. Not for Beginners Only* (1938), *Nature and Camera* (1943) und *All About Dogs and Puppies and Your Camera* (1949).³ Diese Ratgeber gaben Anleitung für das ‚richtige‘ Fotografieren von Tieren zu Hause und in freier Natur und wandten sich gleichermaßen an ein Amateur- und Fachpublikum. Schritt für Schritt führten die Bücher im Text und in zahlreichen Bildbeispielen anschaulich an die Tierfotografie heran, behandelten Techniken, Lichtverhältnisse und Interaktion mit den tierlichen Modellen. Mit seinen Fotoratgebern war Kraszna-Krausz äußerst erfolgreich; allein zwischen 1938 und 1945 erschienen 140 Titel, die freilich auch andere Genres wie das Fotografieren von Kindern, Porträts oder Landschaften behandelten.⁴

Vereinzelt wurde Ratgeberliteratur zur Tierfotografie auch von englischsprachigen Verlagen wie Fountain Press oder The Studio produziert. Dort erschien 1941 auch Wolf Suschitzkys Ratgeber *Photographing Animals*, in dem er ein anderes Mensch-Tier-Verhältnis als Grundlage für eine erneuerte Tierfotografie einforderte.⁵ In seinem Buch regte der Fotograf an, sich bei kleinen Tieren

³ Edwin Smith und Oswell Blakeston: *Phototips on Cats and Dogs. Not for Beginners Only*. London 1938; Oliver Pike: *Nature and Camera*. London 1943; Philipp Ernest Johnson: *All About Dogs and Puppies and Your Camera*. London 1949.

⁴ Zahl der Einträge zu Focal Press im Online-Katalog der British Library inkl. Auflagen bereits publizierter Bücher. Der Verlag existiert noch immer und gehört heute zu Taylor & Francis.

⁵ Bei Fountain Press erschien 1937 *How to Photograph Animals and Birds* von John Wells, und The Studio brachte 1941 Wolf Suschitzkys *Photographing Animals* heraus.

auf den Boden zu legen, um die Distanz zu dem tierlichen Modell zu verringern und abzuwarten, bis sich die Individualität und Persönlichkeit des Tieres im Sucher manifestierte.⁶ Damit wurde das Tier als Gegenüber auf Augenhöhe wahrgenommen, das – ähnlich wie das Porträt eines Menschen – Sensibilität, Empathie und Respekt von den Fotograf*innen verlangte. Mit Blick auf die Ratgeberliteratur, ihre Autor*innen und ihr Publikum lässt sich konstatieren, dass Tierfotografien sowohl von Amateur*innen als auch von professionellen Fotograf*innen produziert wurden und damit ein ergiebiges Betätigungsfeld für Emigrant*innen waren.

Dabei war das Thema der Tierfotografie kein genuin emigrantisches Genre: In England existierte eine weit zurückreichende Tradition der Verbildlichung von Tieren in Malerei, Grafik und Fotografie. Für Tiermaler und -illustratoren des 19. Jahrhunderts wie Joseph Wolf, Edward Lear oder Edwin Landseer war der Londoner Zoo, der Tiere aus dem gesamten Commonwealth ausstellte, ein wichtiger Studienort.⁷ Zugleich firmierte die Zoological Society of London als Auftraggeberin, für die Edward Lear 1832 farbenreiche Studien von Papageien anfertigte und Joseph Wolf 1852 naturnahe kolorierte Zeichnungen von seltenen Tieren als *Zoological Sketches* produzierte.⁸ Seit den 1890er Jahren schuf Gambier Bolton Tierfotografien im Londoner Zoo, die als Postkarten weite Verbreitung fanden. Bolton fotografierte mit einer schweren Plattenkamera. Die lange Belichtungszeit war eine Herausforderung, galt es doch abzuwarten, bis ein Tier lang genug vor der positionierten Kamera verweilte, damit es nicht unscharf erfasst wurde. Bolton führte seine Linse durch die Gitterstäbe, um den

6 Suschitzky schreibt über „individuality“ des Tieres – „they have wills of their own“, von „photograph the animal from its own level“ und von „return to the subject of the animal’s point of view“. Wolf Suschitzky: *Photographing Animals*. London, New York 1941, S. 17–18. Suschitzky publizierte auch Bildbände zu Tieren: Wolf Suschitzky: *Faithfully ours. Cats and Dogs photographed by W. Suschitzky*. Text by Cécile Smythe. Norwich 1950; ders.: *Animal Babies*. London 1957. Zu Suschitzky siehe Julia Winckler: „Quite content to be called a good craftsman“ – an Exploration of some of Wolf Suschitzky’s Extensive Contributions to the Field of Applied Photography between 1935 and 1955. In: *The Yearbook of the Research Center for German and Austrian Exile Studies* 19 (2018): Applied Arts in British Exile from 1933. *Changing Visual and Material Culture*, hg. von Marian Malet, Rachel Dickson, Sarah MacDougall und Anna Nyburg, S. 67–92.

7 Vgl. J. Barrington-Johnson: *The Zoo. The Story of the London Zoo*. London 2005, S. 67.

8 Lears Studien erschienen 1832 als handkolorierte Lithographien in dem Band *Illustrations of the family of Psittacidae, or parrots, the greater part of them species hitherto unfigured*. Zu Lear siehe John Lehman: *Edward Lear and His World*. London 1977. Zu Wolf Diana Donald: *Picturing Animals in Britain 1750–1850*. New Haven/CT, London 2007, S. 188.

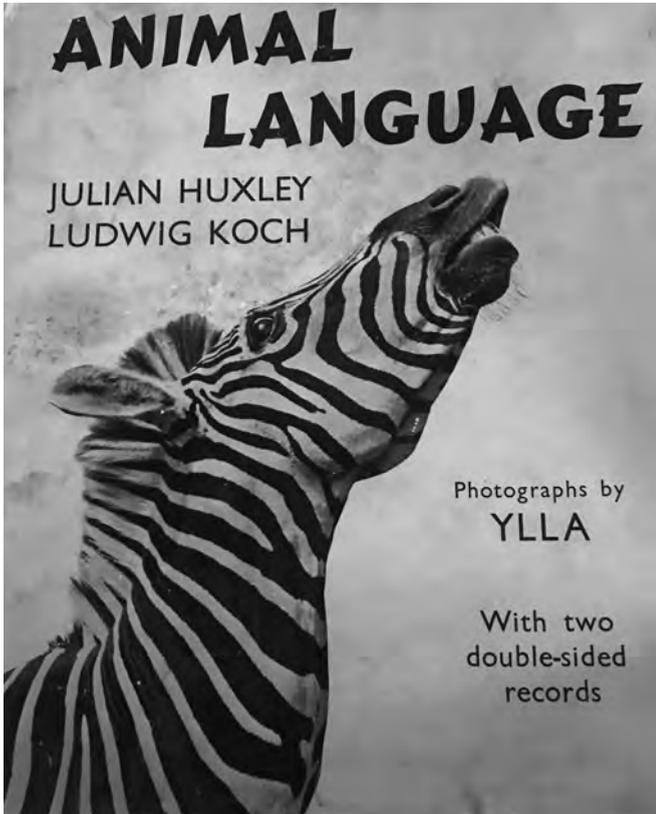


Abb. 1: Julian Huxley und Ludwig Koch: Animal Language. Photographs by Ylla. London 1938, Cover.

Tieren möglichst nahe zu sein, wobei Helfer die wilderen Tiere mit Stangen bändigten oder ihre Aufmerksamkeit mit Fleischstücken fesselten.⁹

Auch für Exilierte der 1930er und 1940er Jahre hatte der Londoner Zoo eine Schlüsselrolle und war ein Knotenpunkt im Netzwerk des künstlerischen und fotografischen Exils: die Zeichnerin Erna Pinner,¹⁰ der Architekt Berthold Lubet-

⁹ Zur langen Belichtungszeit äußerte sich der Fotograf 1892 in der Zeitung Globe: „Did a puff of wind move mane or tail or feather, a slight sound cause a twitching of the ear, or even the movement necessary in breathing mar the perfect reproduction of every little detail, the plates were thrown away.“ Bolton, zit. nach Barrington-Johnson: The Zoo, S. 67.

¹⁰ Siehe den Beitrag von Barbara Weidle in diesem Band.



Abb. 2: Julian Huxley und Ludwig Koch: *Animal Language*. Photographs by Ylla. London 1938, S. 14: Mandrill.

kin,¹¹ Fotograf*innen wie Ylla oder Wolf Suschitzky, aber auch der Bioakustiker Ludwig Koch oder die Medizinerin und Chirologin Charlotte Wolff¹² waren dem Zoo und insbesondere dem Zooleiter und Secretary der Zoological Society of

¹¹ Berthold Lubetkin und sein Büro Tecton entwarfen für den Londoner Zoo seit 1934 avantgardistische Bauten, darunter das Gorilla House, den Penguin Pool, ein Künstleratelier. Vgl. John Allan: Berthold Lubetkin: *Architecture and the Tradition of Progress*. London 2012, S. 199–251.

¹² Charlotte Wolff führte seit 1936 im Auftrag von Julian Huxley Untersuchungen an Primaten im Londoner Zoo durch, denen sie aus der Hand las. Vgl. Charlotte Wolff: *Augenblicke verändern uns mehr als die Zeit. Eine Autobiographie*. Weinheim, Basel 1982, S. 171. Wolff publizierte ihre Forschungsergebnisse 1938 in den *Proceedings of the Zoological Society*.

London, Julian Huxley, eng verbunden. Bemerkenswert ist in diesem Kontext eine interdisziplinäre und medienübergreifende Zusammenarbeit: 1938 erschien im Londoner Verlag Country Life das Sound book *Animal Language* (Abb. 1, 2) mit Texten von Julian Huxley, Fotografien von Ylla und Audioaufnahmen auf beigelegten Schallplatten von Ludwig Koch. Das Buch widmet sich den unterschiedlichen Tönen und Geräuschen von Tieren aus dem Londoner Zoo und seiner ländlichen Dependence Whipsnade, darunter Kamele, Wölfe und Seehunde. Ludwig Koch gab den Impuls für das Buch.¹³ Vor seiner Emigration hatte Koch gemeinsam mit Lutz Heck, dem Direktor des Zoologischen Gartens Berlin, das „Tönende Buch“ erfunden: 1933 erschien im Verlag Knorr & Hirth *Schrei der Steppe*, 1934 folgte dann *Der Wald erschallt*. Für beide Bücher besorgte Ludwig Koch die Tonaufzeichnungen mit einem Phonographen, von denen je eine Auswahl auf Schallplatte gespeichert und den Büchern beigegeben wurde.¹⁴ Das Konzept der Sound books emigrierte dann mit Koch nach London. In dem Biologen und Zoodirektor Julian Huxley fand Koch einen aufgeschlossenen Partner, der stets um neue Wege der Verbreitung von Wissen bemüht war.¹⁵ Die dritte Urheberin war die aus Wien stammende Fotografin Ylla (eigentlich Camilla Henriette Koffler), die seit 1933 in Paris ein Studio für Tierfotografie führte.¹⁶

13 „Mr. Koch, to whom the idea of this book is due, is a real enthusiast in this branch of work.“ Huxley, Koch: *Animal Language*, S. 1. Zu *Animal Language* vgl. Marianne Sommer: Tierstimmen gegen den Lärm von Krieg und Moderne. Julian Huxley und das akustische Erbe in Soundbook, Film und Comic. In: Marianne Sommer und Denise Reimann (Hg.): *Zwitschern, Bellen, Röhren. Tierlaute in der Wissens-, Medientechnik- und Musikgeschichte*. Berlin 2018, S. 113–143.

14 Lutz Heck und Ludwig Koch: *Schrei der Steppe*. Tönende Bilder aus dem ostafrikanischen Busch. München 1933; dies.: *Der Wald erschallt! Das tönende Buch von Frühling und Herbst des deutschen Waldes*. München 1934. Vgl. Andreas Fischer und Judith Willkomm: *Der Wald erschallt nicht wie der Schrei der Steppe. Tierlaute im NS-ideologischen Kontext in Lutz Hecks tönenden Büchern*. In: Sommer, Reimann: *Zwitschern*, S. 73–111.

15 Zu Huxley und seinen Vermittlungskonzepten als Zoodirektor – Einrichtung eines Kinderzoos und von Künstlerateliers auf dem Zoogelände, Beteiligung an einer BBC-Radioserie, Publikation von Büchern – siehe Julian Huxley: *Ein Leben für die Zukunft. Erinnerungen*. München 1974; Daniel J. Kevles: *Huxley and the Popularization of Science*. In: C. Kenneth Waters und Albert van Helden (Hg.): *Julian Huxley. Biologist and Statesman of Science*. Houston/TX 1992, S. 238–251. Zu Huxley, Ylla und *Animal Language* siehe das digitale Archiv des Forschungsprojekts METROMOD, <https://metromod.net> (Zugriff: 16.7.2021).

16 Ylla publizierte 1937 im Londoner Verlag Methuen die beiden Bücher *Ylla's Dog Fancies* und *Ylla's Animals*. 1938 folgte im Londoner Verlag Country Life das Buch *Big and little*. Im selben Jahr veröffentlichte sie im von Julian Huxley herausgegebenen *Animal and Zoo Magazine*. Ylla war also eine in London sichtbare Tierfotografin, als es zur Zusammenarbeit für *Animal Language* kam. Eine kurze biografische Würdigung findet sich in: *Vienna's Shooting Girls – Jüdische Fotografinnen aus Wien*, hg. von Iris Meder und Andrea Winklbauer, Ausst.-Kat. Jüdi-

Ihre Aufnahmen zeigen die Tiere in Momenten der Kommunikation und des ‚Sprechens‘. In Einzelporträts oder in Bildsequenzen verfolgt Ylla die Mimik und Gebärden bei der Erzeugung der tierlichen Töne. Ihre nahsichtigen Porträts visualisieren die Bandbreite der begleitenden Körperhaltungen und physischen Ausdrucksformen. Damit übersetzt Ylla die Akustik in eine Bildsprache, Töne werden sichtbar.

Reflektiert werden im Buch die Herausforderungen der phonetischen Aufzeichnung, da einige Tiere kaum und andere in seltenen Momenten und mit spezifischer Absicht kommunizierten:

Not only does one species often produce a great range of different sounds at different times, but many animals seem very chary of letting us hear some of the sounds of which they are capable, or even their most characteristic utterances. [...] As with animal photography, however, technique alone is not sufficient: the greatest patience, skill, and determination are needed to make the technique effective.¹⁷

Geduld, Ausdauer und Einfühlungsvermögen sind sowohl für den Bioakustiker als auch die Tierfotografin die notwendigen Grundlagen, um Tiertöne aufzuzeichnen und Tiere in den Momenten ihrer Artikulation zu fotografieren.

Yllas Bilder zeigen eine unmittelbare Begegnung mit den Tieren, deren Ausdruck und Haltung eingefangen wurde und die mit derselben Sorgfalt aufgenommen wurden, die ihre Fotografie auch menschlichen Modellen entgegenbrachte. Zugleich lassen Yllas Fotografien eine Kritik am Zustand der Gefangenschaft weitgehend vermissen, denn die Tiere werden primär als Persönlichkeiten mit Ausdrucksfähigkeit, eigenem Charakter aufgenommen, ohne ihre begrenzten Freiräume oder oft auch trostlose Umgebung offensiv zu thematisieren. Es ist in Yllas Fotografien also keine Kritik an Zootieren als eingesperrte und zum Objekt gemachte Lebewesen zu finden, wie sie sich in dem 1981 publizierten Text „Warum sehen wir Tiere an?“ des englischen Bildtheoretikers John Berger findet. In seinem Text diskutiert Berger die emotionale Separierung zwischen Mensch und Tier, und er argumentiert, dass Tiere zwar – als Stofftier oder im Comic – andauernd angesehen, doch kaum als eigenständige Lebewesen wahrgenommen werden. Im Zoo wiederum wird das angesehene Tier zum ausgestellten Objekt, das nur noch erinnert wird, aber kaum als lebendiges Gegenüber auf Augenhöhe in Erscheinung tritt.¹⁸

sches Museum Wien. Wien 2012, S. 208. Siehe auch Ylla, Ausst.-Kat. Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône 1983.

¹⁷ Huxley, Koch: *Animal Language*, S. 1.

¹⁸ Vgl. John Berger: *Warum sehen wir Tiere an?* In: ders.: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens* [1981]. Berlin 1989, S. 13–38.

Sicherlich muss *Animal Language* in seinen Zeitkontext eingeordnet werden. Das Buch entstand im Kontext eines wachsenden wissenschaftlichen Interesses am Zootier, neuer technischer Möglichkeiten der Fotografie und Audioaufzeichnung, der sich etablierenden Tierwohl- und Tierschutzbewegung, aber auch einer tiefgreifenden Veränderung des Mensch-Tier-Verhältnisses im Vergleich zu den vorigen beiden Jahrhunderten. Das Mensch-Tier-Verhältnis veränderte sich durch Industrialisierung und Verstädterung: die Fertigung entwickelte sich unabhängig von tierischer Produktionskraft (Stichwort Dampfmaschine), hinzu kam ein neues Verhältnis zum Tier durch die urbane Distanz zur ländlichen Nutztierhaltung und die Haustierhaltung.¹⁹ Zugleich erlebte der städtische Zoo als beliebter Ort der Erholung und Unterhaltung immer größeren Besucherzulauf. In dem Kontext ist auffällig, dass sich die Tierschutzbewegungen dem Zoo in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum widmeten bzw. ihn als Institution nicht in Frage stellten.

Die rahmenden Kategorien der Zoofotografien der 1930er und 1940er Jahre, wie sie auch von exilierten Fotograf*innen praktiziert wurde, waren Empathie, Wissensvermittlung und Unterhaltung. Gefangenschaft, Leid und Tierhaltungsbedingungen wurden nicht oder nur selten thematisiert.²⁰

2 Exil, Zeitschriften und ihre politische Agenda

Das Haustier als Begleiter und Akteur im Alltag des Menschen ist Thema der insgesamt 147 Titelblätter des monatlich erscheinenden Londoner Pocket-Magazins *Lilliput*, die der Illustrator Walter Trier von 1937 bis 1949 gestaltete. Das Bildmotiv Paar mit Hund (Abb. 3) wird durch Jahreszeiten, Tätigkeiten und Befindlichkeiten in einer Art „Bildtagebuch“²¹ visualisiert, welches das politische

¹⁹ Vgl. Mieke Roscher: Ein Königreich für Tiere. Die Geschichte der britischen Tierrechtsbewegung. Marburg 2009, S. 62–64. 1824 gründete sich in Großbritannien die Tierschutzorganisation Royal Society for the Prevention of the Cruelty to Animals (RSPCA). Roscher: Ein Königreich, S. 12.

²⁰ Eine zookritische Ausnahme ist Wolf Suschitzkys 1958 entstandene Fotografie *Guy the Gorilla*, in der sich die Schatten der Käfiggitter über das Antlitz des Affen legen. Suschitzky erwähnt, dass die Tierschützerin Virginia McKenna das Foto für ihre zookritischen Bücher verwendete. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/15/photography-best-shot-wolf-suschitzky> (Zugriff: 27.12.2020). McKenna gründete 1984 die Zoo Check Campaign und 1998 die Born Free Foundation, die sich u. a. für die Abschaffung von Zoos einsetzt. <https://www.bornfree.org.uk> (Zugriff: 27.12.2020).

²¹ Antje Neuner-Warthorst: Walter Trier. Politik. Kunst. Reklame. Zürich 2006, S. 234.



Abb. 3: Lilliput 4 (1939), 5, Cover von Walter Trier.

Tagesgeschäft, Krieg und Tyrannei auf dem europäischen Kontinent ignoriert. Im Mittelpunkt steht die Interaktion zwischen Mann, Frau und Haustier.

Dass Trier nicht nur ein humorvoller Zeichner mit einem Faible für Mensch-Tier-Darstellungen war, zeigt sich an seinen Arbeiten für die politische Tageszeitung *Die Zeitung*, die von und für Emigrant*innen in London erschien. Dort agierte Trier als politischer Zeichner und karikierte die nationalsozialistische

politische Elite, ihre Eitelkeiten, ihre Gewissen- und Kulturlosigkeit.²² Dieses politische Selbstverständnis zeigte sich auch in seiner Illustration für die 1946 erschienene Anthologie *The Pen is Mightier. The Story of the War in Cartoons*,²³ dessen Titel von Francisco de Goyas *Der Stift ist mächtiger als das Schwert* inspiriert war. Das Titelmotiv lieferte Trier. Es zeigt einen Künstler mit einer riesigen Zeichenfeder, die wie ein Gewehr gehalten wird, während Mussolini, Hitler, Göring und Lavar wie Trophäen an dem Zeichengerät hängen. Der Einband des im Verlag Lindsay Drummond erschienenen Buches wurde von John Heartfield gestaltet.

Auftraggeber und Förderer von Heartfield und Trier war der Journalist Stefan Lorant, der ehemalige Chefredakteur der *Münchener Illustrierten Presse*, der 1934 nach London emigriert war und im Exil bildbasierte Magazine wie *Weekly Illustrated* (1934), *Lilliput* (1937) und *Picture Post* (1938) gründete. Mit *Picture Post* konnte Lorant mit Erfolg ein fotografisch illustriertes Magazin auf dem englischen Markt platzieren, denn „Essays mit der Kamera zu schreiben, wie auf dem Kontinent, war hier unbekannt“.²⁴ Bereits nach wenigen Monaten überschritt die Auflage der Zeitschrift die Millionengrenze.²⁵ *Picture Post*, deren erste Ausgabe am 1. Oktober 1938 erschien und die sich in ihrer Konzeption an der 1936 gegründeten amerikanischen Zeitschrift *Life* orientierte,²⁶ bildete ein neues Format in England, da hier mit visuellen Mitteln unterhaltsam Geschichten aus der Mitte des Lebens erzählt wurden. Lorant entwickelte ein Seitenlayout, das vom Bild ausging und sich auch ohne Lektüre des kurzen Textes erschließen konnte. Auf dem Cover erschien ein ganzseitiges Foto als Blickfang, das auf eine Geschichte im Innenteil verwies. Zu sehen waren Prominente, Politiker*innen, Menschen aus der Mitte der Gesellschaft, oftmals attraktive junge Frauen,

22 Zu *Die Zeitung*, ihren politischen Künstler*innen und Karikaturen siehe Burcu Dogramaci: *Der Stift als Seziersmesser im englischen Exil. Politische Zeichnungen von Richard Ziegler und Walter Trier für „Die Zeitung“*. In: Hiltrud Häntzschel, Inge Hansen-Schaberg, Claudia Junk und Thomas F. Schneider (Hg.): *Exil im Krieg (1939–1945)*. Göttingen 2016, S. 99–110.

23 Insgesamt war Trier mit acht Karikaturen vertreten. Entwürfe für den Umschlag von *The Pen is Mightier* finden sich im grafischen Nachlass von Heartfield in der Akademie der Künste, Berlin, <https://heartfield.adk.de> (Zugriff: 23.12.2020).

24 Felix H. Man: *Photographien aus 70 Jahren*. München 1983, S. 128.

25 *Picture Post* begann mit einer Startauflage von 250 000 Exemplaren. Nach zwei Monaten wurden eine Million, nach vier Monaten 1,35 Millionen Exemplare verkauft. Vgl. Tom Hopkinson: *Of this our time. A Journalist's Story, 1905–50*. London 1982, S. 165; vgl. auch Amanda Hopkinson: *Picture Post: ‚Strongly political and anti-Fascist‘*. In: Monica Bohm-Duchen (Hg.): *Insiders Outsiders. Refugee from Nazi Europe and their Contribution to British Visual Culture*. London 2019, S. 121–127.

26 Vgl. Thomas Willimowski: *Stefan Lorant – Eine Karriere im Exil*. Berlin 2005, S. 335–337.



Abb. 4: Picture Post 2 (7. Januar 1939), 1, Cover: A Day in the Life of a Dog.

Kinder und Tiere – ein Tiger in Nahaufnahme oder ein Hund (Abb. 4) –, also Motive, die eine potenzielle Leserschaft adressierten.

Aufbauen konnte der Journalist auf bewährten Netzwerken, was ihm ermöglichte, gleich drei der bedeutendsten *Münchener-Illustrierte-Presse-Fotografen* zur *Picture Post* zu holen.²⁷ Sie prägten von Anbeginn das visuelle Gesicht der Zeitschrift: Kurt Hutton (vormals Hübschmann), Felix H. Man und Tim Gidal. Gidal war auf Lorants Einladung aus seinem palästinensischen Exil nach

²⁷ Siehe ausführlich Burcu Dogramaci: Der Kreis um Stefan Lorant. Von der Münchener Illustrierten Presse zur *Picture Post*. In: dies. und Karin Wimmer (Hg.): *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*. Berlin 2011, S. 163–183.

London gekommen,²⁸ die anderen hatten bereits für die *Weekly Illustrated* fotografiert. Obgleich *Picture Post* viele unterhaltsame Geschichten und Personen aus dem britischen Alltag brachte, war eine politische Haltung ebenso sichtbar; dies betraf die Kommentierung gesellschaftlicher Missstände wie Arbeitslosigkeit und Armut, meinte jedoch auch die politische Positionierung gegenüber NS-Deutschland, dessen Verfolgungspraktiken, den verübten Gräueltaten und der außenpolitischen Expansionspolitik. Mehrseitige Reportagen in der *Picture Post* exponierten die gewaltbereite NS-Elite, zeigten ins Exil gedrängte Intellektuelle und Schauspieler*innen sowie Erniedrigungsaktionen gegen die jüdische Bevölkerung.²⁹ Lorant publizierte zudem ein Titelbild, das der zunächst in Prag und später in London exilierte Künstler John Heartfield bereits für die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* entwickelt hatte und nun – den politischen Gegebenheiten angepasst – für die *Picture Post* variierte. Zu sehen ist Hitler als Wiedergänger des deutschen Kaisers mit aggressiven territorialen Ansprüchen.³⁰

Kritisiert wurde in *Picture Post* aber auch die lange Zeit defensive britische Außenpolitik. Am 15. Oktober 1938 erschien Heartfields Montage *Happy Elephants* (Abb. 5), die zwei geflügelte Elefanten in einer Landschaft zeigen. Während der eine Dickhäuter bereits mit erhobenem Kopf und Rüssel in den Himmel fliegt, befindet sich der andere noch im Abflug. Die Bildunterschrift lautet: „The elephants are happy. They are flying about in the sky. The elephants are happy because they have got peace. For how long have the elephants got peace? Ah, that alas! no one can say.“ Obgleich die Arbeit zunächst als humorvolle Tiermontage in Erscheinung tritt, verbirgt sich doch eine politische Referenz: Die Appeasement-Politik des Premierministers Neville Chamberlain beabsichtigte zwar die Befriedung des angespannten Verhältnisses zu Hitler-Deutschland.³¹ Doch das Münchner Abkommen vom September war fragil und zudem besonders folgenreich für die nach Prag Emigrierten wie John Heartfield, da die

28 Noch aus Palästina hatte Gidal seine Geschichte „War in the Holyland“ an die *Picture Post* verkauft. *Picture Post* 1 (5.11.1938), 6, S. 18–22.

29 Anonym: Back to the middle ages. In: *Picture Post* 1 (26.11.1938), 9, S. 14–19. Der reich bebilderte Artikel widmet sich den Leistungen der deutschen Juden – etwa Auszeichnungen mit dem Nobelpreis –, aber auch der Ausgrenzungs- und Diffamierungspolitik des NS. So zeigt er Schilder wie „Judentum ist Verbrechen“ oder eine Fotografie von Wiener Juden, die die Straße mit der Zahnbürste reinigen müssen.

30 John Heartfield: Kaiser Adolf. The Man Against Europe. In: *Picture Post* 4 (9.9.1939), 19, Cover.

31 Vgl. Anna Schultz: Uncompromising Mimikry. Heartfield's Exile in London. In: John Heartfield. Photography Plus Dynamite, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin, München 2020, S. 196.



Abb. 5: Picture Post 1 (15. Oktober 1938), 3, S. 9: „The Happy Elephants“ von John Heartfield.

Tschechoslowakei für die Beschäftigungspolitik ‚geopfert‘ wurde.³² Deutschland wurde das Sudetenland zugesprochen, die Besetzung erfolgte zum 1.10.1938, also zwei Wochen, bevor *Picture Post* die Montage Heartfields publizierte. Letztlich führte dieser Deal, der England eben nur temporären Frieden brachte, zur erneuten Emigration Heartfields, diesmal nach Großbritannien. Unter Berücksichtigung dieses Kontexts ist *The Happy Elephants* nicht nur eine politische Montage, sondern birgt auch Referenzen auf das Schicksal ihres Urhebers.

3 Juxtapositionen gegen den Faschismus: Gegenüberstellung von Mensch und Tier

Auch in *Lilliput* wurden politische Bilder reproduziert. *Lilliput* war eine 1937 von Stefan Lorant in Zusammenarbeit mit Alison Blair³³ gegründete Zeitschrift im

³² Vgl. Peter Becker: Metropole des Exils – Prag 1933–1939. In: *Exilforschung* 20 (2002): Metropolen des Exils, hg. von Claus-Dieter Krohn und Lutz Winckler, S. 159–177, hier S. 172.

³³ Zumeist bleibt Alison Blairs Anteil an *Lilliput* unbenannt. Beide trafen sich wohl im südfranzösischen Bandol und entwickelten gemeinsam die Idee für das Pocket-Magazin, während sie die ähnlich kleinformatige neue Zeitschrift *Coronet* durchblätterten. Vgl. James Fergusson:

Pocket-Format, ein satirisches Magazin mit literarischen Beiträgen von Upton Sinclair und Liam O’Flaherty und einem visuellen Schwerpunkt auf der Fotografie. Lorants visuelle Strategie für *Lilliput* war die Juxtaposition.

Juxtaposition meint, dass eng Nachbarschaftliches oder Nebeneinanderliegendes in Beziehung gesetzt werden kann, obgleich es teils auch inhaltlich weit voneinander entfernt ist. Juxtaposition kommt vom lateinischen *iuxta* für „nebenan“ und *positio* für „Lage oder Stellung“.³⁴ In *Lilliput* wurden vermeintlich entfernte Bildinhalte auf einer Doppelseite zusammengestellt: *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 Potenzial für den englischen Markt.³⁵ Das kleine Format (19 x 12 cm), das sich am neu gegründeten US-amerikanischen Magazin *Coronet* (20 x 14 cm) orientierte, mag den Erfolg der Juxtapositionen erklären. *Lilliput* war ein Mitnahmemagazin, das unterwegs – in öffentlichen Verkehrsmitteln – genauso wie beim Ausflug gelesen werden konnte. Inhalte mussten kurzweilig sein, der Bildwitz in einem kurzen Augenblick vermittelt werden. Die Juxtaposition funktionierte über formale Analogien – eine ähnliche Körperhaltung oder Gesichtsausdruck – und eine knappe Bildunterschrift, die Verwandtschaften exponierte. Dieses Mittel kennen wir auch aus der Gegenwart, etwa aus der Rubrik „Gemischtes Doppel“ im Magazin der *Süddeutsche Zeitung*.

Besonders interessant ist die Juxtaposition als Mittel, um politisch zu argumentieren, wobei dem Tierbild eine besondere Funktion zukommt: Auf einer Doppelseite in *Lilliput* stehen sich Bild und Bild gegenüber (Abb. 6): wo zum Beispiel dem Porträt des britischen Premierministers Neville Chamberlain die Aufnahme eines Lamas mit ähnlichem Gesichtsausdruck zur Seite gestellt wurde, ergaben sich überraschende, komische und durchaus auch böartige Gegenüberstellungen.

Dabei geht es in den Bildpaaren nicht um einen Anthropomorphismus,³⁶ also die Vermenschlichung von Tieren und die Suche nach menschlichen Eigenschaften oder Verhalten im Tierbild. Es geht auch nicht darum, die Menschen in ihrem Verhalten als ‚wie bei den Tieren‘ zu charakterisieren und sie damit auf ein vermeintlich niedriges tierliches Niveau herabzusetzen. Denn die herange-

Obituary: Alison Blair. In: Independent, (30.5.1995), <https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-alison-blair-1621850.html> (Zugriff: 29.12.2020).

³⁴ Hans Jürgen Wulf: Juxtaposition, 2012. In: Lexikon der Filmbegriffe, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6634> (Zugriff: 17.12.2020).

³⁵ Vgl. Willimowski: Stefan Lorant, S. 314.

³⁶ Siehe dazu Kai Artinger: Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde. Die künstlerische Wahrnehmung der wilden Tiere im Zeitalter der Zoologischen Gärten. Berlin 1995, S. 35–48.

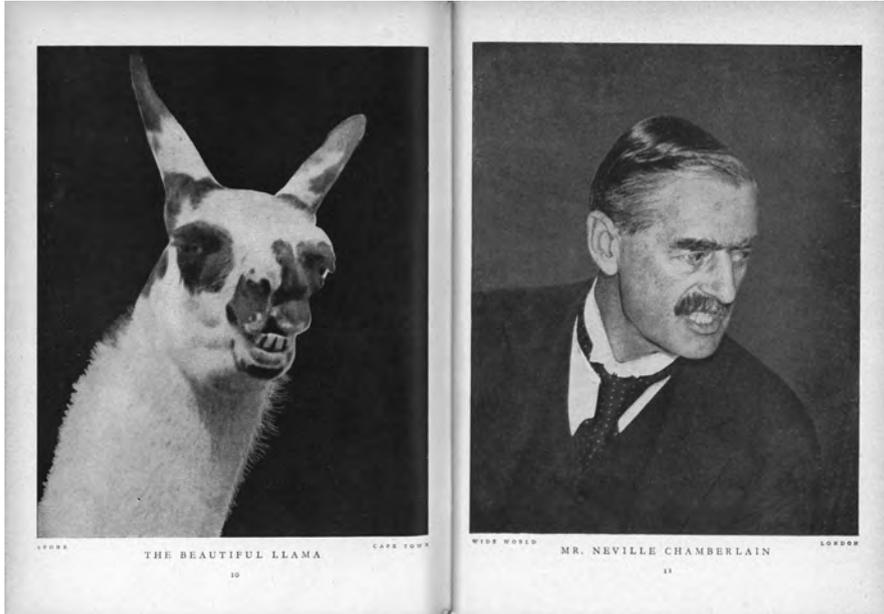


Abb. 6: Lilliput 3 (1938), 1, S. 10: „The Beautiful Llama“ und S. 11: „Mr. Neville Chamberlain“.

zogenen Tierbilder waren in den meisten Fällen differenziert, nahbar, genau beobachtet. Vielmehr dienten die Tierbilder (ebenso wie Mensch-Mensch-Vergleiche) dazu, eine Person in ihrem Gehabe zu entlarven, den Pomp, das Machtgebaren, die Exklusivität in Zweifel zu ziehen. Stefan Lorant äußerte sich 1940 über die Idee hinter der Technik der Juxtaposition:

We wanted to debunk. We wanted to use this simple technique to show how stupid pomposity, how silly self-importance is. Why take yourself so seriously, why think you are so important – when there is an animal which looks exactly like you? These juxtapositions showed more clearly than anything else that everyone – even a Prime-Minister – is only a tiny part of nature.³⁷

Das Ziel der Entzauberung und Entlarvung war mit Blick auf die nationalsozialistischen und faschistischen Politiker von besonderer Relevanz. Mussolini und der ungarische Premierminister stehen sich einander zugewandt gegenüber (Abb. 7), während auf der anderen Seite zwei Kaninchen in einem zärtlichen Zueinander zu sehen sind. Der untersetzte Besitzer des NS-Hetzblattes *Der Stür-*

³⁷ Stefan Lorant: Introduction. In: ders.: Chamberlain and the Beautiful Llama and 101 more juxtapositions. London 1940, S. 9–10.

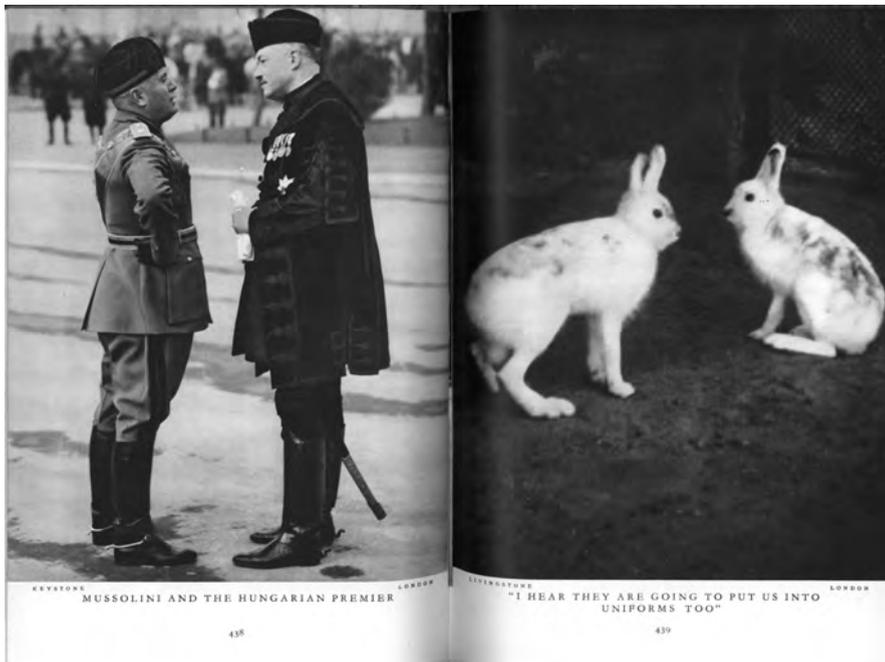


Abb. 7: Lilliput 3 (1938), 4, S. 438: „Mussolini and the Hungarian Premier“ und S. 439: „I hear they are going to put us into uniforms too“.

mer, Julius Streicher, der selbstbewusst und bildfüllend posiert, ist einem kleinen Hund gegenübergestellt, der an die Kette gelegt ist (Abb. 8). Wenn Adolf Hitler einem wütenden Gorilla zur Seite gestellt wird (Abb. 9), dann wirken seine sorgfältig einstudierten Gesten übertrieben und lächerlich, so als imitiere er das tierliche Auftreten. Heute ist durch Heinrich Hoffmanns Fotografien bekannt, wie sehr Hitler an seinem gestischen Apparat laborierte.³⁸

Die Bild-Bild-Juxtapositionen waren ein Mittel der Verspottung, der Häme und der Relativierung von faschistischen Politikern, deren Selbstbild auf der Abwertung der Anderen basierte. Rein formal erreichte Lorant sein Ziel, indem er die Fotografien einander auf gleicher Höhe gegenüberstellte, und die Bildunterschrift war ein zusätzliches Instrument, um die Pointe hervorzuheben – „The Ruler of Germany“, heißt es unter Hitlers Bild, während unter der Gorilla-Foto-

³⁸ Vgl. Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1994.

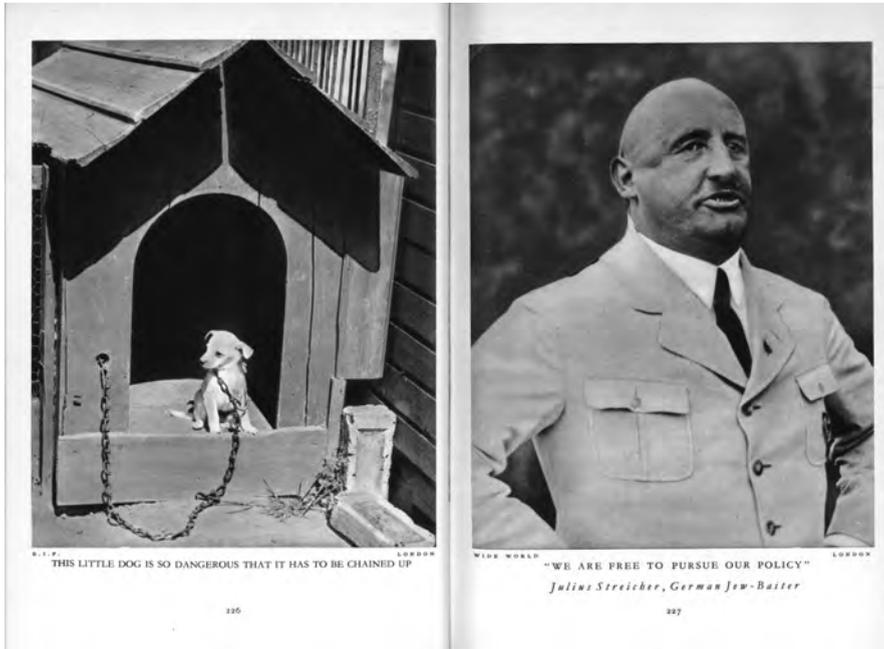


Abb. 8: Lilliput 3 (1938), 2, S. 226: „This little dog is so dangerous that it has to be chained up“ und S. 227: „We are free to pursue our policy‘ Julius Streicher. German Jew-Baiter“.

grafie „The Terror of the Zoo“ zu lesen ist. Zudem arbeitete Lorant mit Bildausschnitten und Vergrößerungen oder Verkleinerungen.

Dazu Lorant:

There is, however, just one trick – that is in the cutting of the pictures. The most important thing in juxtaposition is to have, for instance, the head of an animal just as large as the head of a politician; or, if the politician makes a gesture, the gesture of the animal must look identical. The hand of the man and the paw of the animal must be on the same level. The eye must seize the similarity at a glance.³⁹

Diese Bildmanipulationen waren Voraussetzung, um die Bildwahrnehmung des lesenden Publikums zu leiten. Fotografien wurden jedoch nicht in Auftrag gegeben, sondern Vorgefundenes verarbeitet.⁴⁰

Wie sehr die Juxtapositionen in *Lilliput* als kreativ und ungewöhnlich wahrgenommen wurden, zeigt sich an der künstlerischen Auseinandersetzung mit

³⁹ Lorant: Introduction, S. 13.

⁴⁰ Lorant: Introduction, S. 11.

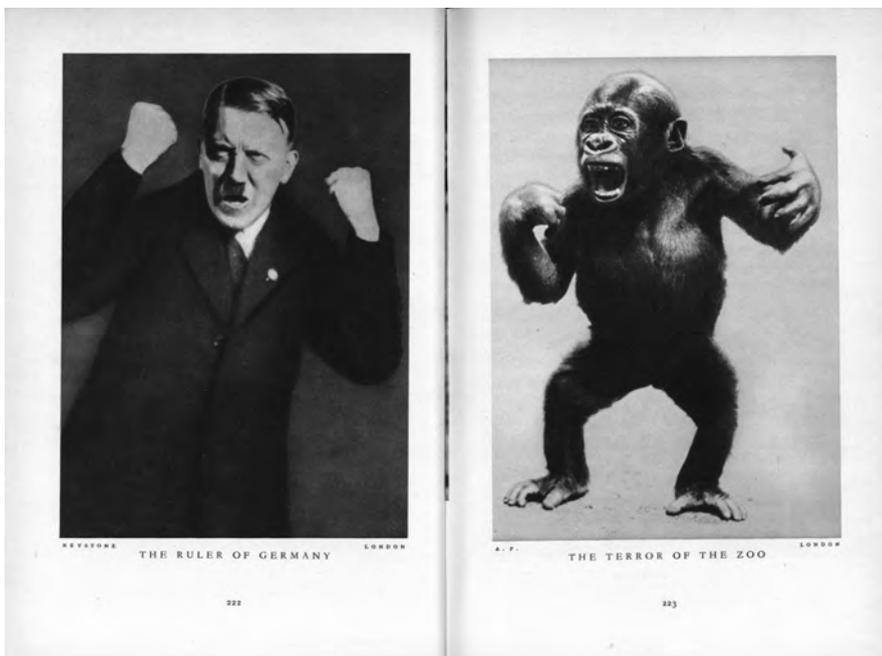


Abb. 9: Lilliput 3 (1938), 2, S. 222: „The Ruler of Germany“ und S. 223: „The Terror of the Zoo“.

dem erwähnten Doppelpaar Hitler–Gorilla: „A Protector is Haunting Bohemia!“ (Abb. 10) lautet der Titel einer Fotomontage John Heartfields für *Reynold's News*, in der ein aufgebrachter Gorilla in NS-Uniform und mit weit geöffneten Armen zu sehen ist. Hintergrund ist Hitlers Annexion der Tschechoslowakei, womit er das Münchner Abkommen brach. Der scheinbare Protektor – Hitler wird mit den Worten zitiert „I shall not touch a single hair of any Czech“ – wird von Heartfield als wildgewordene Mensch-Tier-Bestie ins Bild gebracht. Anna Schultz hat überzeugend nachgewiesen, dass sich Heartfield mit der Doppelseite in *Lilliput* auseinandergesetzt haben könnten und beide Themen – Hitler und Gorilla – in einer Montage zusammenführte; die Juxtaposition in *Lilliput* befindet sich im Nachlass des Künstlers, der das Bildpaar also besonders schätzte.⁴¹

Juxtapositionen waren eine unterhaltsame Argumentationsstrategie mit großem Publikumserfolg, über die politische Inhalte transportiert und die Erin-

⁴¹ Vgl. Schultz: *Uncompromising Mimikry*, S. 197. Allerdings verwendete Heartfield nicht die Doppelseite aus *Lilliput* für seine Montage, ließ sich aber von dem Doppelpaar für eine neue Bildfindung motivieren.



Abb. 10: John Heartfield: „A Protector is Haunting Bohemia!“ In: Reynold’s News, 26. November 1939.

nerung an die Täter auf dem europäischen Kontinent wachgehalten wurden – selbst in der Zeit von Neville Chamberlains Appeasement-Politik, d. h. Beschwichtigungspolitik gegenüber dem NS, mit der der britische Premierminister 1938 unmittelbar zum Münchner Abkommen beitrug. Es lässt sich also behaupten, dass die Juxtapositionen und die Tierbilder in *Lilliput* auch ein Weg waren, um die vom NS und seinen faschistischen Verbündeten ausgehende Gefahr in steter Präsenz zu halten.

Dieser Beitrag reflektierte über Tierfotografie als äußerst vielseitigem und beliebtem Genre im London der 1930er und 1940er Jahre, das emigrierten deutschsprachigen Fotograf*innen umfassende Absatzmöglichkeiten bot. Der Bedarf an Bildern war groß – der boomende Zeitschriftenmarkt benötigte Material, das unterhielt, Neugier befriedigte, die Leserschaft mit Wissen und Infor-

mationen versorgte. Auch die Verlagsbranche differenzierte sich stetig weiter aus, wobei gerade die Einreise von Emigrant*innen für die Etablierung neuer Genres wie dem Kunst- und Fotobuch oder der Fotoratgeberliteratur sorgte.⁴² Ähnliches lässt sich für die Tierfotografie behaupten, die mit emigrierten Fotograf*innen wie Wolf Suschitzky oder Ylla neue Impulse erhielt, indem eine empathische, eng mit Tieren und am Tier arbeitende Kamerakunst eingeführt wurde.

In der redaktionellen Weiterverwertung wurden Tierbilder durch Bild-Bild-Kombinationen und Hinzufügung von Bildunterschriften politisiert. Die Aufnahmen erhielten in diesen Sinnzusammenhängen neue Bedeutung; die politische, anti-nationalsozialistische Tierfotografie erlebte insbesondere im Magazin *Lilliput* und unter dem Chefredakteur Stefan Lorant umfassende Verbreitung. Bereits die erste Ausgabe der Zeitschrift mit 75 000 Exemplaren war rasch ausverkauft.⁴³ *Lilliput* wurde 1938, also ein Jahr nach Erscheinen, von Edward Hulton erworben und seinem Medienunternehmen Hulton Press einverleibt, wobei Lorant das Pocket-Magazin noch bis zu seiner Emigration in die USA 1940 leitete. Dieser Ankauf des Magazins zeigt, dass *Lilliput* als besonderes, erfolgreiches Produkt wahrgenommen wurde, das mit den Juxtapositionen und den Tierfotografien in besonderer Weise seine Inhalte transportierte.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Julian Huxley und Ludwig Koch: *Animal Language. Photographs by Ylla*. London 1938, Cover (Foto: Burcu Dogramaci).

Abb. 2: Julian Huxley und Ludwig Koch: *Animal Language. Photographs by Ylla*. London 1938, S. 14: Mandrill (Foto: Burcu Dogramaci).

Abb. 3: *Lilliput* 4 (1939), 5, Cover von Walter Trier (Foto: Literaturhaus Wien / Österreichische Exilbibliothek).

Abb. 4: *Picture Post* 2 (7.1.1939), 1, Cover: A day in the life of a dog (Foto: Burcu Dogramaci).

Abb. 5: *Picture Post* 1 (15.10.1938), 3, S. 9: „The Happy Elephants“ von John Heartfield (Foto: Burcu Dogramaci).

Abb. 6: *Lilliput* 3 (1938), 1, S. 10: „The Beautiful Llama“, Foto: Spohr, Cape Town, und S. 11: „Mr. Neville Chamberlain“, Foto: Wide World, London (Foto: Literaturhaus Wien / Österreichische Exilbibliothek).

⁴² Siehe u. a. Anna Nyburg: *Émigrés. The Transformation of Art Publishing in Britain*. London 2014, die von Emigrierten begründete Verlage wie Phaidon Press oder Thames & Hudson behandelt.

⁴³ Vgl. Fergusson: *Obituary*.

- Abb. 7: Lilliput 3 (1938), 4, S. 438: „Mussolini and the Hungarian Premier“, Foto: Keystone, London und S. 439: „I hear they are going to put us into uniforms too“, Foto: Livingstone, London (Foto: Literaturhaus Wien / Österreichische Exilbibliothek).
- Abb. 8: Lilliput 3 (1938), 2, S. 226: „This little dog is so dangerous that it has to be chained up“, Foto: B. I. P., London und S. 227: „„We are free to pursue our policy‘. Julius Streicher, German Jew-Baiter“, Foto: Wide World, London (Foto: Literaturhaus Wien / Österreichische Exilbibliothek).
- Abb. 9: Lilliput 3 (1938), 2, S. 222: „The Ruler of Germany“, Foto: Keystone, London und S. 223: „The Terror of the Zoo“, Foto: A. P., London (Foto: Literaturhaus Wien / Österreichische Exilbibliothek).
- Abb. 10: John Heartfield: A Protector is Haunting Bohemia! In: Reynold’s News (26.11.1939) (John Heartfield. Photography Plus Dynamite, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin, München 2020, S. 196).

Literaturverzeichnis

- Allan, John: Berthold Lubetkin: Architecture and the Tradition of Progress. London 2012.
- Artinger, Kai: Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde. Die künstlerische Wahrnehmung der wilden Tiere im Zeitalter der Zoologischen Gärten. Berlin 1995.
- Baratay, Eric und Elisabeth Hardouin-Fugier: Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark. Berlin 2000.
- Barrington-Johnson, J.: The Zoo. The Story of the London Zoo. London 2005.
- Becker, Peter: Metropole des Exils – Prag 1933–1939. In: Exilforschung 20 (2002): Metropolen des Exils, hg. von Claus-Dieter Krohn und Lutz Winckler, S. 159–177.
- Berger, John: Warum sehen wir Tiere an? In: ders.: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens [1980] Berlin 1989, S. 13–38.
- Dogramaci, Burcu: Der Kreis um Stefan Lorant. Von der Münchner Illustrierten Presse zur Picture Post. In: dies. und Karin Wimmer (Hg.): Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933. Berlin 2011, S. 163–183.
- Dogramaci, Burcu: Der Stift als Seziermesser im englischen Exil. Politische Zeichnungen von Richard Ziegler und Walter Trier für „Die Zeitung“. In: Hiltrud Häntzschel, Inge Hansen-Schaberg, Claudia Junk und Thomas F. Schneider (Hg.): Exil im Krieg (1939–1945). Göttingen 2016, S. 99–110.
- Donald, Diana: Picturing Animals in Britain 1750–1850. New Haven, London 2007.
- Ebner, Florian: Vertraute Begegnungen. Zu Seidenstückers fotografischen Zootierparabeln. In: Friedrich Seidenstücker. Von Nilpferden und anderen Menschen. Fotografien 1925–1958, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie. Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin, Ostfildern, 2011, S. 114–159.
- Fergusson, James: Obituary: Alison Blair. In: Independent (30.5.1995), <https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-alison-blair-1621850.html> (Zugriff: 29.12.2020).
- Fischer, Andreas und Judith Willkomm: Der Wald erschallt nicht wie der Schrei der Steppe. Tierlaute im NS-ideologischen Kontext in Lutz Hecks tönenden Büchern. In: Marianne Sommer und Denise Reimann (Hg.): Zwitschern, Bellen, Röhren. Tierlaute in der Wissens-, Medientechnik- und Musikgeschichte. Berlin 2018, S. 73–111.

- Heck, Lutz und Ludwig Koch: Schrei der Steppe. Tönende Bilder aus dem ostafrikanischen Busch. München 1933.
- Heck, Lutz und Ludwig Koch: Der Wald erschallt! Das tönende Buch von Frühling und Herbst des deutschen Waldes. München 1934.
- Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1994.
- Hopkinson, Amanda: Picture Post: ‚Strongly political and anti-Fascist‘. In: Monica Bohm-Duchen (Hg.): *Insiders Outsiders. Refugee from Nazi Europe and their Contribution to British Visual Culture*. London 2019, S. 121–127.
- Hopkinson, Tom: *Of this our time. A Journalist’s Story, 1905–50*. London 1982.
- Huxley, Julian: *Ein Leben für die Zukunft. Erinnerungen*. München 1974.
- Huxley, Julian und Ludwig Koch: *Animal Language. Photographs by Ylla*. London 1938.
- Johnson, Philipp Ernest: *All about Dogs and Puppies and your Camera*. London 1949.
- Kevles, Daniel J.: Huxley and the Popularization of Science. In: C. Kenneth Waters und Albert van Helden (Hg.): *Julian Huxley. Biologist and Statesman of Science*. Houston/TX 1992, S. 238–251.
- Lehman, John: *Edward Lear and His World*. London 1977.
- Lilliput. London 1937–1960.
- Lorant, Stefan: Introduction. In: ders.: *Chamberlain and the Beautiful Llama and 101 more Juxtapositions*. London 1940, S. 7–13.
- Man, Felix H.: *Photographien aus 70 Jahren*. München 1983.
- Neuner-Warthorst, Antje: *Walter Trier. Politik. Kunst. Reklame*. Zürich 2006.
- Nyburg, Anna: *Émigrés. The Transformation of Art Publishing in Britain*. London 2014.
- Picture Post*. London 1938–1957.
- Pike, Oliver: *Nature and Camera*. London 1943.
- Roscher, Mieke: *Ein Königreich für Tiere. Die Geschichte der britischen Tierrechtsbewegung*. Marburg 2009.
- Schultz, Anna: *Uncompromising Mimikry. Heartfield’s Exile in London*. In: John Heartfield. *Photography Plus Dynamite*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin, München 2020, S. 195–202.
- Smith, Edwin und Oswell Blakeston: *Phototips on Cats and Dogs. Not for Beginners Only*. London 1938.
- Sommer, Marianne: *Tierstimmen gegen den Lärm von Krieg und Moderne. Julian Huxley und das akustische Erbe in Soundbook, Film und Comic*. In: Marianne Sommer und Denise Reimann (Hg.): *Zwitschern, Bellen, Röhren. Tierlaute in der Wissens-, Medientechnik- und Musikgeschichte*. Berlin 2018, S. 113–143.
- Suschitzky, Wolf: *Photographing Animals*. London, New York 1941.
- Suschitzky, Wolf: *Faithfully ours. Cats and Dogs photographed by W. Suschitzky*. Text by Cécile Smythe. Norwich 1950.
- Suschitzky, Wolf: *Animal Babies*. London 1957.
- Vienna’s Shooting Girls – Jüdische Fotografinnen aus Wien*, hg. von Iris Meder und Andrea Winklbauer, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Wien, Wien 2012.
- Willimowski, Thomas: *Stefan Lorant – Eine Karriere im Exil*. Berlin 2005.
- Winckler, Julia: „Quite content to be called a good craftsman“ – an Exploration of some of Wolf Suschitzky’s Extensive Contributions to the Field of Applied Photography between 1935 and 1955. In: *The Yearbook of the Research Center for German and Austrian Exile Studies*

- 19 (2018): *Applied Arts in British Exile from 1933. Changing Visual and Material Culture*, hg. von Marian Malet, Rachel Dickson, Sarah MacDougall und Anna Nyburg, S. 67–92.
- Wolff, Charlotte: *Augenblicke verändern uns mehr als die Zeit. Eine Autobiographie*. Weinheim, Basel 1982.
- Ylla, Ausst.-Kat. Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône 1983.