Tatort ohne Täter

Das fotojournalistische Arbeiten von Marianne Breslauer und Annemarie Schwarzenbach unter dem Aspekt der Visual History

Bachelorarbeit zur Erlangung des
Bachelorgrades
der Kultur- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät
der Universität Luzern

Vorgelegt von
Isabelle Haffter
Riehen, BS

Eingereicht am 30. Oktober 2009
Gutachter Herr Prof. Dr. phil. Aram Mattioli

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 2

2. Die fotografische Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“, Z.I., Nr.40,06.10.1933 10

3. Tatort ohne Täter
Reportagefotografie in Zeitschriften während der Weimarer Republik 11

4. Die Kontextualisierung und Analyse der Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“ 17

4.1. Das fotojournalistische Arbeiten als Frau in der Weimarer Republik 18

4.2. Die Dokumentationsreise nach Spanien und Andorra im Mai 1933 28

4.2.1. Die Planung und Vorbereitung der Reise 28

4.2.2. Die Analyse des Foto- und Textmaterials im Kontext der Reisereportage 32

5. Der Weg des Fotomaterial in die Z.I.-Redaktion 53

6. Schlussbetrachtung 56

7. Quellen- & Literaturverzeichnis 59

8. Abbildungsverzeichnis 65

1. Einleitung

Woran erkennt man ein aussergewöhnliches fotografisches Bild?

> Daran, dass man an einer Ausstellung nicht an ihm vorübergeht, von einer Zeitungsseite angezogen wird, in einem Buch das Umblättern vergisst. Man muss sich in dem Photo verfangen, festsehen. Nicht die perfekte Technik, nicht das ungewöhnliche Motiv sind für [Marianne Breslauer-Feilchenfeldt] entscheidend, was zählt, ist die Kraft des Bildes, des Ausdrucks, - das Geheimnis des eingefangenen Augenblicks.[1]

Ein Beispiel für einen „eingefangenen Augenblick“ ist die Fotografie „Schulmädchen aus Gerona“ von Marianne Breslauer (1909-2001). Es zeigt ein kleines Spaniermädchen mit einer Blume in der Hand.[2] Diese Aufnahme entstand im Mai 1933 während einer Auftragsreise durch Spanien in Zusammenarbeit mit der Reisejournalistin Annemarie Schwarzenbach.[3]

Die deutsche Fotografin und Fotoreporterin Marianne Breslauer und die Schweizer Journalistin und Schriftstellerin Dr. phil. Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) reisten vom 14. bis 27. Mai 1933 mit einem „weissen Mercedes Mannheim“[4] im Auftrag der deutschen Fotoagentur „Academia“[5] durch Nordspanien und Andorra. Die jungen Frauen hatten von Lilly Abegg, der Geschäftsführerin von „Academia“ den Auftrag bekommen, Bild- und Textmaterial zu produzieren, welches in Form von Reise- oder Bildreportagen in deutschsprachigen illustrierten Zeitschriften veröffentlicht werden sollte. M. Breslauer war für die Fotografien zuständig. Sowohl ihr intuitives Gespür für 'magische Augenblicke' und ihre Kunstkenntnisse als auch ihre Fachkompetenz, die sie sich während des Studiums an der „Photographischen Lehranstalt“ des Lette-Vereins in Berlin (1927-1929) angeeignet hatte, halfen ihr beim Fotografieren. Zudem hatte sie bereits jahrelange künstlerische wie auch berufliche Erfahrung im Umgang mit den ästhetischen Stilmitteln des „Neuen Sehens“ und der „Neuen Sachlichkeit.[6]“ Im Frühjahr 1929 hatte sie in Paris mit dem Kreis der Avantgarde-FotografInnen[7] Bekanntschaft geschlossen und in Berlin

---

[1] Aus den Gesprächsnotizen von Manuela Reichart mit Marianne Breslauer-Feilchenfeldt 1989 in: Manuela Reichart, Das Geheimnis des eingefangenen Augenblicks. Die Photographin Marianne Breslauer in: Marianne Breslauer. Photographien 1927-1937, Nationalgalerie, Ausstellungskatalog, Berlin 1989, S.7

[2] Siehe Abb.1

[3] vgl. Reichart, 1989, S.7

[4] Marianne Breslauer, Bilder meines Lebens. Erinnerungen, Wädenswil 2001, S.132

[5] „Academia“ wird in den unterschiedlichen Quellen, die ich verwende verschieden geschrieben. Ich werde die Schreibweise jeweils aus der Quelle übernehmen, aus der ich zitiere.

[6] Das „Neue Sehen“ und die „Neue Sachlichkeit“ sind ästhetische Entwicklungen innerhalb der Fotografie, welche einer Neuorientierung in der Bildsprache spätestens seit dem Ende des Ersten Weltkriegs in der Weimarer Republik in Frankreich, England und Österreich und insbesondere in der Sowjetunion, Tschechien, Ungarn, in der Slowakei und in Amerika zu Grunde liegen. Deren Vorläufer reichen bis ins 19. Jahrhundert zurück. Das Merkmal des „Neuen Sehens“ sind fotografische Experimente (Lichteffekte, neue Perspektiven, ungewöhnliche Bildmotive). Das Charakteristische der „Neuen Sachlichkeit“ ist ihr „dokumentarischer Blick“ in Form einer sachlichen Darstellung der Wirklichkeit. Aus diesen ästhetischen Strömungen entwickelte sich die sozialdokumentarische Fotografie, die erstmals ihren Höhepunkt anfangs der 1930er Jahre in Form der Bildreportage erfuhr. Siehe Rainer Wick, Das neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie, München 1991, Diethart Kerbs, Es kommt der neue Fotograf. Auf Spatzen- und auf Mausefüssen in: ders., Walter Uka (Hg.) Fotografie und Bildpublizistik, Ausstellungskatalog, Bönen/Westfalen 2004, S.221-224, vgl. Klaus Honnef, Neues Sehen. Die Fotografie kommt zu sich selbst in: Gerhard Paul (Hg.), Das Jahrhundert der Bilder 1900 bis 1945, Göttingen 2009, S.348-355

[7] Die Neue Fotografie (Avantgarde-Fotografie) ist eine Manifestation der gesellschaftlichen Veränderungen in Europa seit dem Ersten Weltkrieg, die im Bereich der Kunst, Mode, Film, Werbe- und Presselandschaft wie auch für politische Propagandazwecke ihre Visualisierung fand; Siehe Michel Bouqueret, Les femmes photographes de la nouvelle vision en France 1920-1940, Ausstellungskatalog, Paris 1998, Bernd Weise, Pressefotografie als Medium der Propaganda. Im Presselenkungssystem des Dritten Reiches in: Diethart Kerbs, Walter Uka, Brigitte Walz-Richter (Hg.), im Auftrag des Bundes Deutscher Kunsterzieher

(1930-1932) hatte sie für das Verlags- und Zeitschriftenhaus „Ullstein“[8] zuerst im „Ullstein Bilderdienst“ (Bildagentur) und später im „Atelier Ullstein“ gearbeitet. Bis Mai 1933 hatte sich M. Breslauer einen eignen fotografischen Stil erarbeitet, der sich mit den Gattungsbegriffen „photographie humaniste“, „poetischer Realismus“, „subjektive Poesie“ oder „sozialkritische Fotografie“ umschreiben lässt.[9] A. Schwarzenbach, die sich seit kurzem nicht mehr als Schriftstellerin, sondern als Journalistin definierte, war für die Bildtexte in der Reisereportage verantwortlich. Sie lieferte die Hintergrundinformationen zu den Fotografien und fasste die Stimmung auf den Bildern in Worte.

Auf dieser Auftragsreise machte die deutsche Fotografin M. Breslauer ihre letzten grossen Fotoarbeiten. Da ein Teil ihrer Verwandtschaft jüdischer Herkunft war, wurde ihr im Frühjahr 1933 vom NS-Regime das Berufsverbot erteilt. Dies war der Grund, warum M. Breslauer bis 1937 als Bildautorin namentlich nicht mehr erwähnt wurde oder nur noch unter Pseudonymen wie „M. Brauer“ Fotografien veröffentlichen konnte. „Als dann hintereinander Mann, Kinder und Kunsthandel mein Leben mit in Beschlag belegten, habe ich keine Dunkelkammer mehr betreten.“[10] 1939 fand die Familie Feilchenfeldt-Breslauer nach einigen Umwegen ihre neue Heimat in der Schweiz. Ab 1948 arbeitete M. Breslauer an der Seite ihres Ehemannes Walter Feilchenfeldt (1894-1953) im Schweizer Kunsthandel. Nach dem frühen Tod ihres Ehemannes 1953 leitete sie zunächst allein und ab 1966 zusammen mit ihrem Sohn Walter Feilchenfeldt (1939*) das Kunsthandelsunternehmen „Feilchenfeldt“ weiter.

Das Ziel meiner Arbeit ist die Analyse der fotojournalistischen Arbeitsweise der jungen Frauen M. Breslauer und A. Schwarzenbach mit Hilfe der *Visual History.*[11] Für meine Analyse verwende ich exemplarisch die fotografische Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen. Aufnahmen von einer Autoreise unserer Mitarbeiterin Annemarie Schwarzenbach“, die am 06.10.1933 in der Schweizerischen Zeitschrift „Zürcher Illustrierte“ Nr. 40 (S.1294) abgedruckt wurde.

Folgende drei Arbeitsschritte werden in meiner Arbeit von zentraler Bedeutung sein:

---

e.V., Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-1936, Ausstellungskatalog, Berlin 1983, S.141-156

[8] Das Ullstein-Haus wurde von den Gebrüdern Ullstein 1877 gegründet. Es beinhaltete das Ullstein-Bildarchiv, den Ullstein Bilderdienst und das Ullstein Atelier, in dem Werbe-, Mode- und Porträtaufnahmen gemacht wurden. Daneben gab es die Ullstein Zeitungs- und Zeitschriftenabteilung, in der mehrere Tageszeitungen und illustrierte Zeitschriften von unterschiedlichem Format gedruckt wurden Als freischaffende Fotografin lieferte M. Breslauer ihre Arbeiten u.a. auch an Ullstein, der ihre Aufnahmen im *Querschnitt, Uhu* und in *Die Dame* veröffentlichte; Siehe Thomas Kempas, Gabriele Saure (Hg.), Photo-Sequenzen. Reportagen. Bildgeschichten. Serien aus dem Ullstein Bilderdienst von 1925 bis 1944, Ausstellungskatalog, Berlin 1992

[9] Diese fotografische Ausdrucksform bildete sich seit Ende des 19. Jahrhunderts innerhalb der Dokumentarfotografie heraus. Fotografen dieser stilistischen Ausrichtung dokumentierten auf poetisch mitfühlende z.T. durchaus sozialkritisch Weise das menschliche Dasein; Siehe mehr dazu in Kapitel „Tatort ohne Täter“ und „Das fotojournalistische Arbeiten“ und siehe Jean-Claude Gautrand, Der Blick der Anderen. Humanismus und Neorealismus in: Michel Frizot (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.613-633

[10] Breslauer, November 1979 in: Marianne Breslauer, Retrospektive Fotografie, Edition Marzona, Ausstellungskatalog, Bielefeld/Düsseldorf 1979, S.1

[11] Ich werde im Folgenden Gerhard Pauls Begriffsdefinition von „Visual History“ verwenden. Er verwendet den Begriff Visual History: „Für all jene Versuche, die unterschiedlichen Bildgattungen als Quellen und eigenständige Gegenstände in die historiografische Forschung einzubeziehen, Bilder sowohl als Abbildungen als auch als Bildakte zu behandeln, die Visualität von Geschichte wie die Historizität des Visuellen zu thematisieren und zu präsentieren (...).“ Gerhard Paul, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung in: ders. (Hg.) Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S.25

1. Ich werde die fotojournalistische Arbeitsweise M. Breslauers und A. Schwarzenbachs analysieren. Dabei werde ich z.T. unpubliziertes Foto- und Textmaterial verwenden, anhand dessen ich einen neuen Aspekt der Arbeiten der Fotografin M. Breslauer und eine noch wenig thematisierte Perspektive der fotojournalistischen Arbeiten A. Schwarzenbachs aufzeigen werde.[12] Aufgrund der wenigen Publikationen über M. Breslauers fotojournalistisches Arbeiten werde ich ihre Arbeitsweise etwas ausführlicher untersuchen.
2. Ich werde die Bild-Text-Problematik, wie sie sich in einer Bildreportage dem Betrachter (Zeitschriftenleser oder Historiker) zeigt, vor dem Hintergrund der medientheoretischen Überlegungen von Walter Benjamin (1892-1940) untersuchen. Benjamin beschäftigte sich in den 1930er Jahre mit der Bild-Text-Relation in Bildreportagen.[13]
3. Ich werde prüfen, ob der interdisziplinäre Ansatz der *Visual History* auf konkrete Bild- und Textquellen angewendet werden kann. Deshalb werde ich den Schwerpunkt meiner wissenschaftlichen Arbeit auf die Analyse der Bildquellen legen. Im Mittelpunkt stehen M. Breslauers Vintage Prints[14], deren Negative, und die publizierte Bildreportage „Kinder in den Pyrenäen."

Die Fragestellung meiner Arbeit lautet: Ist es möglich, mittels der Methodik der Visual History, von einer publizierten Reisereportage ausgehend, genügend wissenschaftlich relevante Ansatzpunkte für eine kulturwissenschaftliche Analyse und für die Rekonstruktion der fotojournalistischen Arbeitweise der Fotoreporterin M. Breslauer und der Journalistin A. Schwarzenbach herzustellen, und wenn ja, wie aufschlussreich sind die Resultate dieses Vorgehens?

An dieser Stelle möchte ich den Begriff 'Fotoreportage' bzw. 'fotografische Reisereportage' definieren: Das eigenständige Genre 'Bildreportage', so wie es in der Weimarer Republik (1918-1933) im Kontext der illustrierten Zeitschrift damals neu erschien, war eine Art die Wirklichkeit im Sinn des Neuen Sehens zu beschreiben. Im „Stadium naiver Jugend" glaubten Zeitschriftenredakteure, Fotografen und die Zeitschriftenleser, dass in den scheinbar spontan entstandenen Fotografien „das Versprechen eines wahrheitsgemässen Blicks auf die ungeheure Zahl der Welt-

[12] Zu A. Schwarzenbachs Reportagen sind erst drei Analysen erschienen, von denen nur die Analyse von Silvia Henke den Schwerpunkt auf die darin enthaltenen Fotografien legt siehe: Sofie Decock, Zwischen Hoffnung und Fatalismus. Annemarie Schwarzenbach Amerikareportagen, Silvia Henke. 'Einen Haufen Elend als Sujet benützen?' Annemarie Schwarzenbachs implizite Fototheorie im Spannungsfeld von Rassismus und Aufklärung und Simone Wichor, Alle Wege sind offen. Annemarie Schwarzenbachs Reise nach Afghanistan aus intermedialer Perspektive in: Sophie Decock, Uta Schaffers (Hg.), Inside Out. Textorientierte Erkundungen des Werks von Annemarie Schwarzenbach, Bielefeld 2008, 193-209, 211-239, 241-257

[13] Walter Benjamin, Kap. VI/VII in: ders. Das Kunstwerk im Zeitalter der Reproduzierbarkeit. Kommentar von Detlev Schöttker, Frankfurt a. Main, 2007a, S.23ff., ders., Kleine Geschichte der Photographie in: ders. Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie, Frankfurt am Main 2007b, S.353-377, ders., Über den Begriff der Geschichte in: ders. Gesammelte Schriften I.2., Rolf Tiedermann, Hermann Schwepphäuser (Hg.), Frankfurt am Main 1991, S.691-706

[14] „Vintage Prints" sind Originalfotos d.h. zeitgenössische Abzüge im Originalformat hergestellt vom Fotografen oder aus der Firma des Fotografen d.h., aus der Pressebildagentur, siehe Diethart Kerbs, Methoden und Probleme der Bildquellenforschung in: Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hg.), Revolution und Fotografie Berlin 1918/1919, Berlin 1989, S.241. M. Breslauer entwickelte ihre Fotografien in den Räumlichkeiten des Lette-Vereins, bei Ullstein oder bei sich im Elternhaus im eingerichteten Fotoatelier. Sie stempelte ihre Abzüge ab 1932 mit „M. Breslauer, Berlin-Dahlem, Rheinbabenallee 31."

phänomene“[15] liege. Die Reportage als „wirklichkeitsbesessene Dichtung“[16] kannte drei Erscheinungsformen: Die erlebnisbezogene Reportage, den sachbezogenen Bildbericht und den autorenbestimmten Bildessay. Mehrheitlich wiesen die Bildreportagen einen aktuellen Bezug auf das Weltgeschehen auf.[17] Das Neue an den Bildreportagen der Weimarer Zeit war, dass nicht mehr der Text die Botschaft der Reportage vermitteln sollte, sondern die Fotografien. Deshalb wurde der Fliesstext zunehmend zur Bildbeschreibung verkürzt. Neben der grossen Überschrift sollte der Reiz der Fotografien mit Hilfe der ästhetischen Stilmittel des Neuen Sehens den Zeitschriftenleser in seinen Bann ziehen. Die Bildreportage konnte über alles berichten, solange das Thema aus einer „Schilderung des Interessanten“[18], des Alltäglichen oder Exotischen bestand, Unterhaltung bot und sich die Leser damit identifizieren konnten.[19] Im Kontext einer fotografischen Reisereportage wurden die Elemente des 'zu Berichtenden' (sachliche Text-/Bild-Dokumentation) und 'zu Erzählenden' (persönliche Erlebnisse, Empfindungen und real-poetische Fotomotive) gerne vermischt.[20] Mittels dieser Kombination aus Realitätsnähe und Objektivität wurde den Lesern eine Art 'Unmittelbarkeit zur Realität' vor Augen gehalten. Somit konnten die Leser das Weltgeschehen scheinbar 'hautnah' miterleben, was die Glaubwürdigkeit der Reportage verstärkte. Gleichzeitig mussten alle Arten von Reportagen immer auch die spezifischen Marktbedürfnisse berücksichtigen.[21] Deshalb dominierten die „leichte Konsumierbarkeit und die Unterhaltung“ oft den „faktischen Gehalt“ der Reportage.[22] Durch die „Feuilletonisierung“ und „Ästhetisierung“ konnte sich der Reisebericht in die Freizeitkultur (Stichwort: „Kult der Zerstreuung“[23]) einbinden lassen.[24] Inwieweit diese auch noch weitere Merkmale in der Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“ wiederzufinden sind, wird sich bei der Analyse zeigen.

Vier Bildreportagen wurden aufgrund des Foto- und Textmaterials der Spanien-/Adorra-Reise im Mai 1933 in den schweizerischen Zeitschriften „Zürcher Illustrierte“ („Z.I.“) und „Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung“ veröffentlicht.[25] Die Reisereportagen der Z.I. befinden sich heute im

---

[15] Walter Uka, Pressefotografie- Medium zwischen Aufklärung und Verdummung in: Diethard Kerbs, Walter Uka, Brigitte Walz-Richter (Hg.) im Auftrag des Bundes Deutscher Kunsterzieher e.V., Zur Geschichte der Pressefotografie. Die Gleichschaltung der Bilder 1930-1936, Ausstellungskatalog, Berlin 1983, S.11

[16] Johannes R. Becher, Wirklichkeitsbesessene Dichtung, 1928 zit. nach Anton Kaes (Hg.), Die Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933, S.325-327 meinerseits zit. nach: Peter Brenner, Schwierige Reisen. Wandlungen des Reiseberichts in Deutschland 1918-1945, Tübingen 1997, S.134

[17] Vgl. Gautrand, 1998, S.630

[18] Kurt Korff, Die Berliner Illustrirte in: 50 Jahre Ullstein 1877-1927, Berlin1927, S.290f., S.294 zit. nach Bernd Weise, Fotojournalismus. Erster Weltkrieg – Weimarer Republik in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Ausstellungskatalog, Bramsche 1997, S.82

[19] Uka, 1983, S.106

[20] Vgl. Marlise Müller-Studer, Schweizer Pressefotografie. Eine linguistische Textsortenanalyse, Dissertation an der Universität Basel, Sauerländer Verlag, Aarau, Frankfurt am Main, 1989, S.52

[21] Siehe Walter Benjamin, Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27.4.1934 in: ders. Gesammelte Schriften II/2, Frankfurt a. Main 1977, S.683-701

[22] Siegel, 1973, S.154 zit. nach Brenner, 1997, S.135

[23] Siegfried Kracauer, Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser (1926) vin: Anton Kaes (Hg.), Die Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933, S. 248-251 meinerseits zit. nach Brenner 1997, S.139

[24] Vgl. Brenner, 1997, S.137; Brenner erwähnt hier exemplarisch Kurt Tucholskys *Ein Pyrenäenbuch* von 1925.

[25] „Aufruhr in Andorra von Dr. Annemarie Schwarzenbach“, Zürcher Illustrierte, 08.09.1933, Nr.36, S.1208, „Loyola, das verlassene Kloster von Dr. Annemarie Schwarzenbach, Aufnahmen Brauer-Akademia“, Zürcher Illustrierte, 22.09.1933, Nr.38, S.1206, „Kinder in den Pyrenäen. Aufnahmen von einer Autoreise unserer Mitarbeiterin Annemarie Schwarzenbach“, Zürcher

originalen Druck in der „Zentralbibliothek Zürich“ (ZB) im Abteil „Alte Drucke“ (AD). Die Bildreportage, welche in der Radio-Zeitung veröffentlicht wurde, liegt als Schwarz-Weiss-Kopie im „Nachlass Annemarie Schwarzenbach“ (NAS) im „Schweizerischen Literatur Archiv“ (SLA) in Bern. Das Fotomaterial der Spanienreise, bestehend aus Negativen, Vintage Prints und Abzügen, wird heute an zwei verschiedenen Orten in der Schweiz aufbewahrt. Im fotografischen Nachlass von Marianne Feilchenfeldt (Breslauer)[26] (NMF) in der „Fotostiftung Schweiz“ (SF) in Winterthur befinden sich neun Vintage Prints, 35 Negative und vier private Fotoalben mit 73 Fotografien, welche die Spanienreise dokumentieren und unveröffentlichte Bildmotive enthalten. Im NAS im SLA in Bern werden 60 Vintage Prints aufbewahrt, welche Motive der Spanienreise zeigen. Darunter sind auch Bilder, die A. Schwarzenbach auf der Reise gemacht hat. Es ist gut möglich, dass noch weitere Fotografien existieren (z.B. im Privatbesitz Feilchenfeldt) oder zumindest existierten. Nachlässe, welche Fotomaterial von der Spanienreise enthalten könnten, wurden entweder vernichtet oder gingen verloren: Dies trifft vor allem auf die Bildagenturen „Akademia“ und „Mauritius“ zu, die 1933 „gleichgeschaltet“ wurden. Das Archiv der „Zürcher Illustrierten“ bzw. des „Conzett & Hubert Verlags“ wurde 1941 an den „Ringier Verlag“ verkauft und bei der Ablösung der „Z.I.“ vernichtet. Nur der „Ullstein Bilderdienst“ existiert heute noch, besitzt aber nur drei Fotografien von M. Breslauer. Diese sind aber nicht während der Spanienreise gemacht worden. Ich werde deshalb bei der Analyse die Frage stellen: Was sehen wir? Was ging verloren? Was ist noch verborgen geblieben?

Obwohl viel wichtiges Textquellenmaterial nicht mehr zugänglich ist, ist es mir möglich, die Planung der Reise, das fotojournalistische Arbeiten der Frauen und die Entstehung der Reisereportagen zu rekonstruieren. M. Breslauer und A. Schwarzenbach schrieben einander regelmässig Briefe. Mit dem Einverständnis von M. Breslauers Sohn, Prof. Dr. phil. Konrad Feilchenfeldt, und Dr. phil. Alexis Schwarzenbach, dem Urneffen von A. Schwarzenbach, durfte ich 24 Briefe, die A. Schwarzenbach an M. Breslauer geschrieben hatte, einsehen. Anhand dieser Briefe aus dem Privatbesitz von Prof. Feilchenfeldt in München und weiteren Briefen von A. Schwarzenbach an Erika Mann und an den Chefredakteur der Z.I., Arnold Kübler, die im NAS im SLA in Bern und im „Nachlass Arnold Kübler“ (NAK) in der ZB in Zürich einsehbar sind, wird es mir möglich sein, nicht nur die Planung und Umsetzung der Reise, sondern auch die Ereignisse nach der Rückkehr aus Spanien zu rekonstruieren.

Einige handschriftliche Notizen zu den Reisedaten in M. Breslauers Taschenagenda von 1933 bilden neben der Autobiografie von Marianne Feilchenfeldt, die 2001 veröffentlicht wurde, die

Illustrierte, 06.10.1933, Nr.40, S.1294, „Andorra. Dr. Annemarie Schwarzenbach spricht Mittwoch, 18.30 Uhr über: In der Miniaturrepublik Andorra“, Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung, 06.10.1933, Nr.41, S.1272f., ZB Zürich „Alte Drucke“

[26] 2003 wurde ein Teil des fotografischen Nachlasses von Marianne Feilchenfeldt (Breslauer) von den Erben Konrad und Walter Feilchenfeldt als Dauerleihgabe an die FS in Winterthur übergeben. Die Leihgabe dient dazu, den „wichtigsten Teil des Werks der Künstlerin für die Öffentlichkeit“ zu erhalten. 1982 wurden bereits Teile des fotografischen Werks von der FS gekauft oder von M. Feilchenfeldt-Breslauer verschenkt. 1999/2000 wurde ein kleiner Ankauf im Zusammenhang mit der Ausstellung im „Zwischenraum“ getätigt. (Diese Informationen beziehe ich von Herrn Dr. Martin Gasser, Konservator der FS, Mail vom 07.07.2009)

einzigen schriftlichen Quellen, die zum heutigen Zeitpunkt einsehbar sind.[27] Bereits in den 1930er Jahren wurden M. Breslauers Fotografien zwar in Gruppenausstellungen geehrt, ich konnte aber keine Rezensionen oder Ausstellungskataloge darüber finden. Nach ihrer beruflichen Neuorientierung ab 1948 als Kunsthändlerin scheint sie als Fotografin und Bildreporterin zumindest für die breite Öffentlichkeit in Vergessenheit geraten zu sein. Dank der Wiederentdeckung von A. Schwarzenbachs literarischem Werk 1987 führten Sykora, Marion Beckers, Elisabeth Moortagt, Manuela Reichart und Sacha Verna interessante Gespräche mit M. Breslauer. Die Interviews wurden in diversen Zeitungen veröffentlicht.[28] Katharina Sykora hat sich in zwei Essays der komplexen Biografie M. Breslauers angenommen und einige Fotografien und Bildreportagen nach kunsthistorischen Aspekten analysiert.[29] Es existieren drei Kataloge zu Einzelausstellungen über M. Breslauer. Die Ausstellungen fanden 1979, 1989 und 1999 statt und dabei wurde mehrheitlich nur ihr kunstfotografisches Schaffen berücksichtigt.[30] In Gruppenausstellungen[31] wurden M. Breslauers Fotografien bereits seit den 1930er Jahren gezeigt, doch erschien bis dato noch kein Ausstellungskatalog, der ihr vielseitiges fotografisches Werk und ihre Tätigkeit als Kunsthändlerin ausreichend thematisiert hätte. Ich möchte mit dieser Arbeit zur Aufarbeitung von M. Breslauers fotojournalistischem Werk und dessen Würdigung beitragen.

Die vorliegende Arbeit kann keine vollständige Aufarbeitung der fotojournalistischen Arbeitsweise von M. Breslauer und A. Schwarzenbach sein. Einige Fragen werden trotz der Verwendung unterschiedlichen Quellenmaterials, das ich einsehen konnte, offen bleiben. Ich werde das mir zur Verfügung stehende Material quellenkritisch bearbeiten und hoffe, auf die zentralen Fragen Antworten zu finden. Gesicherte Aussagen werde ich z.T. nicht machen können, da ich mei-

---

[27] Am 20. November 2009 jährt sich Marianne Breslauer-Feilchenfeldts Geburtstag zum 100. Mal. Dies gibt Anlass – neben der Neuauflage ihrer Memoiren am 30. September 2009 „Bilder meines Lebens“, Wädenswil 2009 (2.Aufl) – vom 31. Oktober bis 05. Dezember 2009 eine Ausstellung in der Galerie Esther Woerdehoff in Paris, eine Einzelausstellung vom 27. Februar bis 15. Mai 2010 in der Fotostiftung Schweiz in Winterthur und eine weitere Ausstellung von Juni bis August 2010 in der Berlinischen Galerie in Berlin stattfinden zu lassen vgl. www.mariannebreslauer.info/HTML/datem.html, 01.10.09. Aufgrund der wissenschaftlichen Aufarbeitung von M. Breslauers fotografischen wie auch schriftlichen Unterlagen, die noch in Privatbesitz sind, die im Rahmen der Ausstellungsplanungen unter der Leitung von Kathrin Beer getätigt wurden, war es mir leider nicht gestattet, Einblick in möglicherweise weiteres aufschlussreiches Quellenmaterial zu bekommen. “Briefe/Dokumente von Marianne Feilchenfeldt, werden nicht einsehbar sein. Die wissenschaftliche Aufarbeitung von Dokumenten ist im Prozess oder als Privat deklariert und deshalb nicht der Oeffentlichkeit zugänglich.“ Kathrin Beer, Mail vom 17. Juni 2008.

[28] Manuela Reichart, Nur ein Bild. Eine Begegnung mit der Photographin Marianne Breslauer, DIE ZEIT, 26. August 1983, Nr. 12, S.29f., Katharina Sykora, „ ... da alle meine Fotos fast fünfzig Jahre alt sind und ich andererseits noch vorhanden bin ...“. Interview mit Marianne Breslauer, Zürich, Juli 1982 in: Atropin. frauen-foto-zeitung, Nr.0, September 1982, S.14, Sacha Verna, Aus der Vogelperspektive. Fisch oder Kunst? Ein Porträt der Kunsthändlerin, Fotografin und Jahrhundertzeugin Marianne Feilchenfeldt, Frankfurter Rundschau, 15.10.2000, Nr.12, Elisabeth Moortagt, Marion Beckers, Marianne Breslauer. Begegnungen mit der Kamera. Fotografien 1927-1937 in: Kairos 2(1987) H.5/6, S.83-86 (2. Auflage)

[29] Siehe Katharina Sykora. Ausser Kurs. Zu den Reisefotografien von Annemarie Schwarzenbach in: Elvira Willems (Hg.), Annemarie Schwarzenbach. Autorin – Reisende – Fotografin. Dokumentation des Annemarie Schwarzenbach-Symposiums in Sils/Engadin vom 25. bis 28. Juni 1998, Pfaffenweiler 1998, S.209-239 und Katharina Sykora, Ich wollte Geschichten in Bildern erzählen. Von Menschen, nur von Menschen. Zu Marianne Breslauers Fotoreportagen und Fotosequenzen. In: Ute Eskildsen (Hg.), Fotografieren hiess teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Düsseldorf 1994, S.262-271

[30] Marianne Breslauer, Retrospektive Fotografie, Edition Marzona, Ausstellungskatalog, Bielefeld/Düsseldorf 1979 und Nationalgalerie Berlin, Marianne Breslauer, Photographien 1928-1937, Ausstellungskatalog, Passau 1989, Stiftung Stadtmuseum, Dominik Bartmann (Hg.), Marianne Breslauer. Photographien: 1927-1937, Ausstellungskatalog, Berlin 1999 (anlässlich des Hannah-Höch Preises)

[31] z.B. Alexis Schwarzenbach, Auf der Schwelle des Fremden. Das Leben der Annemarie Schwarzenbach, Ausstellungskatalog, München 2008, Erika Billeter, Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie: Maler und Photograph im Dialog mit sich selbst, Ausstellungskatalog, Bern 1985

ne Informationen auf mehrere Quellengattungen abstützen muss. Ich gehe zudem davon aus, dass es zusätzliches Quellenmaterial gibt, zu welchem ich noch keinen Zugang finden konnte. Insbesondere die Verwendung unterschiedlicher Pseudonyme für die Fotografin M. Breslauer erschwert die Suche nach Quellenmaterial in den Archiven. Ich werde mich in meiner Darstellung aus Platz- und Zeitgründen auf einzelne Foto- und Reportagebeispiele beschränken. Für die Abbildung des Fotomaterials habe ich mich aus technischen Gründen für den Schwarz-Weiss-Druck entschieden.

Meine Arbeit soll den Versuch darstellen, die Fotografien und Bildtexte der Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“ nicht als *Illustrationen für* eine historische Aufarbeitung zu verwenden, sondern sie zum *zentralen Untersuchungsgegenstand* meiner Analyse zu machen und daran exemplarisch Benjamins Foto/Text-Theorie zu überprüfen. Zentral bei dieser Fokussierung auf die Reisereportage wird die Untersuchung der fotojournalistischen Arbeitsweise der beiden jungen Fotojournalistinnen M. Breslauer und A. Schwarzenbach sein. Besonderes Augenmerk werde ich auf die schicksalshafte biografische Verstrickung der Fotoreporterinnen mit den „Gleichschaltungsgesetzen“ in Deutschland im Jahr 1933 legen. Diese politischen Umstände hätten die Veröffentlichung des Bild/Textmaterials sowohl in Deutschland als auch in der Schweiz beinahe verhindert. Den Anstoss für diese Art von kulturwissenschaftlicher Herangehensweise an eine Bildquelle haben mir Aufsätze von Autoren wie z.B. Gerhard Paul gegeben, welche sich in den letzten Jahren für die Methodik der „Visual History“ interessierten.[32]

Zur Verwendung der Methodik der „Visual History“ in meiner Arbeit möchte ich an dieser Stelle folgenden Exkurs machen: Die „Société Française de Photographie“ verlieh 1934 im Rahmen des „XXIX. Salon International d`Art Photographique“ in Paris die Auszeichnung „Bild des Jahres.“ Der Preis ging an die Schwarz-Weiss-Fotografie „Schulmädchen.“ Diese Aufnahme stammte von Marianne Breslauer, die wegen ihrer jüdischen Herkunft seit fast einem Jahr in ihrer deutschen Heimat offiziell nicht mehr als Fotografin und Fotoreporterin arbeiten durfte.[33] Bei der preisgekrönten Fotografie namens „Schulmädchen“ handelt es sich um dieselbe Aufnahme, die ein Jahr zuvor in der „Zürcher Illustrierten“ im Rahmen der Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“ mit dem Bildtitel „Schuldmädchen aus Gerona“ ('Mädchen in Uniform') abgedruckt worden war. In der Reisereportage verzichtete die Z.I.-Redaktion jedoch auf die Nennung

[32] Stellvertretend für die Literaturerscheinungen zum Thema „Bildkritik“ Siehe: Paul, 2006, S.7-37 und Gerhard Paul, Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnis in: ders. (Hg.) Das Jahrhundert der Bilder 1900 bis 1949, Göttingen 2009, S.14-40. Siehe zur Methodik und Theoriebildung dieser Arbeit: Bernd Stiegler, Schlachthäuser in Kunstzeitschriften. Fotografie und Kulturwissenschaft in den 20er und 30er Jahren in: FOTOGESCHICHTE, 20(2000) H.77, S.37-57, Bernd Stiegler, Die Geschichte unseres Auges. Die Gegenwart der Fotografie in der Fotografie der Gegenwart in: FOTOGESCHICHTE, 23(2003) H.88, S.17-28 und Bernd Stiegler, Zeigen Fotografien Geschichte? in: FOTOGESCHICHTE 25(2005) H.95, S.3-14) und Siehe: Div. Aufsätze zu „Bild“, „Fotografie“, „Reiseberichte“, „Zeitschriften“ in: Michael Maurer (Hg.), Aufriss der Historischen Wissenschaften. Bd.4 Quellen, Stuttgart 2002, S.403-426, 325-348, S. 427-448, S.373-401

[33] Ihre Arbeiten wurden dennoch ausgestellt: Im Rahmen der Exhibition „Leichtbild“ in München 1930 (Ausstellungspark Theresienhöhe), in der Ausstellung „Das Meisterphoto“ in Berlin 1932 (Haus der Juryfreien) und bei der Präsentation des „Modern Spirit in Photography“ in London 1933 (Royal Photographic Society) vgl. www.fotostiftung.ch/index.php?id=66&autor=65, 31.08.09

von M. Breslauer als Fotografin. Die Reportagefotografien wurden stattdessen A. Schwarzenbach zugesprochen.[34] Ohne den fotojournalistischen Gebrauchswert dieser Fotografie zu kennen, könnte ich davon ausgehen, dass der Vintage Print „Schuldmädchen" hergestellt wurde, um als Kunstobjekt in einer Ausstellung zu hängen. Die Verleihung der Auszeichnung und die jahrelange Aufbewahrung der Vintage Prints in öffentlichen Institutionen würden die Annahme bestärken. Zudem wurde M. Breslauer am 20. November 1999 der „Hannah-Höch-Preis"[35] für ihr *kunst*fotografisches Lebenswerk verliehen. Ihr Beruf als Fotoreporterin würde auf den ersten Blick in Vergessenheit geraten, gäbe es nicht folgende Interviewaussage aus dem Jahr 2000 von der Fotografin M. Feilchenfeldt-Breslauer:

> „Fotografie ist eine Technik, die man besser oder schlechter beherrschen kann, aber sie ist keine museale Kunst.", sagt sie [Marianne Feilchenfeldt]. Dicke Fotobücher sind ihr ein Graus, und mit experimenteller oder gar Farbfotografie mochte sie sich nie anfreunden. „Fotografien haben in erster Linie dokumentarischen Wert", meint sie. (...) „Diese Bilder weiss ich durchaus zu schätzen", erklärt sie, „aber Kunst ist das deshalb noch lange nicht."[36]

„Das Bild der Vergangenheit"[37] wird kreiert, transportiert und im Laufe der Zeit durch Ergänzung, Zensur oder schlicht durch ihr Vergessen verändert. Dabei kommt es immer darauf an, *wer* aus welcher *Perspektive* zu welcher *Zeit* in welcher *Gesellschaft* sich einem „Bild der Vergangenheit" zuwendet. Ist eine Fotografie erst einmal 'Kunst', kann ihr ursprünglicher Zweck in Vergessenheit geraten. Die wissenschaftliche Arbeit mit Bildquellen hinsichtlich der Visual History versucht dies zu berücksichtigen. Mittels der Integration verschiedener wissenschaftlicher Methoden und einem breiten Bildbegriff stellt die Visual History Fragen an die Bildquelle, indem sie den Entstehungs-, Gebrauchs- und Rezeptionszusammenhang einer Bildquelle berücksichtigt. Der in dieser Arbeit vorzunehmenden Analyse, Kontextualisierung und Erörterung von unterschiedlichen Bildquellen soll deshalb die kulturhistorische Prämisse der „Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit"[38] und Benjamins „Tatort ohne Täter"-These[39] zugrunde liegen. Um die relevanten Fragen an die Bildquellen stellen zu können, werde ich aus dem interdisziplinären Feld der Literaturwissenschaften, der Kunstgeschichte, der Mentalitätsgeschichte, der Bildanthropologie, der Kolonialgeschichtsforschung und der Medien- und Sozialwissenschaften versuchen, das „Bild der Vergangenheit" in den Reportagefotografien M. Breslauers und in den Reportagetexten A. Schwarzenbachs aufzuschlüsseln.

---

[34] Zu dieser Zeit war es durchaus üblich, dass die Zeitschriftenredaktionen die Namen der Fotoreporter nicht explizit erwähnten, sondern, nur den Namen der Bildagentur. Seltsam ist es aber, wenn Fotografien einer „falschen" Fotografin zugesprochen werden, obwohl der Chefredakteur der Z.I., Arnold Kübler, die Fotografin M. Breslauer persönlich kannte: siehe Briefwechsel zwischen A. Schwarzenbach und A. Kübler 1933-1941 im AKN in ZB Zürich.; Siehe: Bernd Weise, „Ich muss jetzt fort zum Reichstag." Dr, Erich Salomon – Beruf: Photojournalist. Zu Arbeitstechnik und Geschäft im Photojournalismus um 1930 in: Janos Frecot (Hg.) für die Berlinische Galerie, Erich Salomon. „Mit Frack und Linse durch Politik und Gesellschaft." Photographien 1928-1938, Ausstellungskatalog, München 2004, S.27-46

[35] Dieser Preis wird an „bildende Künstler" verliehen „die ihren Lebens- und Arbeitsschwerpunkt in Berlin (...) hatten. Entscheidend sind kontinuierlich hochwertige künstlerische Leistungen, die bisher noch nicht öffentlich gewürdigt wurden." Siehe www.berlinischegalerie.de/index.php?id=135, 11.08.08

[36] Verna, 2000, S.ZB2

[37] Benjamin, 1991, S.695

[38] Maurer, 2002, S.424

[39] Siehe hierzu: Kapitel „Tatort ohne Täter"

2. Die fotografische Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“, Z.I., Nr.40, 06.10.1933

Bevor ich die medientheoretischen Überlegungen Benjamins im Bezug auf die in dieser Arbeit verwendeten Bildquellen erörtern werde, möchte ich dem Leser einen kurzen Überblick über die Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“, Z.I. Nr.40 06.10.1933[40] geben:

Zwischen dem 6. und dem 27. Oktober 1933 veröffentlichte die Schweizer Zeitschrift „Zürcher Illustrierte“ („Z.I.“) zwischen einem Beitrag über „Die Ersten Schweizer Bergriesen und ihre ersten Bezwingungen“ und einer Nachrichtenmeldung über den Brand im „Walliser Dörflein“ Bovernier eine illustrierte Reisereportage mit dem Titel „Kinder in den Pyrenäen. Aufnahmen von einer Autoreise unserer Mitarbeiterin Annemarie Schwarzenbach.“ Diese Reisereportage überzeugt heute noch mit ihren ausdrucksstarken Fotografien, die spanische Kinder im Stil der humanistischen Fotografie darstellen. Das Layout der Bildreportage wurde von der Z.I.-Redaktion mittels zweier grosser und zweier kleiner Fotografien in braunem Farbdruck und jeweils je einem Bildtitel und vier Bildtexten gestaltet. Die Porträts bilden jeweils ein oder zwei Kinder ab, welche unterschiedlichen sozialen Gesellschaftsschichten Nordspaniens angehören.[41] Der Bildtext gibt einerseits in sachlich-dokumentarischem und andererseits feuilletonistischem Schreibstil Auskunft über die Aufnahmen und deren Entstehung. Als Kontrast und Vergleich ist eine zweite Bildreportage auf derselben Doppelseite mit dem Thema „Kinder in Schauffhausen. Aufnahmen vom diesjährigen Munotfest von einem Schaffhausener Lehrer“[42] abgebildet. Die Z.I.-Redaktion wählte denselben Schriftzug und dasselbe Layout wie bei der spanischen Reisereportage, wobei die Redaktion bei der Schweizer Reportage auf einen Fototext verzichtete.

Dass M. Breslauer die Fotoreporterin gewesen war, verschwieg die Z.I.-Redaktion den Zeitschriftenlesern. Die Fotografien der Reisereportage wurden A. Schwarzenbach zu gesprochen.

3. Tatort ohne Täter: Reportagefotografien in Zeitschriften während der Weimarer Republik

Bild, *Text*, *Geschichte* – Um diese Begriffe kreist die Frage, mit der ich in die Analyse einsteigen möchte. Was haben die Zeitschriftenleser in den Fotografien und Texten der Reisereportage

---

[40] Siehe ausklappbares Bild im hinteren Teil der Arbeit.

[41] Auf zwei Fotografien werden Kinder gezeigt, die A. Schwarzenbach „Zigeuner“ nennt. Diese Fremdbezeichnung werde ich fortan immer in Anführungszeichen setzen, wenn ich diesen Begriff verwende. Die internationsale Selbstbezeichnung für alle Roma, Sinti und Jenische lautet „Roma“ ('Roma' bedeutet 'Mensch'). Diesen Begriff werde ich deshalb nicht in Anfürhungszeichen setzen. Siehe hierzu Thomas Huonker, Fremd- und Selbstbilder von „Zigeunern“, Jenischen und Heimatlosen in der Schweiz des 19. und 20. Jahrhunderts aus literarischen und anderen Texten in: Herbert Uerlings, Iulia-Karin Patrut (Hg.), 'Zigeuner' und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion. Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zur Gegenwart. Bd.8, Frankfurt a. Main 2008, S.311f.

Petra Josting, 'Zigeuner' in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik am Beispiel von Jo Mihalys *Michael Arpad und sein Kind. Ein Kinderschicksal auf der Landstrasse* (1930) in: Petra Josting, Walter Fähnders (Hg.) 'Laboratorium Vielseitigkeit.' Zur Literatur der Weimarer Republik, Bielefeld 2005, S.171

[42] Ich möchte an dieser Stelle bereits anmerken, dass ich im AKN in der ZB keine Hinweise zur Entstehung der Reportage und zum Fotografen dieser Bildreportage gefunden habe.

„Kinder in den Pyrenäen“ *gesehen*, was haben sie aus ihnen heraus*gelesen* und *erfahren* – und was nicht?

Ähnliche Fragen zur „Lesbarkeit“[43] von Bildreportagen stellte sich Walter Benjamin (1892-1940), als er u.a. in Berlin, *der* Pressestadt der Weimarer Republik, lebte. Benjamin stellte einen Wandel im Umgang und in der Verwendung und der Funktion von Fotografien, besonders im redaktionellen Kontext von illustrierten Zeitschriften, fest. Spätestens seit dem Ersten Weltkrieg fand laut Benjamin ein Paradigmenwechsel in der Text-Bild-Relation statt. Nicht mehr die ausschliessliche Beschäftigung mit Texten stand im Vordergrund, sondern die Verwendung und Interpretation von Texten *und* Bildern.

> Nur als Bild (...) ist die Vergangenheit festzuhalten. (...) Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.[44]

Benjamin versucht in seinen Essays über die Fotografie die Bedeutung des Gebrauchs von „Bildern“ als Medium zur Konstruktion und Vermittlung eines Geschichtsbildes zu ergründen.[45] Exemplarisch zieht er dafür die Verwendung von Fotografien in Bildreportagen bei. Hier treten Bilder und Texte in unmittelbarer Verbindung zueinander auf. Die Kombination aus Bild und Text *konstruiert* Geschichtsbilder, die im kollektiven, „kulturellen Gedächtnis“[46] einer Gesellschaft von Generation zu Generation weitergetragen werden und sich dabei frequentiell durch die neu entwickelten Bild- und Textbotschaften verändern und anpassen. Diese Geschichtsbilder im „kulturellen Bildgedächtnis“[47] einer Gesellschaft nennt Benjamin „Bild der Vergangenheit.“[48] Diese konstruierten Geschichtsbilder besitzen in Bildreportagen zwei Eigenschaften: Erstens werden sie im Vorfeld ihrer Betrachtung vom Fotografen und der Bildredaktion konstruiert, zweitens wird das „Bild der Vergangenheit“, welches die Fotografien transportieren, bei seiner Betrachtung nur von denjenigen verstanden, die sich „in ihm gemeint erkannten.“ Darin liegen Benjamin zufolge die Schwierigkeit und die Herausforderung für Historiker, Bildreportagen aus den 1930er Jahren, die sich nicht an die nachgeborene Generation, sondern an die zeitgenössische Gesellschaft richten, zu verstehen.[49] Zusammenfassen lässt sich dieser Umstand wie folgt:

> Although pictures are viewed in often contrasting senses by the various people enganging with them, they play an important communal role in keeping and accentuating history and remembering the individual`s role in it.[50]

---

[43] Stiegler, 2000, S.38

[44] Benjamin, 1991, S.695

[45] Benjamins Überlegungen zur Diskussion, ob die Fotografie ein Kunstobjekt ist und die daraus entstehenden Erläuterungen über deren Verlust der Aura durch die Reproduzierbarkeit von Fotografien (dasselbe gilt auch für Filme), möchte ich in meiner Arbeit so weit wie möglich ausklammern und nur dann ansprechen, wenn sie als Interpretationshilfe dient.

[46] Ich möchte im Folgenden von Jan Assmanss Definition des „kulturelle Gedächtnis“ Gebrauch machen. Er definiert es als ein „jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und –Riten (...), in deren <Pflege> sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschliesslich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt“ Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität in: ders., Tonio Hölscher (Hg.), Kulturelles Gedächtnis, Frankfurt am Main, 1988, S.15 zit. nach Paul, 2009, S.33

[47] Ebd., 2009, 32

[48] Benjamin, 1991, S.695

[49] Vgl. Benjamin, 1991, 696

[50] The Editors, Introduction in: Michael Albrecht, Veit Arlt, Barbara Müller, Jürg Schneider (Hg.), Getting Pictures Right. Context And Interpretation, Köln 2004, S.9

Inwieweit helfen uns diese Überlegungen für die Interpretation der Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“? Benjamin befasste sich in seinen Essays ausführlich mit den neuen Bildmotiven, welche Fotografen des Neuen Sehens verwendeten. Da die von Benjamin besprochenen Bildmotive denjenigen gleichen, die M. Breslauer während ihres fotografischen Schaffens bevorzugte, lohnt es sich, im folgenden Abschnitt Benjamins Ausführungen über die Schwierigkeiten und Gefahren dieser Bildmotive und deren Wirkung auf die Zeitschriftenleser für meine anschliessende Interpretation zu berücksichtigen.

Benjamin geht davon aus, dass eine Fotografie, die allein im Raum steht, von den Menschen noch nicht *gelesen* werden kann, also keine Aussage hat.[51] Dies gilt für jene Fotografien[52], die erstens mit Hilfe der ästhetischen Stilmittel der Neuen Fotografie entstanden sind und zweitens einen Aktualitätsbezug vermitteln, der sich mehr oder weniger frappant im Kontext einer Bildreportage einstellt.[53] Die „Neue Fotografie“ der 1920er und 1930er Jahre war an eine „neue Subjektivität, an ein neues Empfinden von Realismus und eine nicht-interpretierende Wiedergabe der Wirklichkeit geknüpft.“[54] Das Ziel dieser Fotografen war es, sich endgültig von der „romantisch-piktoralistischen Sichtweise“[55] der Kunstfotografie, der Malerei und der klassischen Porträtfotografie des 19. Jahrhunderts und deren Sehkonventionen zu lösen. Damit verbunden war die Absicht, dass die Neue Fotografie von der Gesellschaft und den Kunstkritikern als eigenständiges Medium anerkannt wurde. Die Vertreter des Neuen Sehens waren der Ansicht, dass das Bild nicht nur gleichwertig neben dem Text erscheinen, sondern auch gänzlich ohne Text verwendet werden konnte. Die neuen Bildmotive des Neuen Sehens (der technische und industrielle Fortschritt, das Leben in der Stadt, Architektur- und Landschaftsdarstellungen und Porträts etc.) und die neuen Entwicklungen innerhalb der Fotografietechnik machten es möglich, dass ein Bild keine Erläuterungen und Dramaturgie mehr brauchte. Es vermittelte eine Bildbotschaft ohne dafür einen Text zu benötigen. Dieses Charakteristikum machte die Neue Fotografie im kommerziellen Bereich der illustrierten Zeitschriften für Mode-, Werbe- und besonders für die Reportagefotografie interessant. [56]

Die Neue Fotografie vermittelte mit Hilfe ihrer diversen ästhetischen Stilmittel *mehrere* Bildbotschaften und Assoziationen in einem Bild. Für den 'Bildleser' wurde es unmöglich die zentrale Bildbotschaft einer Fotografie von den weniger wichtigen Bildinhalten zu unterscheiden. Ben-

---

[51] ...ausser die Fotografie würde als Kunstwerk gelten und besässe eine Aura. Wegen ihrer Reproduzierbarkeit verlieren die Fotografien ihre Einmaligkeit. Zum Verlust der Aura tragen zudem technische Hilfsmittel wie die Wahl des Bildausschnitts mittels Retusche, Vergrösserung und andern stilistischen wie auch propagandistischen Manipulationtricks seitens des Fotografen und der Redaktion bei. Der Aktualitätsbezug der Fotografien in Zeitschriften und Zeitungen haben zudem seit spätestens 1880 zum Verlust ihrer Aura geführt, vgl. Benjamin, 2007b, S.357, 361, 367

[52] Vgl. Benjamin, 2007b, S.361

[53] Vgl. Ebd., 2007b, S.357

[54] Margrit Zuckriegl, Das Neue Sehen. Fotografien der 20er und 30er Jahren aus der Sammlung der Österreichischen Fotogalerie Rupertinum in: Aignes Husslein-Arco (Hg.), ders. Titel, Ausstellunsgkatalog, Wien 2002, S.7

[55] Ebd., 2002, S.7

[56] Siehe Diethard Kerbs, Zur Geschichte der Berliner Pressefotografie im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts in: ders. Walter Uka (Hg.), Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik, Ausstellungskatalog, Bönen/Westfalen 2004, S.29-49

jamin veranschaulicht diese 'Leseschwäche' bei Fotografien anhand Eugène Atgets (1857-1927) Parisfotografien um 1900.[57] Seine Aufnahmen sind die Anfänge einer poetisch, sozial-dokumentarischen Fotografie, wie sie M. Breslauer in den 1930er Jahre fortzuführen pflegte.[58] Diese Art der Fotografie „zeichnete sich [allgemein] durch Grosszügigkeit und Optimismus, durch ihre Aufgeschlossenheit für die kleinen Freuden des Lebens, ihre Vorliebe für zufällige Begegnungen sowie symbolische Szenen eines gesellschaftliche Miteinaders aus.“[59] Das Besondere an Atgets fotografischen Stadtansichten ist in Benjamins Augen, dass Atgets Bilder „die Aura aus der Wirklichkeit [heraussaugen] wie Wasser aus einem sinkenden Schiff.“[60] Seine Motivwahl beschränkt sich nicht auf die altbekannten Sehenswürdigkeiten, wie sie auf jeder Postkarte zu finden sind, sondern auf das „Verschollene“, auf das „Verschlagene“ und auf die „Erhellung des Details.“ Diese Eigenschaften kennzeichnen das Neuartige seiner Fotografien aus, so Benjamin. Auch M. Breslauers Absicht beim Fotografieren war es, das Unscheinbare des Alltags mit ihrer Kamera festzuhalten und ihm dadurch Bedeutung zu verleihen. Sie sagte in einem Interview 1982: „[...] interessiert hat mich nur die Realität, und zwar die unwichtige, die übersehene, von der grossen Masse unbeachtete Realität.“[61] Benjamins fotografische Beschreibungen gelten auch für M. Breslauers Fotografien, obwohl diese z.T. zu fotojournalistischen Zwecken entstanden sind und deshalb in einem sich erklärenden Bild-Text-Kontext erschienen sind. M. Breslauers Fotografien liegt ein poetischer Zug zugrunde, in welchem Benjamin vielleicht sogar etwas Aura-Ähnliches gesehen hätte. Die Fotografin war überzeugt davon, dass ihre Aufnahmen etwas Besonderes sind. Sie schrieb in ihrer Autobiografie über ihre Paris-Fotografien vom Frühjahr 1929:

> Diese Art der Photographie lag damals in der Luft, und ich glaube, dass ich all dies recht früh gespürt habe. Ich bilde mir auch ein, meine Photos hätten eine gewisse Poesie. Mit der Neuen Sachlichkeit, die in den 20er Jahren im Schwange war, haben sie jedenfalls nichts zu tun. In meinen Photos liegt, wie gesagt, viel eher etwas Poetisches und das freut mich bis heute. Fast keines davon ist im Übrigen gestellt, meist habe ich ganz wenige, d.h. eine oder zwei Aufnahmen pro Motiv gemacht. (...) Damals musste man noch ziemlich genau hinsehen und eine vorausahnende Phantasie entwickeln. (...) Alle meine Bilder sind so, gewissermassen als vorausbedachter Schnappschuss entstanden.[62]

'Bild-Leseschwächen' treten nicht nur bei real-poetischen Fotografien, welche Strassenszenen abbilden, auf, sondern auch bei Portraitaufnahmen, wie sie zum Beispiel August Sander (1876-1964) im Stil der typologischen sozial-dokumentarischen Fotografie im Fotobuch „Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts mit einer Einleitung von Alfred Döblin“[63] 1929 präsentierte. „Aus der unmittelbaren Beobachtung“[64] porträtierte Sander

---

[57] Atgets fotografierte bis in die 1920er Jahre vornehmlich in Paris und Umgebung; Siehe: Bibliothèque nationale de la France, Eugène Atget. Retrospektive, Berlin 2007

[58] Vgl. Gautrand, 1998, S.614; Ihren Höhepunkt erreichte die auch „humanistische Fotografie“ genannt in den 1950er bis 1970er Jahren.

[59] Gautrand, 1998, S.613

[60] Benjamin, 2007b, S.363

[61] Breslauer, in einem Interview mit Sykora 1982 vgl. Sykora, 1982, S.14

[62] Breslauer, 2001, 87ff.

[63] August Sander, Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts mit einer Einleitung von Alfred Döblin, München 1929, Siehe Abbildung

[64] Diese Aussage zitiert Benjamin wie folgt: „Der Autor [August Sander] ist an diese ungeheure Aufgabe nicht als Gelehrter herangetreten, nicht von Rassentheoretikern oder Sozialforschern beraten, sondern, wie der Verlag sagt, 'aus der unmittelbaren Beobachtung.' Benjamin, 2007b, 364

Menschen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten in ihrer alltäglichen Umgebung.[65] Neben der real-poetischen Fotografie ist auch Sanders Art des Fotografierens typisch für die humanistische Fotografie. Sie dokumentiert nicht in erster Linie den aktuellen Nachrichtenbezug, sondern die spontanen Begegnungen zwischen Fotograf und Fotografierten und deren Beziehung zueinander (wenn es auch mehrheitlich *inszenierte* Begegnungen waren). Diese sensiblen Aufnahmen implizieren eine respektvolle, nahe Beziehung zwischen Fotograf und Bildsubjekt. Bei Benjamins Beschreibung von Sanders Porträtaufnahmen lassen sich Parallelen zu M. Breslauers Arbeiten ziehen. M. Breslauer fotografierte ihre Freunde (1927-1929), anonyme Passanten in Paris (1929), Bewohner von Palästina (1932) und Spanier (1933), also „ganz normale Leute, Alltagszenen, unbeachtete Momente, Nebensächlichkeiten"[66], möglichst unbeeinflusst von ihrer Präsenz als professionelle Fotografin. M. Breslauers durchkomponierte „Schnappschüsse" sollten die Atmosphäre eines Ortes und die Empfindungen der Fotografin widerspiegeln. Über ihre Arbeitsweise schrieb sie:

> Wenn ich Menschen photographierte, durften sie auf den Bildern durchaus so erscheinen, wie sie sich selber sahen. Dabei wollte ich keine Porträts im herkömmlichen Sinne machen, sondern es sollte etwas Lebendiges spürbar sein, die Ausstrahlung der Person, ihre menschliche Eigenart, die Umstände des Moments – und meine Sympathie für all dies."[67]

Fotografen wie Sanders und später auch M. Breslauer verliehen den einfachen Menschen (z.B. in M. Breslauers Reisefotografien dem kleinen Jungen in bäuerlicher Tracht) oder den gesellschaftlichen Randfiguren (z.B. Roma-Kindern) auf ihren humanistischen Fotografien einen Ausdruck von Würde und Anmut.[68] Vorausblickend betonte Benjamin, dass Fotografien, die Menschen typologisieren (seien sie noch so ästhetisch und unter humanistischen, sozial-kritischen Absichten entstanden)

> „über Nacht (...) eine unvermutete Aktualität zuwachsen. Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwenigkeit werden zu lassen. Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. Man wird, seinerseits, den andern anzusehen haben. Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas.[69]

Benjamin macht auf eine implizit vermittelte Bildbotschaft in den Porträtmotiven Sanders aufmerksam. Sanders typologische Porträtfotografien hätten daher für völkisch-ideologische Propagandazwecke missbraucht werden können.[70] Bezogen auf M. Breslauers Spanienbilder denke ich, dass die Fotografin nicht beabsichtigt hatte, eine ideologisch-völkische Bildbotschaft zu vermitteln. Die doppelseitige Reportagegestaltung der Z.I.,[71] bei der die „Kinder in den Pyrenäen" neben die „Kinder in Schaffhausen" vergleichend oder kontrastierend präsentiert wurden,

---

[65] Dabei erfand er sieben Gesellschaftskategorien, in die er die Porträtierten einstufte: „Der Bauer", „Der Handwerker", „Die Frau", „Die Stände", „Die Künstler", „Die Großstadt" und „Die letzten Menschen".
[66] Breslauer, 2001, S.87; Siehe Abbildung
[67] Ebd., 2001, S.129
[68] Vgl. Gautrand, 1998, S.613-619. Insbesondere die vermutlich von der Z.I.-Redaktion inszenierte Gegenüberstellung der Spanier-Kinder zu den Schweizer-Kindern unterstreicht deren Versuch zur Gleichstellung, wenn auch nur auf ästhetischer Ebene vollzogen, ohne von A. Schwarzenbach explizit verbalisiert zu werden. Siehe Abbildung
[69] Benjamin, 2007b, S. 365
[70] Diese Überlegung Benjamins war evident, berücksichtigt man jene Fotografen, die in den Jahren nach 1933 genau für solche Zwecke für das Propaganda- und spätere Kriegsministerium arbeiteten. Sanders Fotobuch „Antlitz der Zeit" wurde von den Nazis nicht missbraucht, sondern 1936 beschlagnahmt und seine Drucke vernichtet vgl. Weise, 1983, S.141-156
[71] Siehe Klappbild

wirft folgende Frage auf: Wollte die Z.I.-Redaktion einen ideologisch-völkischen Vergleich ausgerechnet anhand M. Breslauers „nicht arischen“ Fotografien initiieren und wurde deshalb auf die Nennung M. Breslauers jüdischen Namen verzichtet? Eine Antwort auf diese Frage werde ich bei der späteren Analyse des Bildmaterials geben.

Der 'neue Blick' der Avantgarde-Fotografen bereitete den Zeitschriftenlesern, wie eben erläutert, bei der Bildinterpretation Schwierigkeiten, die bei einer Textinterpretation nicht unmittelbar bestand: „Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muss er einen bestimmten Weg suchen.“[72] Wichtig scheint Benjamin die Tatsache, dass die Fotografien, wie sie in den Zeitschriften abgedruckt werden, in erster Linie eine bestimmte Aufgabe (Funktion) für ihre Konsumenten, die Zeitschriftenleser, zu erfüllen haben. Die Aufgabe der Bilder kann propagandistisch oder kommerziell sein. Fotografien bilden deshalb nicht, wie auf naive Weise angenommen,[73] die „Wirklichkeit“ ab, sondern „die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.“[74] Der Bildbetrachter muss in diesem Sinn die Fotografien „entlarven“ und deren „Konstruktion“ durchschauen um die „Assoziationen“ im Bild erkennen zu können.[75] Wie ein Detektiv hat der Betrachter also die Aufgabe den Tatort (die Fotografie) zu sichern und Indizien, die ihn zum Täter führen, zu finden. Die Täter können als Bildmotive auf der Fotografie vorhanden sein oder werden vom Fotografen indirekt mittels Bildsprache („Assoziationen“) entlarvt. Die Bildsprache, welche dem Betrachter die *Tat* erklären müsste, ist aber seit der Neuen Fotografie, wie oben erläutert, nicht mehr eindeutig genug, um den Täter aufzuspüren und die Umstände der Tat zu erkennen. Die Bildbotschaft bzw. „das Bild der Vergangenheit“, welche in den Fotografien suggeriert wird, kann vom Betrachter nicht allein durch die Bildsprache des Fotografen gedeutet werden, da sich selbst der Fotograf der Suggestionskraft der Neuen Fotografie nicht mehr entziehen kann. In diesem Sinn lautet ein berühmt gewordener Ausspruch Benjamins:

> „Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird der Analphabet der Zukunft sein. Aber muss nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann? Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme werden?“[76]

Der Bildtext wird laut Benjamin zum Vermittler zwischen Motiv (Tatort meist ohne Täter) Bildsinn/Assoziation (Tat; Geschichte) und Betrachter (Detektiv, Zeitschriftenleser oder Historiker). Der Reportagetext gibt den Zeitschriftenlesern Anweisungen, *wie* sie „das Bild der Vergangenheit“ zu deuten haben, „richtig oder falsch – gleichviel.“[77]

Die Überlegungen Benjamins sollen theoretische Grundlage für meine historische Aufarbeitung der Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“ sein. Bildreportagen scheinen den besonderen Reiz

---

[72] Benjamin, 2007a, S.23f.

[73] DieseAnnahme wurde nicht nur von zeitgenössischen Zeitungslesern in den 1930ern, sondern bis noch vor kurzem von einigen Historikern gemacht – mit zum Teil fatalen Folgen, wie man heute weiss. Siehe Hans-Christof Kraus, Zeitungen, Zeitschriften, Flugblätter, Pamphlete in: Michael Maurer (Hg.), Aufriss der historischen Wissenschaften. Bd.4 Quellen, Stuttgart, 2002, S.375, Michael Maurer, Bilder in: ders., Aufriss der historischen Wissenschaften. Bd.4 Quellen, Stuttgart, 2002, S.405, Stiegler, 2005, S.3-14, Benjamin, 2007b, S.367f.

[74] Benjamin, 2007b, S.367

[75] Ebd., 2007b, S.367

[76] Benjamin, 2000b, 377

[77] Ebd., 2007a, S.24

des Unvermittelten, Direkten, des scheinbar unverfälschten Abdrucks historischer Wirklichkeit zu haben.[78] „Die photographischen Aufnahmen beginnen (...) Beweisstücke im historischen Prozess zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus.“[79] Diese Momentaufnahmen vergangener Wirklichkeiten haben auf die nachgeborenen Generationen eine andere Wirkung als auf die zeitgenössische Generation. Hier liegen die Chancen und Gefahren der Reportagefotografien als historische Quellen. Mein Ziel ist es, den „historischen Prozess“ zu benennen, welcher sich hinter der Bild-Text-Konstruktion von „Tatort“ und „Täter„ verbirgt. Ich werde nach Indizien suchen, welche zur „Entlarvung“ von Falschaussagen führen und mir dadurch „Erkenntnis“ über das „Bild der Vergangenheit“ verschaffen, welches in der Reisereportage suggeriert wird. Ich werde für meine Interpretation der Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“ Benjamins „Täter“-Begriff nicht nur auf die abgebildeten Bildmotive der Fotografie beschränken, sondern ihn auch auf den Personenkreis rund um die Entstehungsgeschichte ausweiten. Ich werde „das Bild der Vergangenheit“ innerhalb des „historischen Prozesses“, so weit wie möglich, vervollständigen. Ein Beispiel für ein Indiz zur Rekonstruktion des „Bilds der Vergangenheit“ ist eine Stelle in A. Schwarzenbachs Bildtext. Sie schreibt: „wir photographierten.“ Es fällt auf, dass im Untertitel davon die Rede war, dass nur eine Person, nämlich „unsere Mitarbeiterin Annemarie Schwarzenbach“, die Autoreise nach Spanien unternommen hatte. Meine Recherche hat aber ergeben, dass die Fotografien von der Fotografin M. Breslauer stammen, und dass M. Breslauer die zweite Person auf der Reise war. Deshalb schrieb A. Schwarzenbach „wir photographierten.“ Erst die Verbindung von Bild und Text in Form der publizierten Reisereportage hat mich hier auf die „Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit“ oder auf den „Tatort ohne Täter“ aufmerksam gemacht. Die folgende Kontextualisierung und Analyse der Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“ soll das „Bild der Vergangenheit“ noch verdeutlichen.

4. Die Kontextualisierung und Analyse der Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“

Eine Bildreportage zeigt dem Leser nicht nur eine bildhaft gewordene Wirklichkeit, sondern sie transportiert auf komplexe und zum Teil verborgene Weise auf unterschiedlichen Ebenen Informationen zu aktuellen Ideen- und Machtkämpfen und literarischen Formensprachen und ästhetischen Stilen.[80] Die Fotoreportage ist wie jede Art von Publizistik abhängig von ökonomischen und sozialen Gegebenheiten, die es ebenfalls zu berücksichtigen gilt. Im Weiteren widerspiegelt sie auf einer kulturellen Ebene den „Zeitgeist“ einer Epoche, deren vorherrschende Feindbilder

[78] Vgl. Kraus, 2002, S.375, 398
[79] Benjamin, 2007a, S.23
[80] Vgl. Kraus, 2002, S.385

und Stereotypen, deren kollektive Emotionen und auch deren „Wahrnehmungsverweigerungen.“[81]

Die Bildreportage „Kinder in den Pyrenäen“ von M. Breslauer und A. Schwarzenbach kann deshalb nicht nur als Abbild *einer* Wirklichkeit interpretiert, sondern muss, meiner Ansicht nach, bei der Analyse auf mindestens *fünf 'Leser-Ebenen'* 'gelesen' werden. Nur so kann das „Bild der Vergangenheit“ annähernd rekonstruiert werden. Die *erste Leser-Ebene* ist der unreflexierte Zugang zur Reportage. Auf dieser Ebene ist allein das Abgebildete (Fotografien) und das Beschriebene (Texte) in einer Reportage von Bedeutung. Die *zweite Leser-Ebene* ist die der zeitgenössischen Z.I.-Zeitschriftenleser. Sie sind das Zielpublikum der Reportage. An sie ist die Bild-/Text-Botschaft (der Fotografin M. Breslauer, der Journalistin A. Schwarzenbach und der Z.I.-Zeitschriftenredaktion) gerichtet, und von den Zeitschriftenlesern soll die Bildbotschaft ohne Schwierigkeiten verstanden werden (Stichwort: „Bilder der Vergangenheit“ im „kollektiven Gedächtnis“ einer Gesellschaft). Die *dritte Leser-Ebene* ist die der Zeitschriftenredaktion der Zürcher Illustrierten, dessen Chefredakteur Arnold Kübler war. Sein Zeitschriftenkonzept ist in jeder Bildreportage, die in seinem Blatt abgedruckt wurde, mit enthalten. Deshalb ist es wichtig, die redaktionelle Arbeit an der Reportage und dessen Situierung innerhalb der Z.I.-Ausgaben von der fotojournalistischen Arbeit M. Breslauers und A. Schwarzenbachs zu unterscheiden. Die *vierte Leser-Ebene* bezieht sich auf die Bild- und Textautorinnen der Fotografien und Berichte, die in der Reportage veröffentlicht wurden. Die Fotografien wie auch die Texte geben indirekt Auskunft über die „Ideologie des Lebens“[82] ihrer Autorinnen, M. Breslauer und A. Schwarzenbach. Die *fünfte Leser-Ebene* ist die der Historiker der nachgeborenen Generationen. Die fotografische Reisereportage wird durch ihre Lektüre zu einer Bild-/Textquelle, die es quellenkritisch und gattungsspezifisch zu befragen gilt.

Da es nicht möglich ist die *fünf-Leser-Ebenen* voneinander getrennt zu behandeln, beginne ich (parallel zur Analyse der *Leser-Ebenen*) mit einer biografischen Situierung der Bild-und Textautorinnen und ihrer fotojournalistischen Arbeit in den 1930er Jahren.

4.1. Das fotojournalistische Arbeiten als Frau in der Weimarer Zeit

„Wir waren alle sehr ähnlich angezogen, männlich mit kurzen Haaren, sozusagen auf 'lesbisch' hergerichtet, aber in keiner Weise wirklich so.“[83] Auf diese Weise beschrieb M. Breslauer ihren Berliner „Mädchenkreis“, eine Gruppe von jungen bürgerlichen Damen, zu denen auch die

[81] Vgl. Ebd., 2002, S.392

[82] Mit diesem Begriff beziehe ich mich auf die Aussage des Fotografen Sebastião Salgado über die Beziehung zwischen dem Fotografen und dessen Fotografie.: „Man fotografiert immer vor dem Hintergrund seiner eigenen Vergangenheit und Geschichte, mit dem ganzen Apparat der Ideen und nicht zuletzt mit der eigenen Ideologie. Es muss sich dabei nicht zwangsläufig um eine politisch geprägte Ideologie handeln. Die Ideologie des Lebens, die soziale Stellung, die geografische Lage spielen ebenso eine Rolle. Im Grunde gleicht das Fotografieren einer ästhetischen Intervention, die sich mit der eigenen Vergangenheit, mit dem, was man gefühlt und gesehen hat, verbindet.“ Salgado, Das Gedächtnis der Welt in: Lettre International. Europas Kulturzeitung, 50(o.D.), S.46 zit. nach: Kerbs, 2004, S.31 Meiner Ansicht nach kann man diese Beziehung zw. Fotograf und Foto auch auf den engagierten Journalisten und dessen Verhältnis zu seinen Berichten übertragen, solange keine Zensur herrschte.

[83] Roger Perret, Ernst, Würde und Glück des Daseins in: Annemarie Schwarzenbach, Lyrische Novelle, Basel 1988, S.125

Schweizer Schriftstellerin A. Schwarzenbach gehörte. Diese Frauen, so unterschiedlicher Herkunft, beruflicher Ausrichtung und Religion sie auch waren, hatten eines gemeinsam: Sie verkörperten den neuen Zeitgeist, den Typ der „Neuen Frau."[84] Die Zeit der „Neuen Frauen" sollte nur kurz dauern, vom Beginn bis zum Ende der Weimarer Republik (1918-1933). Es war eine neue Generation von Frauen, geboren zwischen 1900 und 1910. Die neuen Möglichkeiten der gesellschaftlichen Modernisierung in den Zwanziger- und anfangs der Dreissigerjahre ermöglichten ihnen ein neues Frauenbild zu etablieren.[85] Im Gegensatz zur älteren Generation erhielten die Frauen mit der Weimarer Reichsverfassung vom 11. August 1919 bürgerliche Privilegien wie das Stimm- und Wahlrecht und den Zugang zu Universitäten und Hochschulen. Zudem wurde die Gleichstellung von Mann und Frau rechtlich verankert.[86] Jene bürgerlichen Frauen, zu denen M. Breslauer und A. Schwarzenbach zählten, erhielten finanzielle Unterstützung von ihrem reichen Elternhaus. Deshalb konnten sie es sich leisten in den anfangs des 20. Jahrhunderts neu entstandenen oder weiterentwickelten Arbeitsbereichen wie zum Beispiel des Journalismus oder der Presse-, Mode-, Werbe-, Kunst- und Porträtfotografie zu arbeiten.[87]

Wie kam die junge M. Breslauer zur Fotografie? M. Breslauer wurde am 20. November 1909 als jüngstes Kind der bürgerlichen Familie Breslauer im ländlichen Stadtteil Berlin-Dahlem geboren. Schon früh entdeckte M. Breslauer ihr Interesse und ihre Leidenschaft für die bildende Kunst. Ihr Vater, der Berliner Professor und Schlossarchitekt Franz Friedrich Alfred Breslauer und seine zweite Frau Dora Lessing, deren Vater Geheimrat Julius Lessing, erster Direktor des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, war, brachten die Kinder in Kontakt mit den Berliner Künstlern, Galeristen und Intellektuellen.[88] An Ostern 1926, mit 16 Jahren, beschloss M. Breslauer, die Schule, die ihr nicht zusagte, zwei Jahre vor dem Abitur abzubrechen.[89] Grund dafür war die Fotoausstellung der Fotografin Hanna Riess in der Galerie Flechtheim von 1925. M. Breslauer sah ihre Porträtaufnahmen, welche prominente Persönlichkeiten und Künstler zeigten, und sie war fasziniert von den Arbeiten. Sie schrieb: „Ihre Aufnahmen haben mich so sehr begeistert, dass ich dachte, etwas derartiges (sic!) wäre genau das richtige für mich." [90]
Die Zeiten, in denen nur Männer Ateliers führten, gehörten spätestens seit dem Ersten Weltkrieg der Vergangenheit an. Fotografin war mittlerweile ein typischer und durchaus geachteter Frauenberuf.[91] Im Berliner „Photo-Adressbuch" von 1931 wurden immerhin einhundert Ateliers ver-

[84] Heike Bojunga, Ilona Leipold, Die Lust am Experiment – Fotografinnen in den zwanziger Jahren in: Unda Hörner, Madame Man Ray. Fotografinnen der Avantgarde in Paris, Berlin 2002, S.152-178
[85] Petra Bock, Zwischen den Zeiten – Neue Frauen und die Weimarer Republik in: ders. Neue Frauen zwischen den Zeiten, Ein studentisches Projekt an der FU Berlin in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Berlin 1995, S.14f.
[86] Ute Eskildsen, Die Kamera als Instrument der Selbstbestimmung in: ders. (Hg,), Fotografieren hiess teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Düsseldorf 1994, S.15
[87] Eskildsen, 1994, S.13
[88] Elisabeth Moortgat, Marion Beckers, Marianne Breslauer. Begegnungen mit der Kamera. Fotografien 1927-1937, Das verborgene Museum, Sonderbeilage Brennpunkt Magazin 4/87, S. 1
[89] Breslauer, 2001, S. 50
[90] Ebd., 2001, S.56
[91] Ebd., 2001, S.57

zeichnet, die von Frauen geführt wurden.[92] Als M. Breslauer 1926 beschloss Fotografin zu werden, gab es vier Wege, die man gehen konnte, um eine Ausbildung als Fotografin zu erhalten. Entweder entschied man sich für eine dreijährige Ausbildung in einem MeisterInnen-Atelier mit abschliessendem Examen. Eine andere Möglichkeit war der Besuch einer Fachschule, wie zum Beispiel der „Photographischen Lehranstalt" des Lette-Vereins in Berlin. Nach dem Besuch einer solchen Fachchule mit Examen folgte in der Regel ein Volontariat in einem Atelier.[93] Die dritte Möglichkeit war ein Studium an einer Kunstgewerbeschule, wie es sie in Halle, Essen, Weimar, München und Stuttgart gab. Die vierte Möglichkeit war sich das fotografische Handwerk selber beizubringen. Diesen Weg wählte die Mehrheit von M. Breslauers späteren Pressefotografiekollegen, da die meisten kein Geld für eine Ausbildung hatten (z.B. Erich Salomon).[94]

M. Breslauer beschloss zuerst ein Praktikum bei der Porträtfotografin Lisi Jessen zu machen. Diese besass ein eigenes Atelier. Nachdem M. Breslauer sich vier Monate lang (Oktober 1926 bis Februar 1927) bei Jessen mit dem Metier vertraut gemacht hatte, wusste sie, dass sie nicht nur Portätfotografin werden wollte.[95]

> Photographinnen waren hauptsächlich damit beschäftigt, in einem Atelier zu sein, dort Leute zu photographieren, Kinder zu Weihnachten oder Verlobte, das war das Richtige für eine Frau, während das, was mich interessierte, das war, was man später Reportage oder Pressephotographie (sic!) nannte, das entwickelte sich erst (...).[96]

Um ihrem Traumberuf ein Stück näher zu kommen entschied sie im Oktober 1927 eine professionelle Ausbildung zur Fotografin an der „Photographischen Lehranstalt" des Lette-Verein zu machen. Die vornehmlich weiblichen Studentinnen, 25-30 Personen pro Klasse[97], wurden „in allen Bereichen der Photographie unterrichtet, angefangen von der Optik und Kameratechnik, über Motivik und Bildaufbau bis hin zu den handwerklichen Details beim Entwickeln und Retouchieren."[98] Sie arbeiteten noch nicht mit Handkameras, sondern mit schweren 13x18-Glasplatten, mit Stativ und einer 13x18 Holzkamera.[99] Im Frühjahr 1929 absolvierte M. Breslauer nach ihrer zweijährigen Ausbildung die „Gesellenprüfung" der „Berliner Handelskammer". Anschliessend wollte sie ein Praktikum machen. An welchem Ort dieses Praktikum stattfinden sollte, stand für die 19-jährige M. Breslauer schnell fest:

> (...) ich glaube, dass es für jeden jungen Menschen irgendwo ein Paradies gibt. Für mich lag es, wie für viele andere damals auch, in Paris. Dort wollte ich leben (...) – Paris war das Ziel meiner Träume.[100]

Bei einem der berühmtesten Experimentatoren der Zeit, bei Man Ray, wollte M. Breslauer ihre Ausbildung weiterführen. Vermittelt durch Helene Grund, eine Freundin von M. Breslauers Mutter, die Modeberichterstatterin der „Frankfurter Zeitung" in Paris war, bekam die 19-jährige eine Praktikumsstelle. Stundenlang in Man Rays Dunkelkammer zu stehen und an neuen Lichteffek-

[92] Bojunga, 2002, S.155
[93] Ebd., 2002, S.155
[94] Eskildsen,1994 S.17
[95] Breslauer, 2001, S.57
[96] Reichart, 1983, S.29
[97] vgl. Sykora,1982, S.14
[98] Breslauer, 2001, S.58
[99] vgl. Sykora, 1982, S.14
[100] Breslauer, 2001, S.82

ten zu arbeiten war jedoch nicht M. Breslauers Stil. „Stärker interessiert hat mich aber einfach nur in Paris herumzustreifen und ganz normale Leute zu photographieren. Alltagsszenen, unbeachtete Momente, Nebensächlichkeiten.“[101] Man Ray erkannte schnell M. Breslauers Talent, als er ihre Fotoarbeiten betrachtete.[102] M. Breslauer schrieb, dass Man Ray sich folgendermassen zu ihren Arbeiten äusserte: „Besser wäre, ich würde einfach alles weiter so machen, wie ich es für richtig hielte, ich hätte meine eigene Art des Photographierens ja schon in mir.“[103] Man Ray schickte M. Breslauer also mit ihrer Spiegelreflexkamera Miroflex 9x12[104] auf die Strassen von Paris. Trotz ihrer Abneigung gegenüber „abstrakten Lichteffekten“ verwendete sie für das Neue Sehen typische Fototechniken wie Vogelperspektive, Diagonalkompositionen, Licht- und Schattenelemente. Für ihre Bildmotive suchte M. Breslauer ruhige Orte in der Grossstadt, wo sie ganz unbeobachtet Menschen in ihrem alltäglichen Umfeld fotografieren konnte.

Mit dieser poetischen Art zu fotografieren kann M. Breslauer mit der humanistischen Fotografie in Verbindung gebracht werden, zu denen ein kleiner Kreis von Fotografen gehörte, der erst nach dem Zweiten Weltkrieg internationale Annerkennung erlangte. Fotografen, wie die zur selben Zeit in Paris und z.T. in den USA arbeitenden André Kertész,, Martin Munkascsi[105], Henri Cartier-Bresson, Brassaï, Paul Strand, David Seymour und Robert Capa hielten Soziales, Ausgefallenes, Formelhaftes, Surrealistisches oder Magisches in ihren Bildmotiven fest. Beeinflusst wurden diese Fotografen von dem im Film (z.B. „Hafen im Nebel“, 1929 von Carné, oder später „La belle Epoque“, 1936 von Duvivier) und Dichtung (z.B. Gedichte von Jacques Prévent) vorherrschenden poetischen Realismus.[106] Auch von der Malerei und von Prosa-Werken liessen sich Fotografen wie M. Breslauer inspirieren. Im Interview 1989 gab M. Breslauer zu, dass sowohl die „verborgene Kamera“-Technik Erich Salomons als auch die Malerei Degas` sie beeinflusst hatten. Degas war „in ihren Augen überhaupt der erste, der die Momentaufnahme vorwegnahm.“[107] Tucholskys Beschreibungen in „Ein Pyrenäenbuch“ (1925) und Hemingways Schauplätze in „Fiesta“ (1926) sollten M. Breslauer und A. Schwarzenbach zum Beispiel als Vorlagen für ihre Bildmotive während der Spanienreise 1933 dienen.

Ein weiteres Merkmal, das zu M. Breslauers fotografischer Arbeitsweise gehörte, war ihr Gefühl von Freiheit und Unabhängigkeit, welches ihr die Möglichkeit gab, ihre Bildmotive frei zu wählen und ihren real-poetischen Stil weiterzuentwickeln. Sie schrieb über ihre Gefühle beim Fotografieren während des Parisaufenthalts Folgendes:

> Ich hatte keinerlei so genannter Pflichten – nichts. Ich war niemand nur ich selbst, und dieses Gefühl war wunderbar, und ich genoss es in vollen Zügen.[108]

---

[101] Ebd., 2001, S.87
[102] Siehe Abbildung
[103] Ebd., 2001, S.86
[104] M. Breslauer besass insgesamt zwei Kameras: Eine Mittelformatkamera 6x9cm (Miroflex) und eine Grossformatkamera 9x12 cm (Mentor), die sie beide auf die Auftragsreise nach Spanien mitnahm; Ebd., 2001, S.127, S.93, vgl, Sykora, 1982, S.14.
[105] den M. Breslauer im Übrigen bei einem Aufenthalt in Paris 1930 porträtierte; Vintage Print im NMB in der FS in Winterthur
[106] vgl. Gautrand, 1998, S.614f.
[107] Breslauer zit. nach Reichart, 1989, S.10
[108] Breslauer, 2001, S.90

Den starken Glauben an die Menschlichkeit und das Mitgefühl gegenüber den in der Gesellschaft benachteiligten Bevölkerungsgruppen im Zusammenspiel mit ihrer Gefühlsstimmung aus selbstgewählter 'Einsamkeit' und tiefer Zufriedenheit kann man auf den Parisfotografien wieder erkennen. Im November 1929 kehrte M. Breslauer nach Berlin zurück. Sie richtete in ihrem Elternhaus eine Dunkelkammer ein, wo sie ihre Fotografien entwickelte. Einige ihrer Paris-Aufnahmen bot sie diversen Zeitschriften und Magazinen zum Verkauf an. „Die ersten Fotos, die ich verkaufte, gingen an DIE FUNKSTUNDE, da habe ich 35 RM pro Abzug gekriegt, drei Fotos haben die gekauft, und ich dachte, der Himmel tut sich auf!“[109] Doch allein von der Angebotsfotografie wollte M. Breslauer nicht abhängig sein, denn sie hätte einen „Dispodenten“ (heute: Agenten) gebraucht um damit wirklich Erfolg zu haben.[110] Schliesslich war es immer ungewiss, ob eine Bildagentur bzw. eine Bildredaktion M. Breslauers Fotografien (die keinen unmittelbaren Bezug zum Weltgeschehen vermittelten) in einer Bildreportage, einer Werbung oder als Illustration für einen Fortsetzungsroman publizieren, die Fotografien vorübergehend ins Bildarchiv aufnehmen oder sofort wieder zurückschicken wollte.[111] Da M. Breslauer aber an einer aktuellen Berichterstattung nicht interessiert war, wollte sie lieber direkt für eine Redaktion arbeiten, die einmal pro Woche eine Illustrierte oder monatlich ein Magazin herausbrachte. Sie hoffte auf diese Weise auch von der Hektik und der Konkurrenz des aktuellen Fotojournalismus verschont zu bleiben. Eine freischaffende Fotoreporterin war immer von Licht- und Wetterverhältnissen, von Zufallsbegegnungen und Informationsquellen abhängig. Die Arbeit als Auftragsfotografin war hingegen relativ ruhig und durchaus sinnlich. Solange die Kunden (Redaktionen oder Agenturen) mit dem regelmässig gelieferten Fotomaterial zufrieden waren, war das Einkommen gesichert.[112] Da M. Breslauer praktisch keinen technischen Aufwand beim Fotografieren hatte, weil sie in der Regel im Freien, also ohne Blitz, arbeitete und Momentaufnahmen und keine inszenierten Bildmotive fotografierte, hielten sich ihre Produktionskosten bisher in Grenzen.

Der Zufall wollte es, dass im Frühjahr 1930 der „Ullstein Bilderdienst“ eine Annonce aufgab und darin eine Fotoreporterin für Aussenserien suchte. Durch die Beziehungen ihres Vaters wurden M. Breslauers Paris-Aufnahmen dem Bildredakteur der „Berliner Illustrirten“, Kurt Szafranski, (dessen Vorgesetzter der Chefredakteur Kurt Korff war) vorgelegt, „dem sie spontan gefielen.“[113] Doch schnell wurde Szafranski klar, dass M. Breslauers Fotografien nicht ins Format seiner Zeitschriften passten. Gerade ihr humanistischer Blick auf Alltagsszenen des Berliner

[109] Breslauer zit. nach Sykora, 1982, S.15

[110] Ein Dispodent lass jeweils am Morgen früh die Zeitungen durch, um herauszufinden, über welche Ereignisse die Zeitungen und Zeitschriften bis Redaktionsschluss um 22:00 Uhr oder zumindest in den nächsten Tagen ein Einzelfoto oder ein Serie haben wollten. Er war es auch, der dem Fotografen den Gang zur Zeitschriftenredaktion und zu den „Bilderdiensten“ (heute: Fotoagenturen) abnahm und dadurch die Geschäftsbeziehungen aufrecht erhielt, ohne dass sich der Fotograf darum zu kümmern brauchte vgl. Breslauer, 2001, S. 104, vgl. Rolf Sachse, Schlitzverschluss, Stativträger, Sportsucher, Scheinergrade. Zur Technik des Pressefotografen Willy Römer in: Diethard Kerbs (Hg.), Im Auftrag des Deutschen Historischen Museums. Auf den Strassen von Berlin. Der Fotograf Willy Römer 1887-1979, Ausstellungskatalog, Bönen 2004, S.66

[111] vgl. Sachse, 2004, S.67

[112] vgl. Sachse, 2004, S.58-60

[113] Breslauer zit. nach Reichart, 1983, S.30

Stadtlebens schienen dem Bildredakteur zu wenig Sensationsstoff zu liefern. Er war wahrscheinlich der Meinung, dass er diese Fotografien einem Massenpublikum nicht vorlegen konnte. So wurde M. Breslauers einzige Aussenserie zum Thema „Weihnachtsgeschenke“ aus dem Winter 1930/31 nie gedruckt.[114] In dieser Reportage fotografierte M. Breslauer aus der Perspektive von Kinderaugen, wie sie es in ähnlicher Weise bei den späteren Spanienfotografien auch tun würde. Dazu berichtet sie 1989:

> Da geht es nicht um die Präsentation der verlockenden Gegenstände, die sind meist unscharf, auch die Erwachsenen spielen keine Rolle, sie kommen fast nur angeschnitten vor. Was zählt auf diesen Photos, das sind allein die Kinder. [115]

Die Differenzen zwischen M. Breslauers ästhetischen und ethischen Ansprüchen bezüglich ihres fotografischen Stils und dem kommerziellen Anspruch des Bildredaktors nahmen in den zwei Jahren, die M. Breslauer bei Ullstein arbeitete, zu. Im selben Winter 1930/31 sollte M. Breslauer zum Beispiel eine Aussenserie zum Thema „Es zeigt der Mensch ein gut Gesicht beim Essen“ liefern. Doch sie lehnte ab:

> Damals im Winter 30/31 zeigte in den Kneipen und Imbissbuden niemand ein „gut Gesicht beim Essen“: es war die schlimmste, ärmste Zeit und die Menschen schlangen allenfalls ein Paar Aschinger-Würste hinunter – wenn sie sich das überhaupt leisten konnten. Dergleichen konnte ich beim besten Willen nicht photographieren, es hätte den Leuten den letzten Rest Würde genommen. So etwas, finde ich, tut man nicht, es ist erniedrigend.[116]

Mit dieser Aussage lässt sich M. Breslauers respektvolle Haltung gegenüber den Menschen, die sie fotografierte, erkennen. Ihre Absicht war es nicht, Leute, ob arm oder reich, zu verurteilen oder blosszustellen. Ihr lag vielmehr daran die Schönheit im Einfachen wertfrei aufzuzeigen, zu *dokumentieren*. Trotzdem kann man in ihren Fotoarbeiten einen sozialkritischen Anspruch erkennen, weil sie vorwiegend sozial benachteiligte Menschen porträtierte.

Diesen sozialkritischen Anspruch an die Fotografie als Dokument liess sich mit der 'Bild als Sensation'-Philosophie des Ullstein-Hauses nicht vereinbaren. Ähnliches Ärgernis über die Unwahrheiten und die bewusstseinsverschleiernden Intentionen der illustrierten Zeitschrift empfand auch Walter Benjamin, wenn er zum Beispiel die BIZ, die auflagenstärkste Ullstein-Illustrierte, durchblätterte:

> Dass sie [die BIZ] so unübertrefflich interessant gerade nur wegen der Exaktheit ist, mit der sie die lasterhaft zerstreute Aufmerksamkeit des Bankbeamten, der Sekretäre, der Konfektionäre allwöchentlich in einem Hohlspiegel zusammenzieht. Dieser dokumentarische Charakter ist ihre Macht und zugleich ihre Legitimation.[117]

Ebenso kritisch äusserte sich Siegried Kracauer über die Unwahrheiten, die in Illustrierten Zeitschriften gedruckt wurden. In seinem Essay „Die Photographie“ schrieb er folgendes zum scheinbar dokumentarischen Wert der Bildreportagen:

> In Wirklichkeit wird der Hinweis auf die Urbilder von der photographischen Wochenredaktion gar nicht bezweckt. (...) In den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern.[118]

---

[114] Siehe Abbildung
[115] Beslauer, zit. nach Reichart, 1989, S.8
[116] Breslauer, 2001, S.108
[117] Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. IV/1, Frankfurt a. Main, 1977, S,.449 zit. nach Gabriele Saure, Eine Künstlergilde? Serielle Bildformen in der illustrierten Presse 1925 bis 1944 in: Thomas Kempas, Gabriele Saure (Hg.), Photo-Sequenzen. Reportagen. Bildgeschichten. Serien aus dem Ullstein Bilderdienst von 1924 bis 1944, Ausstellungskatalog, Berlin 1993, S.24f.
[118] Siegfried Kracauer, Die Photographie (1927) in: Das Ornament der masse, Frankfurt a. Main 1977, S.33f. zit. nach Saure, 1993, S.25

Da M. Breslauer nicht gewillt war, den Anforderungen Ullsteins nachzukommen, wurde sie ins Fotoatelier von Ullstein eingeteilt:

> Man bot mir eine Stelle im Ullstein`schen Photoatelier an, und obwohl das Ganze miserabel bezahlt war, nahm ich sofort an. (...) Ich bin hauptsächlich hingegangen, weil ich noch etwas lernen wollte, weil ich ganz deutlich wusste, dass ich von der Technik im Grunde nichts wusste.[119]

Im obersten Stock des Ullstein-Hauses befand sich das Fotoatelier, das von einer Frau, nämlich Elsbeth Heddenhausen, geführt wurde.

> (...) sie war eine grossartige Fotografin, eine grossartige Person. Denn das war natürlich ein Bienenschwarm von Menschen und alles stritt sich, Neid und Eifersucht, Zank und Streit und sie regierte fabelhaft (...)[120]

Im Atelier arbeitete M. Breslauer vor allem für die Werbeabteilung, wo sie diverse Alltagsgegenstände im Stil des Neuen Sehens fotografieren und anschliessend entwickeln musste. Die Zeit im Atelier war für M. Breslauers eine zweite Lehrzeit, denn das fotografische Endprodukt musste perfekt sein: „Erst dort habe ich erfahren, was professionelle Arbeit bedeutet.“[121] Seit ihrer Ausbildung an der Lette-Schule (vor drei Jahren) hatte sich vieles im Bereich der Entwicklung von Abzügen geändert.

Neben der Werbefotografie durfte sie vereinzelt Porträtaufnahmen von prominenten Persönlichkeiten machen, eine Aufgabe, die eigentlich nur den „dienstälteren Kollegen“[122] vorbehalten war. Im Ullstein Atelier begegneten sich die 22-jährige Fotografin M. Breslauer und die 23-jährige Buchautorin und Journalistin A. Schwarzenbach im Jahr 1931 wahrscheinlich zum ersten Mal. Bei diesem Treffen entstanden zwei berühmt gewordene Porträtfotografien, die in mehreren zeitgenössischen Zeitschriften und nach A. Schwarzenbachs literarischer Wiederentdeckung 1987 mehrfach abgedruckt und eines davon sogar in die Sammlung des „Victoria & Albert Museums“ in London aufgenommen wurde.[123] In ihrer Autobiografie schreibt M. Breslauer, dass ihr erstes Kennenlernen mit A. Schwarzenbach erst im Mai 1932 in ihrem Elternhaus in Berlin-Dahlem stattgefunden hatte. Die Freundin Rut Landshoff habe A. Schwarzenbach eines Abends zu ihr nach Hause mitgebracht. Damals hinterliess A. Schwarzenbach einen bleibenden Eindruck bei der jungen Fotografin:

> Ich weiss nicht, wann es genau war, dass sie [Rut Landshoff] mit Annemarie vorbeikam, doch ist mir noch lebhaft gegenwärtig, wie mich bei ihrem Anblick schier der Schlag traf. Denn Annemarie war – ich muss dies immer wieder sagen – das schönste Lebewesen, dem ich je begegnet bin. (...) Annemarie war ein Mensch, von dem man zunächst wirklich nicht wusste, ob sie Mann oder Frau war; wie der Erzengel Gabriel vor dem Paradiese stehend erschien sie mir, und ich habe in den folgenden Jahren, als ich sie häufiger sah, immer wieder versucht, diesen Eindruck photographisch festzuhalten. [124]

Trotz unterschiedlichem familiärem Hintergrund, A. Schwarzenbach war die Tochter einer reichen Schweizer Industriellenfamlilie, die den politischen Erfolg Hitlers begrüsste, wogegen M. Breslauers Familie sich in künstlerischen und intellektuellen Kreisen Berlins bewegte und teils

---

[119] Breslauer, 2001, S.106, Breslauer zit. nach Sykora, 1982, S.15
[120] Breslauer zit. nach Sykora, 1982, S.15
[121] Breslauer, 2001, S.106
[122] Ebd., 2001, S.108
[123] Die Vintage Prints werden heute im „Archiv Alexis Schwarzenbach“ in Zürich aufbewahrt. Das „alte“ und das „neue Meisterstück“ sind auf das Jahr 1931 datiert. Das „Alte Meisterstück“ ist Teil der V.&A.-Museum Sammlung; Siehe Alexis Schwarzenbach, 2008, S.84, 91 und S.212., Siehe Abbildung
[124] Breslauer, 2001, S.132

jüdischer Herkunft war, sollte die jungen Frauen aller sozialer und politischer Schwierigkeiten zum Trotz bis zum frühen Tod von A. Schwarzenbach am 15. November 1942 eine jahrelange Freundschaft verbinden.[125]

Im Sommer 1932 unternahm M. Breslauer allein eine Reise nach Palästina, zu der sie ihre Freundin Djemilia Nord eingeladen hatte. Dieser Aufenthalt im Nahen Osten hinterliess bei der 22-jährigen Fotografin tiefe Eindrücke, die sie wie gewohnt mit ihrer Kamera einfing:

> Es war mir, als bewegte ich mich leibhaftig in einem Märchen aus Tausend und einer Nacht. (...) Mein ganzes Leben und Denken hat sich in den wenigen Wochen, die ich dort verbrachte, in höchstem Masse verändert und entwickelt. Es war vor allem eine Erfahrung, die mich bewegte: das Gefühl, als Mensch nur ein Sandkorn in der Wüste zu sein.[126]

Wie verwandelt kam M. Breslauer nach Berlin zurück. Es schien für sie die Zeit gekommen zu sein, eine entscheidende Veränderung in ihrem Leben zu treffen. Privat wollte sie eine feste Beziehung mit dem 15 Jahre älteren Kunsthändler Walter Feilchenfeldt, der zusammen mit Grete Ring in Berlin die berühmte „Kunstgalerie Paul Cassierer“ mit Dependancen in Paris, Amsterdam und London leitete, eingehen. Im selben Jahr beschloss M. Breslauer zudem „von einem Tag auf den andern“[127] das Ullstein Atelier zu verlassen und wieder als freischaffende Fotoreporterin zu arbeiten. Die Sensationslust der Redaktion und der ständige Streit unter den Kollegen konnte M. Breslauer nicht länger ertragen. Sie lieferte im folgenden Jahr an illustrierte Zeitschriften („UHU“, „Die Dame“, „Der Querschnitt“, „Wochenschau“) und Fotoagenturen wie „Mauritius“ Einzelfotos und Fotoserien. A. Schwarzenbach stellte M. Breslauer Lilly Abegg, die Geschäftsführerin der Fotoagentur „Academia“ in Berlin war, vor.[128] Ihr gefielen M. Breslauers bisherige fotografische Arbeiten und so begann eine rege Zusammenarbeit.

Wie kam A. Schwarzenbach nach Berlin? A. Schwarzenbach hatte ein Geschichtsstudium mit einer Dissertation an der Universität Zürich abgeschlossen. Als Schriftstellerin hatte sie bereits ihre ersten Erfolge in der Schweiz gefeiert. Nun wollte sie versuchen, ihre Schriftstellerkarriere in Berlin weiterzuführen. Sie stellte sich das Leben als junge Literatin in der Weltmetropole Berlin grossartig vor. Seit dem 19. September 1931 wohnte A. Schwarzenbach in Berlin. Doch das Schreiben in der Fremde fiel ihr schwer und der Erfolg blieb anfangs aus. Der Erwartungsdruck seitens ihres konservativen Elternhauses und ihr eigener Ehrgeiz trieben die junge Frau immer häufiger ins Berliner Nachtleben. Hier konnte sie ihren lesbischen Neigungen ohne elterliche Kontrolle nachgehen. Vergleichbar mit M. Breslauers Freiheitsgefühlen, die sie in Paris und in Palästina gehabt hatte, musste es A. Schwarzenbach in Berlin ergangen sein. Der Unterschied zu M. Breslauer aber war, dass A. Schwarzenbach mit der neu gewonnenen Freiheit nicht umzugehen wusste. In der Berliner Szene kam sie mit der Trenddroge Morphium in Kontakt, von der ihr

[125] vgl. Alexis Schwarzenbach, 2008, S.8-58 und S.387
[126] Breslauer, 2001, S.116; Siehe Abbildung
[127] Ebd., 2001, S.108
[128] Vgl. Ebd., 2001, S.132

nach Aussagen M. Breslauers anfänglich jedes Mal sehr übel wurde.[129] Trotzdem war es ihr möglich „mit ein wenig Alkohol und Grammophon auf nüchternen Magen“[130] ihren zweiten Roman „Lyrische Novelle“[131] zu vollenden. Anfangs 1933 wurde er im „Rowohlt Verlag“ veröffentlicht. Doch der finanzielle Erfolg blieb aus. Ihr Vater, Alfred Schwarzenbach, und auch ihre strenge Mutter Renée missbilligten den unkonventionellen Lebensstil ihrer Tochter und waren nicht länger bereit, sie finanziell zu unterstützen. A. Schwarzenbach gab zu:

> Ich sehe immer mehr ein, dass meine jetzige Lebensweise – die eines nicht ganz sattelfesten Literaten – mir zwar leicht zur Gewohnheit werden könnte, mich aber doch sehr unglücklich macht.[132]

Deshalb sah sich A. Schwarzenbach anfangs 1933 gezwungen, einen neuen Beruf ins Auge zu fassen. Da sie bereits in der Schweiz einige erfolgreiche Artikel u.a. für Arnold Kübler (Chefredakteur der Z.I.) geschrieben hatte und trotz finanzieller Misserfolge an ihr schriftstellerisches Talent glaubte, wollte sie von nun an als Journalistin arbeiten. Zur selben Zeit (nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler) beschloss A. Schwarzenbach nicht nur aus Karrieregründen, sondern auch aus politischen Gründen, Berlin zu verlassen.[133]

Die Freundschaft mit M. Breslauer und anderen Fotografinnen aus der Berliner Szene hatte in A. Schwarzenbach die Leidenschaft für die humanistische Fotografie geweckt. Es ist sicher u.a. M. Breslauer zu verdanken, dass A. Schwarzenbach spätestens nach ihrer gemeinsamen Auftragsreise durch Spanien als sozialkritische Fotojournalistin berühmt wurde. So nahm M. Breslauer ihre Freundin zum Beispiel im Frühsommer 1932, kurz nachdem sie bei Ullstein gekündigt hatte, auf ein Zirkusgelände mit. Dort entstand die Bildsequenz eines Berliner Zirkus mit insgesamt sechs Fotografien, von denen eine als Einzelfotografie in der Z.I. Nr.16 am 19.04.1935 und eine andere in den Ausstellungskatalogen der Edition Marzona (Zürich 1979) und in der Nationalgalerie (Berlin 1989) veröffentlicht wurde.[134] A. Schwarzenbach lernte bei diesem Ausflug M. Breslauers fotojournalistische Arbeitsweise im humanistischen Stil kennen. Auf drei Fotografien fing M. Breslauer zwei Zirkus-Kinder mit ihrem real-poetischen Blick ein. Die Kinder wirken ruhig, etwas schüchtern, gleichzeitig aber auch stolz und selbstbewusst. Diese Aufnahmen erinnern an die Spanienkinder, die M. Breslauer ein Jahr später fotografieren würde. Am 20. Dezember 1932 erwähnte A. Schwarzenbach in einem Brief auch noch andere Fotografien, welche sie und A. Schwarzenbach der Ullstein-Zeitschrift „Die Dame“ angeboten hatten: „Marianne, wie sind wohl unsere Aufnahmen auf der Landstrasse geworden? Der „Dame“ würdig?“[135], fragt A. Schwar-

---

[129] Interview zwischen M. Breslauer und Alexis Schwarzenbach am 11. August 1998 in: Alexis Schwarzenbach, 2008, S.76

[130] A. Schwarzenbach an Erika Mann, [Dezember 1931], Monacensia-Bibliothek und Literaturarchiv, München zit. nach: Alexis Schwarzenbach, 2008, S.78

[131] In der Schweiz hatte sie bereits ihren Erstlingsroman „Freunde um Bernhard“ geschrieben, der in Wien bei „Almathea“ veröffentlicht wurde, vgl. Regina Dieterle, Annemarie Schwarzenbach. Swiss Photo-Journalist of the 1930s in: History of Photography. Switzerland, Vol.22, No.3, Autumn 1993, S.223f.

[132] A. Schwarzenbach an Carl Jakob Burckhardt, 24. März 1932 zit. nach Alexis Schwarzenbach, 2008, .S78

[133] vgl. Alexis Schwarzenbach, 2008, S.78

[134] vgl. Sykora, 1994, S.265, 267; Siehe Nationalgalerie Berlin, 1989, Abb.30 und Breslauer, 1979, o.S. In diesen Katalogen wird das Foto des Zirkusjungen auf 1931 datiert, was nach Sykora ein Fehler ist. Von den sechs Vintage Prints befinden sich heute fünf in der NAS in der SLA in Bern und im Marianne Breslauer-Feilchenfeldt Nachlass in der SF Winterthur. Siehe Abbildung

[135] A. Schwarzenbach an M. Breslauer, Bocken bei Horgen, (Zürich), 10.12.1932, PBKF München

zenbach. Es scheint, als ob die Freundinnen mit A. Schwarzenbachs Automobil „Victory“[136], das sie aus der Schweiz mitgebracht hatte, unterwegs gewesen waren und als hätten sie dabei fotografiert, so wie sie es in Spanien tun würden.

Seit dem Frühjahr 1932 planten die beiden jungen Frauen eine Auslandreise, „wo sie schreiben und ich photographieren könnten.“[137] Doch es sollte noch ein Jahr vergehen, bis die Freundinnen ein passendes Reisedatum und eine Reisedestination finden würden. Am 3. Februar 1933 schrieb A. Schwarzenbach an ihre Freundin Erika Mann:

> (...) Was eigentlich hast du vor? Fährst Du (im März) zu Hanna? Wollen wir im Mai die Donau hinabfahren? Ich will vielleicht schon im April mit Marianne Breslauer als Photographin etwas unternehmen (...).[138]

Anfangs Februar 1933 war noch nicht klar, wann und wohin die Fotoreise gehen sollte. Für ihr Reiseziel liessen sich die jungen Frauen von den Schilderungen aus dem Beststeller Kurt Tucholskys „Ein Pyrenäenbuch“ (1925) und Ernest Hemingways „Fiesta“ (1926) inspirieren.

> Hemingways Ruhm war gerade auf dem Höhepunkt, und alles schwärmte von Pamplona. Auch die Pyrenäen galten als interessant, seit Tucholsky darüber sein Buch geschrieben hatte, und man fuhr plötzlich nach dem geheimnisvollen Gebirgsnest Andorra, um dort Regen und Nebel zu erleben.[139]

Damit die jungen Frauen eine Garantie dafür hatten, dass ihre Fotografien und Texte publiziert werden würden, mussten sie einen geeigneten Auftragsgeber finden, der nach Möglichkeiten auch für einen Teil der Reisekosten aufkommen würde. M. Breslauer schreibt in ihrer Autobiographie, dass sie Lilly Abegg, die Geschäftsleiterin der Bildagentur „Academia“ spontan für die Spanien-Idee begeistern konnten. Sie würde das Foto- und Textmaterial nach der Reise auswerten und den diversen Bildredaktionen, welche illustrierte Zeitschriften betreuten, weitervermitteln. In der Schweiz sollte Arnold Kübler, der Chef- und Bildredakteur der Z.I., die Texte und Bilder erhalten.[140] A. Kübler leitete seit 1925 die „Zürcher Illustrierte.“ Ihm war es gelungen aus dem biederen Familienblatt eine „Sport- und Prominentenzeitschrift“ zu machen, die ein „innenpolitisch Verantwortung übernehmendes Kommunikationforum“[141] bot. Sein Negativbeispiel war die „Schweizer Illustrierte.“ Kübler schrieb:

> Die „Schweizer Illustrierte“ bildet nur die offizielle Welt ab, die hohen Tiere, nicht die einfachen Leute. Wir wollten eine Bildzeitung fürs Auge machen, um die Wahrheit des Alltags zu zeigen, wir wollten ans Leben heran.[142] [Die Schweizer Illustrierte war unfähig] eine Aufnahme zu präsentieren, dass sie leben konnte. Die Seiten wurde voll gestopft, Bildchen an Bildchen gereiht. Es fehlte jedes Gefühl dafür, was eine Fotografie ist.[143]

Das Vorbild für seine Zeitschrift war die „B.I.Z.“ des Ullstein-Hauses. Dies erklärt wahrscheinlich, warum A. Kübler M. Breslauers Fotografien annahm. M. Breslauers Fotos hatten das 'gewisse Etwas' – „das Geheimnis des eingefangenen Augeblicks.“[144] Dies erwartete A. Kübler von einem Reportagebild. In der Schweiz war es zu jener Zeit zudem üblich, das Fotomaterial für die

---

[136] vgl. Alexis Schwarzenbach, 2008, S.76
[137] Breslauer, 2001, S.132
[138] A. Schwarzenbach an Erika Mann, Studentenschaft der Universität Zürich, 03.02.1933, NAS SLA Bern
[139] Breslauer, 2001, S.132
[140] Vgl. A. Schwarzenbach an A. Kübler, Hotel Roches Fleures. Aiguebelle-Le Lavadou, Côte d`Azur, 4.5.33, NAK, ZB Zürich
[141] Guido Magnaguagno, Der Photojournalismus. Beginn und Entwicklung in den dreissiger Jahren in: Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.), Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute. Schweizer Photographie, Bd.7, Ausstellungskatalog, Bern 1981, S.184
[142] Arnold Kübler, Gespräche zwischen 1976-1987 zit. nach Guido Magnaguagno, Hans Staub. Schweizer Alltag. Eine Photochronik 1930-1945, Ausstellunsgkatalog, Zürich 1984, S. 29
[143] Magnaguagno, 1981, S.185
[144] Breslauer, 1989, S.7

Zeitschriften aus dem Ausland zu beziehen. Es arbeiteten wenige Pressefotografen ausschliesslich für Schweizer Arbeitgeber, weil es nur einen kleinen Absatzmarkt gab.[145] Aus einem Schreiben vom 27. Juni 1933 von „The Associated Press, G.m.b.H.“, einer der wichtigsten internationalen Presseagenturen jener Zeit, erfahren wir, unter welchen Geschäftsbedingungen A. Kübler mit Bildagenturen arbeitete.

> Der Ordnung halber möchten wir Sie darauf aufmerksam machen, dass es uns seinerzeit leider nicht gleich gelungen ist, die an sich wunderschönen Aufnahmen „Gipfelstürmer“ hier unterzubringen, dazum (sic!) Teil die ganz gleichen Aufnahmen auch von anderer Seite angeboten wurden. Erst jetzt konnten wir die Serie an eine Provinz Zeitschrift (sic!) verkaufen, und zwar zum Preise von RM. 150.- Den Ihnen zustehenden Anteil von RM. 75 erhalten Sie sofort nach Zahlung, ebenso werden wir wunschgemäss die Originale nach Verwendung zurücksenden. Mit vorzüglicher Hochachtung Léon Daniel[146]

A. Kübler schickte demnach Originalabzüge von Fotografen auch an andere (grosse) Presseagenturen weiter, wenn er davon ausging, dass sie an dem Bildmaterial interessiert waren. Wenn jedoch bereits eine andere Fotoagentur oder Bildredaktion schneller gewesen war, musste A. Kübler solange auf seine Zahlung und auf die Rücksendung der Abzüge warten, bis ein Abnehmer gefunden worden war. Kam es zu einem Verkauf, so bekam A. Kübler 50% der Einnahmen zugesprochen, von denen er einen Teil an den Fotografen abgeben musste. Da A. Kübler „zu Annemarie Schwarzenbachs Bewunderern zählte“, wie M. Breslauer meinte, entschied er sich dafür, das Bild- und Textmaterial nach der Reise auszuwerten und zu veröffentlichen. An einem „Ostermontag“, wahrscheinlich im April 1933, schrieb A. Schwarzenbach an Erika Mann:

> Lili[147] ist inzwischen nach Frankreich weitergefahren. In Berlin hat sie aber alles gut vorbereitet u. ihrem Partner u. Nachfolger Dr. Kübler geschildert wie begabt wir alle schreiben können.[148]

Da die Auftraggeber (Lilly Abegg und A. Kübler) feststanden, konnte die Reise unternommen werden.

4.2. Die Dokumentationsreise nach Spanien und Andorra im Mai 1933

4.2.1. Die Planung und Vorbereitung der Reise

Mit Hilfe der Briefe, die A. Schwarzenbach an A. Kübler geschrieben hatte, kann man rekonstruieren, wie die Auftragsverhandlungen zwischen der Reisejournalistin und dem Chefredaktor normalerweise verliefen. A. Schwarzenbach hatte A. Kübler vor einer Reise nach Rotterdam

---

[145] Bei dieser Aussage muss berücksichtigt werden, dass die Geschichtsforschung bis heute die Schweizer Presse zwischen 1920 und 1945 nur ungenügend oder gar nicht berücksichtigt hat. Das einzige Standartwerk diesbezüglich bildet der Aufsatz von Magnaguagno, 1981, S.179

[146] Léon Daniel an A. Kübler, Berlin, 27.6.1933, NAK, ZB Zürich

[147] Mir sind verschiedene Schreibweisen von 'Lilly' aufgefallen. M. Breslauer schreibt 'Lilly' (2001, S.104), deshalb habe ich ihre Schreibweise übernommen.

[148] Siehe A. Schwarzenbach an Erika Mann, Zürich, Ostermontag, SLA, NAS Bern; Es sind keine Korrespondenzen zwischen den Fotoreporterinnen und A. Kübler und der Bildagentur „Akademia“ mehr vorhanden. Deshalb sind die Begriffe „Nachfolger“, die auf A. Kübler verweisen, schwer zu kontextualisieren. Vielleicht wurde „Akademia“ bereits 1933 „gleichgeschaltet“ und Lilly Abegg musste deshalb Berlin verlassen. Vielleicht hat Lilly Abegg aber auch nur die Bildrechte an A. Kübler abgetreten? Lilly Abegg musste eine Empfehlung an A. Kübler bezüglich der Schreibqualitäten von Erika und Klaus Mann und A. Schwarzenbach abgeben, da die jungen Schriftsteller planten, eine anti-faschistische Monatszeitschrift für die „europäische Jugend“ herauszugeben, für die sie noch einen Verleger suchten; Siehe A. Schwarzenbach an A. Kübler, Hotel Roches Fleures (sic!), Aiguebelle.le-Lavadou, Cote d`Azur, 4.5.1933, SLA, NAS Bern

(und Amsterdam) an einem 14. April, wahrscheinlich im Jahr 1935[149], schriftlich kontaktiert. In ihrem Brief bittet sie den Chefredakteur ihr das noch fällige Honorar für eine Arbeit auf ihr „Sparbuch Nr. 39 37 55 auf die Zürcher Kantonalbank, Filiale Horgen, Postcheck VIII 157“ einzuzahlen. Es ist möglich, dass auf dieselbe Weise zwei Jahre zuvor auch der Lohn für die Spanientexte eingezahlt wurde. Im weiteren schlägt sie A. Kübler ihr Konzept für eine Reisereportage vor:

> Ich habe auch noch einen Vorschlag zu machen: ich möchte, Mitte Mai oder Juni, per Auto nach P o r t u g a l fahren, es soll ein hübsches und auch interessantes Land sein, und ich könnte mir denken, dass ich dort, vielleicht aber auch unterwegs, in der Provence, im südlichen und südwestlichen Frankreich, eventuell in den Pyrenäen, ein wenig für Sie arbeite – was halten Sie davon? Es ist mir nun schon zur Gewohnheit geworden, mit solchen Absichten zu reisen...ausserdem sollen Sie nicht aus der Gewohnheit kommen, mich als Ihren freudigen Mitarbeiter zu betrachten. Vielleicht schreiben Sie mir darüber ein Wort nach Holland, meine dauernde Adresse dort ist: P. Adr. Dr. Landshoff, Querido-Verlag, Keizersgracht 333, AMERSTDAM. Mit vielen herzlichen Grüssen! Ihre Annemarie Clarac

Dieses Schreiben gibt Auskunft darüber, dass A. Schwarzenbach noch nicht zu den festangestellten Pressereportern der Z.I. gehörte, sondern immer noch als Angebotsfotografin für die Z.I. arbeitete. Deshalb hatte sie ein unregelmässiges Einkommen. Im weiteren erfahren wir, dass A. Schwarzenbach ihr Reportagekonzept im Voraus A. Kübler vorschlug und, abhängig von seiner Beurteilung, eine Reise durchführte. Zudem hatte A. Schwarzenbach schon länger keinen festen Wohnsitz mehr, da sie dauernd auf Reisen war. Vier Tage später, am 18. April 1935(?), schreibt A. Schwarzenbach erneut A.Kübler in vertraulichem Ton von Rotterdam aus. In einer Art Schüler-Mentor-Verhältnis erläutert sie ihm ihre persönliche Situation und die damit verbundene Dringlichkeit, wieder eine Auftragsreise durchführen zu können:

> Lieber Herr Kübler, erschrecken Sie nicht über den Umfang die unsere Korrespondenz annimmt? Aber es muss sein, ich muss Sie mit Vorschlägen überhäufen und Ihnen meine Mitarbeit aufdrängen. (...) Warum es sein muss? Ja, eigentlich bitte ich Sie um eine Art von Freundschaftsdienst: ich bin jetzt leidlich wieder gesund und bei Kräften, und ich will alle Depressionen des letzten Jahres abschütteln, - dazu gehört aber in erster Linie, dass ich wieder richtig arbeite. Ich habe wegen Portugal nachgedacht, so recht lohnend ist es doch wohl nicht. Ich möchte einen ernsthaften Vertrag mit der Zürcher Illustrierten haben, - eine Abmachung schriftlicher Art, (auch und nicht zuletzt, um sie meinen Angehörigen vorlegen kann (sic!), die dazu neigen, mich für einen untüchtigen Dilletanten mit Nebenbeschäftigung zu halten), - ich möchte, dass Sie Herrn Conzett oder Huber erzählen, dass Sie mir nach Ihren bisherigen Erfahrungen einiges Vertrauen schenken, und dass diese Herren wie früher schon, einen Vorschuss zahlen von mindestens 500.- Franken (so hoch ist allein fast meine Photorechnung!), - ich würde dann nicht nach Portugal fahren, sondern mit dem Wagen nach Nord-Afrika übersetzen, und Ihnen aus Französisch- und Spanisch-Marokko Bilder und Aufsätze bringen. Ich weiss, dass das kein ungeheuer originelles Gebiet ist, - aber es ist immerhin originell genug, meine ich, wenn man das Richtige photographiert und beobachtet. Bitte schreiben Sie mir, was Sie davon halten, - es liegt mir wirklich viel daran, eine festere Abmachung zu haben, - (...) Adieu, schreiben Sie bald, und seien Sie sehr gegrüsst von Ihrer Annemarie Clarac.[150]

A. Schwarzenbach vertraute ihrem potentiellen Arbeitsgeber Informationen über ihren momentanen Gemützustand an, was A. Kübler sicher dazu verleiten sollte, A. Schwarzenbach unter Vertrag zu nehmen und einen Vorschuss von 500.- Franken zu genehmigen. Ich habe versucht diese Geldforderung von A. Schwarzenbach einzuschätzen, indem ich im Nachlass von A. Kübler diverse Akten von andern Fotografen durchgesehen habe. Ich konnte lediglich eine Aufstellung von A. Kübler vom 28.5.1931 finden, in der er angibt, dass das Konkurrenzblatt, die „Schweizer Illustrierte Zeitschrift“, den festangestellten Fotografen (damals sieben an der Zahl)

---

[149] A. Schwarzenbach unterschreibt mit „Clarac“. Sie hatte sich im Dezember 1934 mit dem französischen Diplomaten Claude Clarac verlobt. Deshalb müssten die Briefe vom 14. und 18. April 1935 stammen, da A. Schwarzenbach in ihren Briefen eine vertragliche Vereinbarung mit der Z.I. wünschte und bereits im Z.I.-Artikel „Helfer in der Ferne“ vom 19.07.1935 zu den Z.I.-Auslandsreportern gezählt wird (z.B. Walter Bosshart) vgl. Alexis Schwarzenbach, 2008, S.114, Alte Drucke ZB Zürich

[150] A. Schwarzenbach an A. Kübler, Hotel „Central“, Kruiskade 32, Rotterdam, 18. April 193[5]?, NAK, ZB Zürich

jeweils 1000.- Franken zahlte, wogegen die Z.I. bloss mit den Pressefotografen Hans Staub und Ernst Mettler einen Vertrag abgeschlossen hatte, der sich auf 500.- Franken belief, was nach Ansicht A. Küblers viel zu wenig war. Wahrscheinlich bezieht sich diese Summe jeweils auf die Abgabe von Foto- *und* Textmaterial. Weiter gibt A. Kübler zu bedenken:

> Wir zahlen, ausser Mettler und Staub, keinem Photographen eine bestimmte Summe, dabei haben wir trotzdem in Diessenhofen einen, in Basel zwei und in Bern zwei Photographen, die ausschliesslich mit uns arbeiten was wir, ohne finanzielle Schädigung, nur auf Grund der persönlichen Zusammenarbeit erreichten und aufrechterhalten können. Es gibt keinen einizigen Mitarbeiter der ZUERCHER ILLUSTRIERTEN, der so gestellt wäre, dass er allein von unserem Honorar lebte (...)[151]

Demzufolge waren A. Schwarzenbachs Forderungen, 500.- Franken im Voraus zu erhalten, nicht übertrieben. Es ist anzunehmen, dass M. Breslauer und A. Schwarzenbach eine ähnlich hohe Summe für ihr Foto- und Textmaterial bekamen. Interessant ist zudem, dass A. Schwarzenbach ihre Negative nicht selber entwickelte, wie M. Breslauer es tat, da es ihr wahrscheinlich an fachmännischem Wissen und der Ausrüstung fehlte. Zur Verarbeitung gab sie ihr Fotomaterial an ein Fotoatelier weiter. Es ist auffallend, dass A. Schwarzenbach Privates und Persönliches ihrem Arbeitgeber mitteilt. Ähnlich verhält sich auch Walter Bosshard. In seinem Brief vom 3. Oktober 1933 schreibt er aus Peking an A. Kübler u.a.:

> Ich nehme an, dass Sie meine verschiedenen Grüsse von unterwegs erhalten haben. Die Reise war sehr anstrengend, ich habe 30 Pfund meines überflüssigen Specks auf der Strecke gelassen und hänge nun geradezu in meinen Kleidern. (...)[152]

A. Schwarzenbachs Schreiben hatte bewirkt, dass sie den Zuschuss bekam, und dass sie, im Z.I-Artikel vom 19. Juli 1936, Nr.29, einem Beitrag über die Z.I.-Auslandsreporter, bereits als feste Z.I.-Mitarbeiterin erwähnt wurde:

> Wie verschieden sind sie in ihrer Arbeit und in ihren Gewohnheiten. Viele tauchen auf und verschwinden wieder, oft hören wir monatelang nichts, dann stehen sie da und erzählen von Erlebnissen oder Plänen, dass die Redaktion neidisch auf ihren blanken Hosenböden hin und her rutscht. (...) Fräulein Dr. Annemarie Schwarzenbach aus Horgen (...) Sie ist viel gereist, hat mit offenen Augen und teilnehmendem Gefühl sich neben den grossen unterwegs auch den kleinen und unscheinbaren Dingen angenommen, die weniger glänzend aber wahrhaft lebendig und ein grosser Teil des Lebens selbst sind. Sie hat sich vor kurzem in Teheran verheiratet, beschäftigt sich mit Expeditionsplänen und hat uns zu unserer Freude weitere vielfaltige Bilder und Berichte versprochen. Wir schätzen an den Bildberichten der jungen Dame die menschliche Haltung und die Zuverlässigkeit, die eine Frucht der wissenschaftlichen Erziehung sind.[153]

Wie bereits angedeutet sollte die Auftragsreise nach Spanien und Andorra im Mai 1933 alles andere als gewöhnlich ablaufen. Grund dafür waren die politischen Umbrüche, die sich seit der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 in Deutschland abzeichneten. In der Zeit bis zu M. Breslauers und A. Schwarzenbachs Reiseantritt am 14. Mai 1933 hatte Hitler bereits intensiv mit der Errichtung seiner NS-Diktatur begonnen. Verschiedene Gesetze, die vom Reichspräsidenten Paul von Hindenburg im Februar 1933 erlassen wurden, hatten die Meinungs- und Pressefreiheit bereits weitestgehend beseitigt.[154] Somit hatte die „Zerschlagung der 'linken' Presse sowie die Verfolgung und Vertreibung jüdischer, sozialdemokratischer und kom-

---

[151] A. Kübler an Huber, 28.5.1931, NAK, ZB Zürich

[152] Walter Bosshard an A. Kübler, 3.10.1933, NAK, ZB Zürich

[153] Seltsamerweise schreibt die Z.I.-Redaktion „Fräulein Schwarzenbach“, obschon die Redaktion im Text erwähnt, dass A. Schwarzenbach seit kurzem verheiratet ist. Vielleicht wollte die Redaktion am unverheirateten „Fräulein“-Image der „Neuen Frau“ festhalten? „Helfer in der Fremde“, Z.I., 19.06.1935, Nr.29, S.902f., NAS, ZB Zürich

[154] 4. Februar 1933 „Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz des deutschen Volkes“ und 18. Februar 1933 „Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat“ auch „Reichtagsbrandverordnung“ genannt

munistischer Journalisten und Redakteure"[155] eingeleutet.[156] „Für Zwecke der Aufklärung und Propaganda unter der Bevölkerung über die Politik der Reichsregierung und den nationalen Wiederaufbau"[157] wurde am 13. März 1933 das „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)"[158] ins Leben gerufen. Alle Bereiche, in denen eine geistige Einwirkung auf die Nation möglich war, wurden dem Propagandaministerium unterstellt. Presse, Rundfunk, Film, Theater, Musik, Kunst und Schrifttum fielen der staatlichen Kontrolle zum Opfer. Die Presse hatte von nun an dem Diktat des Nationalsozialismus zu gehorchen. Als Instrument der Propaganda, „als Nachrichtenvermittler und Kulturträger", sollte die Fotografie „die nationalsozialistische Bewegung anschaulich und erfolgreich verbreiten."[159]

Wie schätze M. Breslauer die neue Situation der Fotografen unter Hitler ein? Erkannte sie bereits die Gefahren dieses neuen Systems und die Folgen für ihre Berufsausübung als Fotografin? M. Breslauer schrieb:

> Noch ahnten wir jedoch von all dem nichts, sondern waren so naiv zu glauben, Hitler und die Nazis seien eine Art Spuk, der bald wieder verfliegen würde. Keiner von uns hatte Hitlers „Mein Kampf" gelesen, und so dachten wir, man müsse nur Geduld haben und guten Mutes bleiben. (...) Vergassen wir dabei, was um uns politisch geschah? Es mag sich heute kaum glaubhaft anhören, aber damals nahmen wir Hitler mit seinem merkwürdigen Äussern und seiner entsetzlichen Sprache noch nicht wirklich ernst. Wir vermochten uns schlicht nicht vorstellen, dass er tatsächlich ein ganzes Volk in sein Gefolge bringen konnte, so sehr uns die neuesten Ereignisse auch frappierten.[160]

M. Breslauer und ihr näheres Umfeld[161] konnten sich nicht vorstellen, dass Hitler mit seiner Politik erfolgreich sein würde. Deshalb beschäftigte sich M. Breslauer auch nicht mit den politischen Plänen der Nationalsozialisten. Mit dem Begriff des „Nicht-Ariers" musste sich M. Breslauer aber zwangläufig auseinandersetzen. Als „Nicht-Arierin" hatte M. Breslauer nämlich kein Recht mehr, den Berufstand der „Bildberichterstatterin" auszuüben.[162] Den Ärger und Verdruss, den M. Breslauer als freiheitsliebende, selbstbewusste Fotografin empfunden haben musste, als die Nazis ihr aus völkisch-ideologischen Gründen das Berufsverbot erteilten und sie zur „Nicht-Arierin" erklärten, spürt man noch heute, wenn man diese Zeilen liest:

> Dieser Begriff „Nicht-Arier" ist etwas, das mir noch bis ins hohe Alter hinein Kopfschütteln bereitet, denn niemand konnte und kann vernünftigerweise verstehen, was ein „Nicht-Arier" sein soll. Kürzlich ist ein Buch mit dem Titel „Jüdische Frauen des 19. und 20. Jahrhunderts"[163] erschienen, (...) [indem] figuriere ich als Photographin Marianne Breslauer, obwohl ich gar keine jüdische Frau bin. Erst Hitler hat mich zu einem „Nicht-Arier" gestempelt, ungeachtet der Tatsache, dass (...) ich als Christin aufgewachsen und erzogen worden bin. (...) Meine Familie war gänzlich assimiliert. Doch nun war man also ein „Nicht-Arier" und durfte seine Photos in Deutschland nicht mehr publizieren (...)[164]

---

[155] Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt a. Main 1963, S.340 zit. nach Peter Reichel, Propaganda und Unterhaltung in: ders., Der schöne Schein des Dritten Reiches. Gewalt und Faszination des deutschen Faschismus, Hamburg 2006, S.217
[156] vgl. Ebd., 2006, S.215-219
[157] Karl-Dietrich Abel, Presselenkung im NS-Staat, Berlin 1968, S.3 zit. nach Weise, 1983, S.144
[158] Weise, 1983, S.144
[159] Ebd., 1983, S.144
[160] M. Breslauer, 2001, S.180
[161] Wobei man sich überlegen muss, welches Umfeld M. Breslauer hier meinte; schliesslich hatten A. Schwarzenbach und W. Feilchenfeldt (um nur zwei zu nennen) Berlin aus politischen Gründen bereits für immer verlassen. Insbesondere M. Breslauers Eltern sollten noch bis kurz nach Kriegsausbruch (1939) in Berlin leben, da sie den Gedanken nicht akzeptieren konnten, dass sie tatsächlich in Lebensgefahr schwebten. Feilchenfeldt organisierte die Emigration der Schwiegereltern nach St. Gallen, nachdem er bereits seine Eltern nach Vevey hatte bringen lassen, vgl. Ebd., 2001, S.172, 180
[162] Vgl. Christine Dippold, Monika Kania-Schütz, Im Fokus. Die Bildberichterstatterin Erika Groth-Schmachtenberger und ihr Werk, Würzburg 2008, S.20
[163] Siehe Jutta Dick, Marina Sassehberg (Hg.), Jüdische Frauen im 19. und 20. Jahrhundert. Lexikon zu Leben und Werk, Hamburg 1993
[164] Breslauer, 2001, S.136f.

Trotz dieser neuen Gesetze herrschte in Nazideutschland in den nächsten Jahren eine gewisse Zurückhaltung seitens der NS-Medienkontrolleure gegenüber der bürgerlich-konservativen Presse, insbesondere im Bereich der Zeitschriften (z.B. „Berliner Illustrirte Zeitung“ („BIZ“). Die Zeitschriftenredaktionen, z.B. des Hauses Ullstein, verhielten sich nämlich „durch Anpassung an den neuen 'nationalen Staat'“ vorbildlich.[165] Für sie waren ihre apolitischen Rubriken, die sich auf die Bereiche „internationale Stars aus Sport und Film, Mode und Musik, den kleinen privaten Freuden und den grossen (Natur-)Katastrophen“[166] konzentrierten und keine systemkritischen Beiträge lieferten, von Vorteil. Deshalb war es „Ullstein“ wahrscheinlich auch möglich, M. Breslauers Fotos unter einem Pseudonym noch nach 1933 zu veröffentlichen (März 1933 in „Die Dame“ und November 1934 in „Frauen-Spiegel“ Beilage des „Berliner Tagblatts“).

M. Breslauer und A. Schwarzenbach schienen sich über die Konsequenzen, welche die neuen „Gleichschaltungs“-Gesetze des Pressewesens für sie hatten, noch nicht im Klaren zu sein. So schrieb A. Schwarzenbach zuversichtlich an A.Kübler am 4. Mai 1933, eine Woche vor Reisebeginn:

> Bevor das Bureau „Akademia“ in der erfreulich weit entfernten Reichshauptstadt Sie mit meinen Pyrenäenaufsätzen bedrängt (...)“ [und sie beendet den Brief mit den aufgestellten Worten] „Hoffentlich f r e u e n Sie sich an den nun bald eintreffenden Pyrenäenberichten und Bildern! Mit den besten Grüssen bin ich Ihrer ergeben Annemarie Schwarzenbach.

Noch relativ unbeeindruckt von der neuen nationalsozialistischen Gesetzeslage nahm M. Breslauer am Freitag 12. Mai 1933 von Genf aus wahrscheinlich den Zug und fuhr nach Marseille, wo sie am Samstag, 13. Mai 1933, A. Schwarzenbach traf.

> Annemarie hatte einen weissen 'Mercedes Mannheim' und wirkte sehr weltmännisch-vornehm, wenn sie am Steuer dieses Wagens sass. Sie rauchte damals ziemlich viel und hatte einen speziellen Zigarettenanzünder im Auto, was mir alles namenlos imponierte.[167]

Gemeinsam setzten sie ihre Reise nach Spanien fort.

4.2.2. Die Analyse des Foto- und Textmaterials im Kontext der Reisereportage

Am 14. Mai 1933 überquerten die 'modernen' Frauen in ihrem weissen „Mercedes Mannheim“ die Grenze Nordspaniens. Sie betraten ein Land, das seit gut zwei Jahren (9.12.1931)[168] wieder eine Republik mit einer Verfassung war. Doch regionale Seperationsforderungen, die sich gegen den Madrider Zentralismus richteten, arteten immer häufiger in offenen Konflikten aus. Zudem wurde die Autorität der offiziellen Regierung von konservativen Kreisen wie der katholischen Kirche und dem Militär in Frage gestellt. Im August 1932 war bereits ein militärischer Putschversuch gegen die demokratisch gewählte Regierung durchgeführt worden. Auf sozialer Ebene herrschte in der spanischen Bevölkerung ein ausgeprägter Klassenkonflikt. Der Industriealisierung und den Liberalisierungsprozessen, die spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts in Europa eingesetzt hatten, hatte sich das konservative Spanien mit Hilfe des Königshauses seit Jahr-

[165] Vgl. Reichel, 2008, S.219
[166] Vgl. Ebd., 2008, S.223
[167] M. Breslauer, 2001, S.132
[168] Carlos Collado Seidel, Der Spanische Bürgerkrieg. Geschichte eines europäischen Konflikts, München 2006, S.206

zehnten erfolgreich widersetzen können. Spanien war 1933 ein von Landwirtschaft und Grossgrundbesitz dominiertes Land, das sich gegen die neu aufkommenden sozialen Ideen wehrte. Neben diesen politischen und sozialen Konflikten herrschte aufgrund der verfassungsrechtlichen Trennung von Kirche und Staat ein agressiver Antiklerikalismus. Der Einfluss der katholischen Kirche, die seit Jahrhunderten als Staats- und Amtskirche grossen Einfluss auf den Bereich des öffentlichen und privaten Lebens der Spanier gehabt hatte, sollte auf ein Minimum reduziert werden.[169] Auf diese sozialpolitische Krisensituation trafen M. Breslauer und A. Schwarzenbach, als sie Nordspanien betraten.

Die beiden Freundinnen hatten sich im Vorfeld ihre fotojournalistische Arbeit aufgeteilt: M. Breslauer sollte fotografieren und A. Schwarzenbach sollte die Bildtexte zu den Fotografien liefern. Nun stellte sich die Frage, über welche Themen die Bildreporterinnen aus Nordspanien berichten sollten. An welchen Vorbildern orientierten sich die Frauen und welcher Tradition der Reiseberichterstattung lässt sich ihr fotojournalistisches Arbeiten zuordnen? Die Forschung ist sich bis heute nicht einig, ob fotojournalistische Arbeitsteilung zu jener Zeit üblich war. Es sind kaum wissenschaftliche Vergleichsstudien vorhanden um generelle Schlüsse ziehen zu können. Auf die Frage, ob A. Schwarzenbach und M. Breslauer als Frauen zu den Pionierinnen innerhalb der fotojournalistischen Berufswelt zählten, gibt es verschiedene Antworten. Sykora ist der Ansicht, dass es nicht üblich war, dass Frauen allein mit einem Automobil unterwegs waren und als professionelle Fotojournalistinnen im Ausland arbeiteten. Sie verweist z.B. auf die Zurechtweisungen der „Farm Security Administration“ (FSA) in Washington hin, welche die Pressefotografin Post Wolcott von ihrem Vorgesetzen Roy Stryker erhielt.[170] Roger Perret hingegen ist der Ansicht, dass die Forschung bis in die heutige Zeit die weiblichen Fotoreporterinnen ignoriert oder lediglich dem Genre der laienhaften Reisefotografie zugeordnet hat.[171] Auf A. Schwarzenbachs fotojournalistische Arbeit bezogen steht fest, dass sie in den zehn Jahren ihrer Berufstätigkeit als Fotojournalistin viele Auftragsreisen im Ausland (Europa, Naher Osten, Persien, UdSSR, Balkanländer, USA, Afrika) unternommen hatte, auf denen sie oft *ausschliesslich* von Fotorepor-

[169] Ebd., 2006, S.10f.

[170] Vgl. Sykora,1998. S.213; Stryker rügte Wolcott in einem Brief vom 13.1.1939 wegen ihrer auffallend weiblichen Kleidung und die damit verbunden Probleme, die auftreten könnten, wenn frau ohne Begleitung in den Südstaaten unterwegs war. Siehe Roger Perret, Nachwort in: Annemarie Schwarzenbach. Jenseits von New York. Reportagen und Fotografien 1936-1938, Basel, 1997, S,168, Anm. 26; Mehr Informationen zur FSA-Fotografie siehe Fussnotentext auf S.43/44 in dieser Arbeit.

[171] Das einzige Standartwerk, das es über die Geschichte der Schweizer Fotografie gibt, erwähnt weibliche Fotografinnen nur unter der Rubrik „Reisefotografie“ und erkennt ihnen ihre berufliche Professionalität als Fotoreporterinnen dadurch ab Siehe Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.), Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute, Bern 1992, S.114, 118-120, 180 vgl. Perret, 1997, S.159; Generell weicht diese Ausgabe nur wenig von der aus dem Jahr 1972 ab. Neben diesem sichtlich veralteten Standartwerk gibt es zwei Arbeiten zum Thema Schweizer Pressefotografie, die aber auch bereits älteren Datums sind; Müller, 1989 und die unpublizierte Lizenziatsarbeit von Guido Magnaguagno, Entstehungsbedingungen und Anfänge des modernen Fotojournalismus in der Schweiz 1928-1933, Universität Zürich, Juli 1978. Dr. Anton Holzer, Herausgeber der Fachzeitschrift FOTOGESCHICHTE konnte mir bestätigen, dass bis dato noch kein Standartwerk weder zur Pressefotografie für die Weimarer Zeit noch für die Schweiz auf deutsch erschienen ist, abgesehen von einigen guten Ausstellungskatalogen, die ich in dieser Arbeit bereits berücksichtigt habe. Im angelsächsischen Raum gibt es bereits ein Standartwerk für die Fotografie der Zwischenkriegszeit in Form eines Ausstellungskatalogs, aber auch nicht speziell für die Pressefotografie; Siehe Matthew S. Witkovsky, Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945, Ausstellungskatalog, London 2007

terinnen begleitetet worden war (z.B. Ella Maillart oder Barbara Hamilton-Wright).[172] Im Weiteren ist anzumerken, dass es in M. Breslauers und A. Schwarzenbachs Kreisen üblich war, dass junge Frauen zumindest private Reisen unternahmen. M. Breslauer unternahm z.B. kurz nach ihrer bestandenen Autofahrprüfung im November 1929 im Alter von 20 Jahren mit ein paar Freundinnen eine Autoreise quer durch Deutschland: „(...) ich bin von Anfang an leidenschaftlich gern Auto gefahren; die Freiheit, die man damit gewann, fand ich einfach herrlich“, [173] schrieb M. Breslauer in ihrer Autobiografie. Zudem war M. Breslauer, wie bereits erwähnt, 1931 allein in den Nahen Osten gereist. A. Schwarzenbach hatte schon 1932/33 durch ihre Mitarbeit an zwei Reiseführern über die Schweiz Erfahrungen als Reisejournalistin gesammelt. Es lässt sich, bezogen auf M. Breslauer und A. Schwarzenbach also festhalten, dass es zumindest im elitären Kreis der „Neuen Frauen“ selbstverständlich war, allein mit einem Automobil, als Symbol der „persönlichen Unabhängigkeit und Entscheidungsfreiheit“[174], in die Fremde zu fahren, sei es als Auftragsreisende oder zum persönlichen Vergnügen.

Der relativ neue Beruf des Pressefotografen oder der Pressefotografin irritierte im Allgemeinen die Gesellschaft anfangs der 1930er Jahre. Eine Fotojournalistin, die mittels ihrer Handkamera[175] Bilder auf der Strasse machte, konnte öffentliches Ärgernis erregen. Von einem kleinen Angriff berichtet zum Beispiel die deutsche Fotografin Margret Michaelis (1902-1985), als sie 1932 in Barrio Chino, einem Armenviertel von Barcelona, unbemerkt Aufnahmen machen wollte. Nachdem die Bewohner des Viertels begriffen hatten, dass Michaelis sie heimlich fotografierte, wurde sie aus dem Viertel gejagt, weil man sie für einen Polizeispitzel hielt.[176] Es gab wenige FotoreporterInnen und ReisejournalistInnen, die sich für Spanien der 1920er und der frühen 1930er Jahre interessierten.[177] Spanien gehörte während der Weimarer Zeit nicht zu den angesagten Themen der Reisereporter, sondern die USA und die Sowjetunion waren bevorzugte Destinationen.[178] Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass die Zeitschriftenleser, die M. Breslauers Fotografien und A. Schwarzenbachs Texte sehen und lesen sollten, Spanien vor allem aus kultu-

---

[172] Vgl. Perret, 1997, S.159-179

[173] Nach M. Breslauers Rückkehr aus Paris 1929 war Autofahrenlernen eines der ersten Dinge, die sie in Berlin tat. Vgl. Breslauer, 2001, S.100

[174] Zur Bedeutung des Automobils für junge Frauen der Weimarer Republik siehe Karolina Dorothea Fell, Autoreisen – Dichtung – Abenteuer – Auftrag in: ders. Kalkuliertes Abenteuer. Reiseberichte deutschsprachiger Frauen (1920-1945), Stuttgart 1998, S.44-71

[175] Die erste Handkamera, die seriell produziert wurde, hiess „Leica“ und kam 1925 auf den Markt. Ihr geringes Gewicht und ihre Aufnahmekapazität von 36 Bildern pro Film machten sie zum Sinnbild einer neuen Mobilität in der Fotografie. A. Schwarzenbachs zweiäugige Spiegelreflexkamera Rolleiflex kam 1929 auf den Markt und stellte eine weitere Stufe der Aufnahmeschnelligkeit und Schärfeneinstellung dar vgl. Sykora, 1998, S.211

[176] Margret Michaelis. Incursíon en el barrio Chino, 1932 vgl. Rüdiger Reinecke, Reisen in die Soziale Revolution – Reisen in den Spanischen Krieg (1931-1939) in: Walter Fähnders, Wolfgang Klein, Nils Path (Hg.), Europa. Stadt. Reisende. Blicke auf Reisetexte 1918-1945, Reisen Texte Metropolen Bd.4, Bielefeld 2006, S.164

[177] Ausnahmen bildeten (neben M. Breslauer und A. Schwarzenbach) die Fotografinnen Margaret Michaelis und Kati Horna oder die sozialkritischen Reisejournalisten Otto Bihalji-Merin (Pseudonym Otto Biha), Hans Theodor Joel oder Hanns-Erich Kaminski, die deutsche Zeitschriften u.a. des Ullstein-Hauses schrieben vgl. Reinecke, 2006, S.151. In der „Zürcher Illustrierten“ erschien das Thema Spanien nur viermal als Reportage „Ein Sonntag auf den Wellenbrechern. Das bunte Leben auf der Hafenschutzmauer von Barcelona, Z.I., 08.09.1933, Nr.36, S.1140f, Aufruhr in Andorra, ZI, 08.09.1933, Nr.36, S.1168 (Reportage von A.S. und M.B.), Loyola, das verlassenen Kloster. Von Dr. Annemarie Schwarzenbach. Aufnahmen Brauer-Akademia, Z.I. 22.09.1933, Nr.38, S.1208 und einmal als Titelblatt „Der väterliche Präsident“, Z.I. 03.11.1933, Nr.44 und Andalusien: schönes, armes Land. Aufnahmen von unserm Sonderberichterstatter in Spanien Paul Senn, Z.I. 24.11.1933, S.1516f.

[178] Reinecke, 2006, S.151, Seidel, 2006, S.206, 26

rellen oder touristischen Gründen (aus Literatur, Musik oder Kunst) kannten. Aus Fotografien im Stil des Neuen Sehens oder aus sozialkritischen Berichterstattungen im Rahmen einer fotografischen Reisereportage war ihnen Spanien noch wenig oder gar nicht vertraut. [179]

M. Breslauer zufolge hatten sie und A. Schwarzenbach keine konkreten Themenvorschläge von „Akademia“ erhalten. Sie konnten ihren eigenen Intuitionen folgen. Insbesondere die Ortsbeschreibungen aus Hemingways „Fiesta“ (1926) und Tucholskys „Ein Pyrenäenbuch“ (1925) hatten die Frauen vor Augen, als sie die Reiseroute festlegten. Von M. Breslauers Notizen aus ihrer Taschenagenda des Jahres 1933 erfahren wir die genaue Route der Fotojournalistinnen:

Freitag, 12. Mai	Genf
Samstag, 13. Mai	nach Marseille Annemarie Arles
Sonntag, 14. Mai	Gerona“
Montag, 15. Mai	Barcelona“
Mittwoch, 17. Mai	San Sebastian“
Donnerstag, 18. Mai	Montsarrat“
Freitag, 19. Mai	Purgcerda“
Samstag, 20. Mai	Rega – Andorra Serie“
Sonntag, 21. Mai	Rega nach Huesca“
Montag, 22. Mai	Pamplona“
Dienstag, 23.Mai	Pamplona – Annemarie Geb.“
Mittwoch, 24. Mai	San Sebastian
Donnerstag, 25. Mai	Nach Loyola
Freitag, 26. Mai	Loyola
Samstag, 27. Mai	Pamplona
Sonntag, 28. Mai	Lourdes
Montag, 29. Mai	Tarbes Limoges (Annemarie Paris)
Dienstag 30. Mai	Lyon
Mittwoch, 31. Mai	Bern[180]

Es stellt sich nun die Frage, aus welchen Gründen und inwieweit sich die Fotojournalistinnen von den Bestsellerromanen leiten liessen?

Hemingways Romanfiguren weisen gewisse Parallelen in ihrer Lebensführung mit der ihrer Leserinnen A. Schwarzenbach und M. Breslauer auf. Die Lebensform dieser amerikanischen „Lost Generation“ (Gertrude Stein) bei Hemingway und den „Neuen Frauen“ in der Weimarer Republik haben „Bohemequalitäten“.[181] So lassen sich folgende Zeilen, welche die Romanfigur Bill Gorton über den Lebensstil seines Schriftstellerkollegen, den etwa 30 jährigen Ich-Erzähler, Jacob Barnes, äussert, (in etwas abgeschwächter Form) auch auf A. Schwarzenbach in ihrer Berliner Zeit übertragen:

> „Du bist ein Heimatloser. Einer der schlimmsten Typen. (...) Niemand, der sein Heimatland verlassen hat, hat je etwas Vernünftiges geschrieben. Nicht mal druckenswert für die Zeitungen. (...) Du hast den Kontakt mit der Erde verloren. Du posierst. (...) Du trinkst dich zu Tode. Du bist vom Sex besessen. Du redest die ganze Zeit, statt zu arbeiten. Du bist ein

[179] Erst der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939) konnte internationales Interesse auf sich ziehen, vgl. Fell, 1998, S.28

[180] Diese Angaben stammen aus der Taschenagenda des Jahres 1933. Herr Walter Feilchenfeldt war so freundlich mir die Reisedaten anzugeben. Leider war es mir nicht möglich, die Taschenagenda und weiters schriftliches Quellenmaterial einzusehen, welches sich im Privatbesitz von Herrn Walter Feilchenfeldt (Zürich) befindet. Die Angaben widersprechen sich mit der handschriftlichen Datierung im privaten Fotoalbum von M. Breslauer, worin sie auch April als Reisemonat angibt. Vermutlich hatte M. Breslauer die Fotoalben einige Jahre nach 1933 zusammengestellt, da die Alben ein einheitliches Layout aufweisen, das gesamte fotografische Werk der Fotografin und bereits Fotos ihrer Söhne zeigen.

[181] Cepl-Kaufmann definiert den Lebensstil „Boheme“, deren Ursprünge in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreichen, wie folgt: „Der Verzicht auf Zeitökonomie durch regelmässige Arbeit, eine planvolle Geldwirtschaft einerseits, andererseits ein ambulanter, die Sesshaftigkeit hinter sich lassender Lebensstil brachten der Boheme zwar das geplante Ziel zu provozieren ein, doch die kategoriale Unordnung bescherte auch ein hohes Mass an Unsicherheit, um nicht zu sagen existentielle Heimatlosigkeit.“ Siehe: Gertrude Cepl-Kaufmann, Die Boheme zwischen Lebensform und Lebensflucht in: Walter Fähnders (Hg.), Nomadische Existenzen. Vagabondage und Boheme in Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts. Tagungsband Symposiom des Fritz-Hüser-Instituts, 11. Mai 2007, Bd.16, Essen 2007, S.56

> Heimatloser, siehst du es ein? Du bummelst in Cafés herum.“ „Es klingst eigentlich ganz verlockend“, sagte ich, „und wann arbeite ich?“[182]

Diese oder ähnliche Lebensentwürfe und -stile könnten den jungen Frauen zur Identifikation gedient haben, was erklären würde, warum sie sich für Nordspanien als Reisedestination entschieden hatten. Neben den oben genannten bohemeähnlichen Merkmalen ist vor allem die Rastlosigkeit und der damit verbundene Zwang zu reisen ein verbindendes Element dieser jungen Generation von Intellektuellen und Künstlern. Walter Fähnders, ein Schwarzenbach-Experte, stellte fest:

> Reisen ist Alltagsfunktion von modernen intellektuellen Nomaden, von mobilen 'vagabundierenden' Intellektuellen (so charakterisierte A. Schwarzenbach Erika Mann in einem Brief vom 19.1.1931).[183]

Damit unterscheidet sich diese nonkonforme Art des Reisens von der Reiseart eines Bürgerlichen insofern, dass dieses Reisen „zum puren Raumerlebnis sich reduziert“[184], wie der zeitgenössische Gesellschaftskritiker Kracauer resümierte. Sie kommt den Intentionen einer bürgerlichen Bildungsreise des 19. Jahrhunderts nicht länger nach.[185] Dieses „Raumerlebnis“ kommt bei Hemingways Romanfiguren insbesondere durch den regelmässigen exzessiven Alkoholgenuss und die unter dessen Einfluss evozierten Gesprächsthemen und Handlungen während der „Fiesta“ zum Ausdruck.

Tucholsky hingegen thematisiert in seinem satyre-ähnlichen Reisebericht zwei weitere Facetten des Reisens. Der Ich-Erzähler, ein Journalist, muss sich bald eingestehen, dass diese Reise, die er durch die Pyrenäen unternimmt (wahrscheinlich um eine Reisereportage oder einen Reiseführer zu schreiben), mehr als nur eine journalistische Auftragsreise ist. Es ist eine „Reise durch sich selbst.“[186] Alles, was er während seiner Reise in den Pyrenäen erlebt, steht im Kontrast zu seinem Vorwissen über dieses Land und in Verbindung zu seinen kulturellen Wurzeln. Dieses Vorwissen, diese Bilder im Kopf (oder: im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft), hat er sich aus Büchern, Reisereportagen oder Filmen angeeignet und sie dominieren seinen Blick auf das Land und dessen Bevölkerung.[187] Die journalistischen Aufzeichnungen, seine Dokumentationen, geben nur den Blick eines Fremden auf das Fremde wider. Der Journalist reist Tucholsky zufolge nicht zwingend an einen Ort, um tatsächlich etwas Neues zu sehen, sondern er reist dorthin, um genau das wiederzufinden, was er erhofft hatte, zu sehen. Die Enttäuschung schwingt immer mit, wenn der Reisejournalist etwas beschreibt. Die spanische Wirklichkeit kann die Vorstellung von 'seinem Spanien' nicht übertreffen. Tucholsky deckt im Verlauf seines fiktiven Reiseberichts im Feuilleton-Stil nicht nur das Paradoxe einer Reisetätigkeit auf. Der Selbstbetrug

---

[182] Ernest Hemingway, Fiesta, Reinbek b. Hamburg, 2008 9.Aufl., S.129

[183] Walter Fähnders, Paris, Berlin, Moskau und das Glückliche Tal, Zu Annemarie Schwarzenbachs Städte- und Reiseprosa in: ders., Nils Path, Hendrik Weber, Inka Zahn (Hg.), Berlin, Paris, Moskau. Reiseliteratur und die Metropolen, Reisen. Texte. Metropolen Bd.1, Bielefeld 2005, S.94

[184] Kracauer, Die Reise und der Tanz, ders. Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. Main, 1977 (1927), S.40 zit. nach Fähnders, 2005, S.93

[185] Siehe Maurer, 2002, S.340-346

[186] Kurt Tucholsky, Ein Pyrenäenbuch, Frankfurt a. Main 2007, S.220

[187] Tucholsky schrieb: „ Ich weiss so viel aus Büchern über die Pyrenäen. Aber was habe ich gesehen? Was kann überhaupt ein Fremder sehen? Ebd., 2007, S.219

des Reisejournalisten beim Verfassen einer scheinbar objektiven Reisedokumentation ist das eigentliche Leitmotiv in „Ein Pyrenäenbuch“. Der Leser eines solchen Reiseberichts erfährt nämlich mehr über den Autor als über das Land, welches er bereist.[188] Die folgende Stelle aus „Ein Pyrenäenbuch“, soll meine Überlegungen veranschaulichen:

> Ich habe immer Furcht, dass mich ein Baske (...) eines Tages auf der Strasse anhalten wird, sich meine Notizen geben lässt, sie liest und dann spricht: „Mensch! Was weißt denn du-?“ Ist einer eine langweilige Type, dann nimmt er alle Tatsachen korrekt auf und darf schreiben: „Reisen durch die Pyrenäen.“ Jeder kann den Wittenbergplatz photographieren, damit hat er alles gesagt und nichts. Ist einer ein Kerl, dann steht er sich selbst im Wege, bei allen Schilderungen, und wenn er fertig ist, darf er nicht sagen: „Reisen durch die Pyrenäen.“ Er müsste sagen: „Reise durch sich selbst.“[189]

Reisejournalistisches Arbeiten ist nach Tucholsky erstens eine Kontrasterfahrung und zweitens eine Suche und ein Finden zu sich selbst. Auf den letzten Zeilen gesteht der Reisejournalist: „In meinem Herzen liegt eine kleine Flocke, eben geboren, ein Ei: Sehnsucht nach den Pyrenäen.“[190] Diese Sehnsucht nach einem imaginären Ort siegt am Ende der Reise über die zwischenzeitlichen nüchternen Bilanzen des Reisejournalisten.[191] Tucholsky verurteilt den Reisejournalisten der „sich selbst im Weg steht“ nicht. Der Journalist gibt lediglich mehr von sich preis, als er sollte. Denn erst wenn der Reisejournalist seine Gefühle (Freude, Wut, Enttäuschung) dem Leser offenbart, kann der Leser die „Sehnsucht nach den Pyrenäen“ mitempfinden. Tucholskys Merkmale eines reisenden Feuilletonisten sind den Anforderungen Benjamins an einen Fotografen des Neuen Sehens in gewisser Weise ähnlich: Beide Zeitgenossen schätzen in den literarischen und fotografischen Werken, dass die Text- und Bildautoren über den dokumentarischen Charakter hinaus die Arbeiten mit ihren persönlichen, subjektiven Weltansichten ergänzen. Dass dabei unweigerlich ein verzerrtes Bild-/Text-Dokument der Wirklichkeit entsteht, müssen die Zeitschriftenleser wissen und damit umzugehen lernen.[192] Ob und wie M. Breslauers Fotografien und A. Schwarzenbachs Texte den Anforderungen Tucholskys und Benjamins gerecht werden, wird sich bei der Analyse des Foto- und Textmaterials zeigen. [193]

Die „Sehnsucht“ bei Tucholsky und das Lebensgefühl der „Lost Generation“ bei Hemingway scheinen die jungen Leserinnen, A. Schwarzenbach und M. Breslauer, tief beeindruckt zu haben. Sowohl Tucholsky als auch Hemingway müssen in ihren Schilderungen von Spanien eine Botschaft (oder ein imaginäres Bild) transportiert haben, in welchem sich die jungen Frauen „in ihm gemeint erkannten.“[194] Die Herausforderung für die Fotoreporterin M. Breslauer und die Reisejournalistin A. Schwarzenbach bestand während der dreiwöchigen Auftragsreise darin, im entscheidenden Moment ein Bildmotiv einzufangen, in welchem sich die Zeitschriftenleser „ver-

---

[188] Siehe Ebd., 2007, S.203, 219, 220, 226
[189] Ebd., 2007, S.220
[190] Ebd., 2007, S.236
[191] So sagte z.B, die Pyrenäen gehen mich „überhaupt nichts“ an. Ebd., 2007, S.201
[192] vgl. Benjamin, 2007b, S.377
[193] Ich werde bei der Analyse von A. Schwarzenbachs Bildtexten bewusst auf den Aspekt der „Grenzerfahrung“ und der „Todessehnsucht“ verzichten, da ich es bei dieser ersten reisejournalistischen Arbeit noch zu früh fände, solche gewichtigen Interpretationen in die relativ sachlich gehaltenen und wenig feuilletonistischen Bildtexte hinein zu interpretieren, obschon es spannende Ansätze sind; Siehe diverse Aufsätze in: Sofie Decock, Uta Schaffers (Hg.), Inside out. Textorientierte Erkundungen des Werks von Annemarie Schwarzenbach, Bielefeld 2008
[194] Siehe Benjamin zu „das Bild der Vergangenheit“ in Kapitel „Tatort ohne Täter“ Benjamin, 1991, S.695

fangen“ und „festsehen“[195] und sich ebenfalls „in ihm gemeint erkannten.“ Die vier in der Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“ abgedruckten Fotografien „Schulmädchen aus Gerona ('Mädchen in Uniform')“, „Kleine Zigeuner“, „Die ältere Schwester“ und „Die Hand der Grossmutter“ scheinen dieses Kriterium erfüllt zu haben, sonst wären sie wahrscheinlich nicht publiziert worden. Worin liegt das „Geheimnis des eingefangenen Augenblicks[196]“ in einer Fotografie? Meine Antwort darauf lautet: Das Geheimnis liegt im Assoziationen erweckenden Blick.

> Each picture reflects the dialogue taking place between the photographer and the 'captured' subject, between the societies and social systems represented by them, and between their respective visual traditions.[197]

Die Kunst des fotojournalistischen Fotografierens wie auch des bildjournalistischen Schreibens liegt darin, den „Dialog“ mit seiner Umwelt visualisieren und verbalisieren zu können. Es gibt verschiedene Möglichkeiten dies zu tun. Die gängige Variante ist die 'Into The Face'-Variante, in der dem Zeitschriftenleser die Bild-/Textbotschaft ins Auge springt. A. Schwarzenbach schrieb in einem unveröffentlichten Artikel über die Zeitschrift „Life“ und deren Bildkonzept folgendes:

> „Wir nehmen die Photos, obwohl die Geschichte schon einmal erschienen ist“ sagte der Bildredakteur sachlich, - „Aber merken Sie sich: was Sie in „Asia“ in einem Artikel g e s c h r i e b e n und mit ein paar Bildern illustriert haben, müssen Sie für uns in P h o t o s erzählen.“ In diesem Satz ist das ganze Prinzip, und das Geheimnis des ungeheuren Erfolgs des Wochen-Magazins „Life“ enthalten: Bilder müssen etwas (...) berichten, ohne dass ein Text nötig ist. Photos als Dokumente. Ein Bild ist erst gut, wenn sein Gehalt dem Betrachter sozusagen „in die Augen springt.“[198]

M. Breslauer und A. Schwarzenbach sollten bei ihrer fotojournalistischen Arbeit den subtileren Weg wählen. In der folgenden Analyse des Bild- und Textmaterials der Spanienreportage werde ich, als Historikerin der nachgeborenen Generation, versuchen den 'assoziativen' Blick M. Breslauers und A. Schwarzenbachs zu 'lesen.' Aus Platzgründen werde ich mich auf die vier Bildmotive beschränken, die in der Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“ veröffentlicht worden sind.

Ich beginne die Foto- und Textanalyse mit der Fotografie „Schuldmädchen aus Gerona“ ('Mädchen in Uniform').[199] Das Mädchen lehnt mit dem Rücken an einer Hauswand. Es trägt eine

---

[195] M. Breslauer 1989 zit. nach Reichart, 1989, S.7

[196] Breslauer 1989 zit. nach Ebd., 1989, S.7

[197] Albrecht (The Editiors), 2004, S.7

[198] A. Schwarzenbach, Entwurf für einen Artikel zum Thema: Die Zeitschrift „Life“ (1937-11-00) in NAS, SLA (A-1/081) Mit ihrem Zitat „ins Auge springt“ verwies sie wahrscheinlich auf Kurt Tucholskys (Peter Panters) Wortschöpfung im Essays „Mädchenhandel in Buenos Aires“, Weltbühne, 05.07.1927, Nr.27, S.18 in: Kurt Tucholsky, Gesammelte Werke in zehn Bänden, Bd.5, Reinbek b. Hamburg 1975, S.251

[199] Es werden unterschiedliche Titel für diese Fotografie verwendet. Im Ausstellungskatalog von 1989 wird der Vintage Print mit „Schulmädchen, Spanien 1933“ (S.40) beschriftet. Ein Vintage Print mit Nomenklaturnummer „A-5-01/005“ im „Fotoordner 1 Spanien/Bocken/Luzern/1933“ wird vom SLA-Archiv mit „Spanien, Gerona: Menschen“ betitelt und die Kurzbeschreibung lautet: „Junges Mädchen mit Blume in der Hand“; Als Fotografin wird „Marianne Breslauer“ genannt; Auf der Rückseite des Vintage Prints steht mit Bleistift „MsLg 456.“; wahrscheinlich ist es A. Schwarzenbachs Handschrift, da sich dieser Zahlencode auf fast allen Abzügen im Fotoarchiv von A. Schwarzenbach befindet. Der Vintage Print ist ungestempelt und unsigniert. Die von mir gemessene Grösse des Vintage Prints ist 7,8 x 11,5cm. Ein weiterer Vintage Print mit Nomenklaturnummer „2003.17.006“ ist im NMB FS Winterthur in der Kartonschachtel „B.502, Breslauer, Marianne /Reisen (Dauerleihgabe Feilchenfeldt)“. Walter Binder nahm die Archivierung des NMB vor. Es betitelte diesen Print: „Schulkind, Spanienreise 1933“; „Datum 1933“, „HxB (mm) 281 x 215“ „Versicherungswert 1000.- SFr.“ Die Rückseite des Prints ist nicht ersichtlich, da sie auf ein Stück Karton geklebt wurde. Der Print ist nicht signiert. Das Negativ zum Bildmotiv ist in einer unbeschrifteten Box mit weiteren Spaniennegativen zu finden. Die Grösse des Negativs ist 6x9cm. Dies lässt auf die Verwendung des Mittelformat-Kameratyps Mentor 6x9 schliessen. Auf dem Negativ ist vom unscharf fotografierten Mädchen mehr zu sehen als auf den Vintage Prints, was auf eine Nachbearbeitung seitens der Fotografin hinweist. Eine Einkerbung unten links, die bei der Entwicklung des Negativs weggeschnitten wurde, weist auf die Verwendung eines Planfilms hin. Zudem wurde auf das Negativ die Zahl „12“ geschrieben, und zwar auf die Rückseite des Negativs. Wahrscheinlich war es das 12. Bild auf der Planfilmrolle. Siehe Abbildung

dunkle Schuluniform mit weissem Kragen. Seine kurzen dunklen Haare werden mit meinem Haarband mit Schleife zusammengehalten. Das Kind trägt kleine runde Ohrringe. Es hält ein gerolltes Bilderheftlein und eine weisse Geranienblüte[200] in der linken Hand. Es lächelt und blickt schüchtern geradeaus. Das Mädchen scheint sich über irgendetwas zu freuen. Seine Gestalt hat M. Breslauer scharf aufgenommen. Sowohl die steinerne Hauswand rechts im Bild als auch das zweite Mädchen, das neben der Hauptperson, im linken Bildrand angeschnitten, zu sehen ist, wurden dagegen unscharf abgelichtet. Das Changieren zwischen unterschiedlichen Bildschärfen ist ein typisches Element des Neuen Sehens. Die scharf fotografierte Hauptperson wirkt plastischer als ihre Umgebung. Auf diese Weise tritt sie aus dem Bildhintergrund hervor und erscheint dem Betrachter greifbar nahe und deshalb 'lebendig'. A. Schwarzenbachs Bildtitel hilft dem Betrachter, das Porträt in einen Kontext zu setzen. Die Leser erfahren, dass das Mädchen eine Schuluniform trägt. Die Fotografie muss laut M. Breslauers Notizen am Sonntag, den 14. Mai 1933, wahrscheinlich in der Nähe eines Schulgebäudes entstanden sein. Scheinbar gingen die Mädchen auch am Sonntag zur Schule, da sie ihre Schuluniformen trugen. Das Fotoporträt des spanischen Schulmädchens interpretiert Sykora folgendermassen: „Die im konservativen Schulalltag gezügelte kindliche Energie ist hier in ihrer ganzen Ambivalenz zum Ausdruck gebracht.“[201] Die Zeitschriftenleser erfahren über die Entstehung der Fotografie in A. Schwarzenbachs Bildtext folgendes:

> Sie geht in die Mädchenschule, die von Nonnen geleitet wird. Sie ist scheu und wohlerzogen, immer wenn wir ihr begegnen, knickst sie, immer trägt sie eine Blume in der Hand. Wir haben Mühe, sie allein zu photographieren (sic!), weil sich die Kameradinnen hinzudrängen und sich kichernd gegenseitig in das Blickfeld des Apparates stossen, dann erschrocken zurückweichen.[202]

Mit Hilfe dieser Bildbeschreibung konnten sich die Zeitschriftenleser den Trubel, den Lärm und die Freude der Mädchen bei der Ankunft der jungen Grossstädterinnen vorstellen. Diese Fotografie gehörte zu M. Breslauers Lieblingsbildern: „Das [Foto] sei wirklich aussergewöhnlich, die Freude, das offene Gesicht, ein spontaner Ausdruck.“[203] Der dokumentarische Wert dieser Reportagenfotografie liegt im diagonal gerichteten, scheinbar zufälligen Blick der Passantinnen, M. Breslauer und A. Schwarzenbach auf das Mädchen. Deshalb wirkt diese Aufnahme auf den Zeitschriftenleser nicht gestellt, sondern sachlich und objektiv. Da A. Schwarzenbach in ihrem Text „wir photographierten“ schrieb, wird deutlich, dass die jungen Frauen auf gemeinsamer Motivsuche gewesen waren und sich gemeinsam für dieses Kind aus der Mädchengruppe entschieden hatten. Da nur ein Negativ zu diesem Bild im NMB FS zu finden ist, muss davon ausgegangen werden, dass M. Breslauer lediglich einmal abzudrücken brauchte um dieses ausdrucksvolle Bild zu erhalten. Im Bildtext erfuhr der Zeitschriftenleser zum Entstehungskontext der Fotografie lediglich, dass die Bildreporterinnen versucht hatten, das Kind von der übrigen Mädchenschar zu

[200] vgl. Sykora, 1993, S.31
[201] Sykora, 1998, S.214
[202] „Kinder in den Pyrenäen. Aufnahmen von einer Autoreise unserer Mitarbeiterin Annemarie Schwarzenbach“, Zürcher Illustrierte, 06.10.1933, Nr. 40, S.1234
[203] Manuela Reichart, 1989, S.7

trennen, damit das Einzelporträt entstehen konnte. Im Bildtext erwähnt A. Schwarzenbach jedoch nicht, ob sie und M. Breslauer mit den Kindern sprachen, ihnen erklärten, warum sie Bilder von ihnen machen wollten oder sie dafür um Erlaubnis baten. Diese Bildbesprechung soll im Folgenden zeigen, dass das Mädchenporträts nicht nur ein fröhliches Spanierkind darstellt, sondern auf subtile Weise auch vom sensiblen Moment des Zusammentreffens zweier weiblicher Kulturwelten erzählt.

Von dieser ersten These ausgehend stellen sich folgende Fragen: Warum wählten die Fotojournalistinnen gerade dieses Mädchen aus? Was sahen die Frauen in ihr? Welche Assoziationen hatten M. Breslauer und A. Schwarzenbach beim Betrachten des Mädchens? Die Antwort auf diese Frage finde ich im Bildtitel „Schulmädchen aus Gerona ('Mädchen in Uniform')“. Bei 'Mädchen in Uniform' handelt es sich nämlich um einen deutschen Spielfilm der Regisseurin Leotine Sagen von 1931.[204] Der Film thematisiert die Liebe des 14-jährigen Waisenkindes Manuela von Meinhardis, das in einem Stift lebt und dort unterrichtet wird. Die Handlung spielt im Jahr 1930. Die junge Schülerin wird mittels preussichem Drill und ohne menschliche Wärme erzogen.[205] Manuela verliebt sich in eine junge Lehrerin, Fräulein von Bernburg. Das Mädchen gesteht ihr nach einer Theateraufführung ihre Liebe und wird von der Inseratsleiterin dafür bestraft. Darauf versucht Manuela sich das Leben zu nehmen, was von ihren Mitschülerinnen aber verhindert wird. Der Film übt vordergründig Kritik am Authoritätsmissbrauch und am paramilitärischen Disziplinargehabe jener Zeit. Gleichzeitig enttabuisiert er das Thema homosexueller Liebe unter jungen Frauen. Der Film genoss internationales Ansehen und erhielt 1932 den Filmfestivalpreis von Venedig. A. Schwarzenbach wählte wahrscheinlich den Bildtitel „Mädchen in Uniform“, weil sie davon ausging, dass die bürgerlichen Zeitschriftenleser den Spielfilm kannten. Es ist offensichtlich, dass A. Schwarzenbach angesichts des Spaniermädchens einen Zusammenhang mit dem Film „Mädchen in Uniform“ konstruierte. Für A. Schwarzenbach war das Schulmädchen ein Opfer des katholischen Erziehungswesens und der konservativen Wertevorstellungen der spanischen Gesellschaft. A. Schwarzenbach scheint dies in ihrem zweiten Textteil anzudeuten, wenn sie den Zeitschriftenlesern einen soziohistorischen Kontext zum Mädchenporträt liefert:

> Die spanischen Mädchenschulen sind noch sehr im Rückstand, die Mädchen lernen nur beten und gute Manieren: dass Frauen studieren, ist noch immer eine Seltenheit. Mit der Republik wird sich hierhin sicher manches ändern – vor allem soll die Erziehung von der Vormundschaft religiöser Anstalten befreit werden. Jetzt trifft man aber noch die Schülerinnen in der dunklen Tracht und dem kleidsamen weissen Kragen – spanische „Mädchen in Uniform.[206]“

[204] Der Film basiert auf dem Schauspiel „Ritter Nérestan“ von 1930 mit dem Alternativtitel „Gestern und heute“ von Christa Winsloe, die auch das Drehbuch zum Film schrieb. Erika Mann spielt im Film eine junge Lehrerin (Fräulein von Attems). „Mädchen in Uniform“ wurde 1958 nochmals mit Stars wie Romy Schneider, Lilli Palmer und Therese Giehse verfilmt, konnte aber an die Erfolge von 1931 nicht herankommen. vgl. Klaus Johann, Grenze und Halt: Der Einzelne im „Haus der Regeln.“ Zur deutschsprachigen Internatsliteratur, Heidelberg 2003, Sykora, 1998, S.217

[205] vgl. Johann, 1998, S.217

[206] Schwarzenbach, 1933, S.1234

Der Filmhinweis „Mädchen in Uniform“ am Ende dieses Bildtextes schliesst die Kreisstruktur des Berichts.[207] A. Schwarzenbach erzeugte damit ein Verbindungsstück, mit dessen Hilfe sich die Zeitschriftenleser mit der aktuellen Problematik der Spanierinnen solidarisieren könnten oder sollten. Die Leserschaft, die A. Schwarzenbachs subtilen Hinweis auf den sexualpolitischen Spielfilm verstehen sollte, situierte sich wahrscheinlich im Kontext emanzipierter Grossstadtbewohner. In sachlich dokumentarischem Stil machte A. Schwarzenbach diese Leser auf eine Schattenseite der jungen Republik Spanien aufmerksam. Zugleich enthält der Bildtext eine positive Botschaft: Wenn die neuen demokratischen Verhältnisse Fuss gefasst haben, wird es den Spanierinnen möglich sein zu studieren. Implizit suggeriert A. Schwarzenbach, dass die Spanierinnen ein Defizit gegenüber anderen europäischen Frauen (Schweizerinnen, Deutschen etc.) hatten.

Es stellt sich die Frage, woher A. Schwarzenbach ihre Informationen bezogen hatte? In den Notizen und Aufzeichnungen A. Schwarzenbachs, die sie während der Auftragsreise durch die amerikanischen Südstaaten (1936/37) angefertigt hatte, findet man viele Interviewaufzeichnungen. Die Interviewaussagen, die A. Schwarzenbach von den Einwohnern bekommen hatte, waren wichtige Informationsquellen, die sie in ihre Artikel einbezog. Es ist möglich, dass A. Schwarzenbach während der Spanienreise 1933 ebenfalls Gespräche mit den Einwohnern Geronas, mit Studentinnen aus Barcelona oder mit der örtlichen Schulleitung geführt hatte, um Informationen über die sozialpolitische Situation Spaniens zu erhalten. Tucholskys Reisejournalist in „Ein Pyrenäenbuch“ hatte einen Dolmetscher dabei: „Er erzählt meinem Mann, den ich mitgenommen habe, tausend Geschichten auf spanisch, die der alle übersetzen muss.“[208] Falls A. Schwarzenbach nicht spanisch sprach, hatte sie vielleicht auch einen Dolmetscher dabei. Neben den Interviewaussagen hatte sich A. Schwarzenbach vor ihrer USA-Reise Sekundärliteratur besorgt. Anhand der Lektüre konnte sie sich auf die Interviewgespräche vorbereiten. Sie wusste, welche Fragen sie den Leuten stellen wollte. Die subjektiven Erzählungen der Amerikaner verglich sie mit der Fachliteratur und schätzte auf diese Weise den Wahrheitsgehalt der mündlichen Erzählungen ein.[209] Von A. Schwarzenbachs Spanien- und Andorratexten sind keine Notizen mehr vorhanden. Wir wissen deshalb nicht, ob sie sich vor der Spanienreise mit Hilfe von Fachliteratur oder Zeitungsartikeln über Spanien informiert hatte. Es ist möglich, dass A. Schwarzenbach währe der Spanienreise Themenentwürfe zu M. Breslauers Bildmotiven angefertigt hatte, welche sie anschliessend in Zürich überarbeitetet hatte. Aus einem Brief an M. Breslauer, den ich später noch zitieren werde, erfährt man, dass der Bericht über die Unruhen in Andorra erst nach der Reise entstanden ist. Für diesen Reportagetext verwendete A. Schwarzenbach die Zeitungsartikel der englischen „Times.“ Es ist anzunehmen, dass sich die Reisejournalistin A. Schwarzenbach

[207] Siehe Klappbild
[208] Tucholsky, 2007, S.45
[209] Siehe diverse Notizen, Skizzen und Entwürfe zu publizierten und nicht publizierten „Journalistische Arbeiten“ von A. Schwarzenbach im NAS SLA, Bern

im Vorfeld der Reise über Spanien informiert hatte, wogegen sich die Pressefotografin M. Breslauer von spontanen Eingebungen während der Reise inspirieren liess.

Das fotojournalistische Arbeiten M. Breslauers und A. Schwarzenbachs umfasste vielseitige Aufgaben. Meine erste Foto- und Textanalyse sollte zeigen, dass der Blick dieser Fotojournalistinnen auf Nordspaniens Bevölkerung in erster Linie der Blick von autobiografisch und kulturell geprägten „Neuen Frauen“ war. Gleichzeitig berücksichtigte ihr Blick die fotojournalistischen Anforderungen an eine Bildreportage: Auf der Reise hielten die Frauen nach Bildmotiven Ausschau, die den Zeitschriftenlesern Assoziationen liefern sollten. Dabei gingen die Fotoreporterinnen bei der Themenauswahl unterschiedlich vor: Der Blick der Fotografin M. Breslauer war von ästhetischen Stilmitteln der humanistischen Fotografie geprägt. A. Schwarzenbachs Blick war der einer Historikerin, einer Schriftstellerin und Journalistin. Sie achtete in erster Linie auf soziohistorische Auffälligkeiten. A. Schwarzenbach betont in einem Bericht, den sie 1939 für die Frauenzeitschrift Annabelle geschrieben hatte, dass es ihr Ziel war, ihre Themenwahl nicht nur von ökonomischen Nutzen abhängig zu machen, sondern auch von ihren persönlichen Interessen. Ähnlich wie M. Breslauer ihre Bildmotive aussuchte, wollte die Reisejournalistin A. Schwarzenbach von etwas berichten, das sie bewegte und von dem sie glaubte, dass es auch „das Herz“ der Zeitschriftenleser berühren könnte. Ein Ausschnitt aus A. Schwarzenbachs Artikel „Interview - ohne Reporter“ von 1939 soll diesen Aspekt ihrer journalistischen Arbeitsweise veranschaulichen:

> Es gibt überall Licht und Schatten zu entdecken - aber man schreibt über das, was einem auf den Nägeln brennt, und - wenn man noch nicht von der beruflichen Routine verdorben, das heisst noch aufrichtig ist-, dann redet und schreibt man über die Dinge zu denen man eine Beziehung hat, von denen man berührt wird. Aber so einfach dies klingen mag, die Frage, warum man schreibt, ist damit noch nicht beantwortet. (...) Selbst „auf Bestellung“ liefert der Schriftsteller nicht das Buch, den Aufsatz, das Gedicht, die aller Berechnung nach dem Verleger und der Leserschaft genehm und also für den Verfasser am erträglichsten wären, sondern er schreibt, was ihn bewegt, und so wie er das Herz der Mensch zu bewegen glaubt.[210]

Einen weiteren Aspekt der fotojournalistischen Arbeitweise von M. Breslauer und A. Schwarzenbach lässt sich bei der Bild- und Textanalyse der Fotografie „Kleine Zigeuner“ aufzeigen. Es stellt sich die Frage: Welche soziale Funktion hat diese Fotografie im Kontext der Bildreportage „Kinder in den Pyrenäen“ zu erfüllen? Meine These ist: Der fotojournalistische Blick von M. Breslauer und A. Schwarzenbach auf die Roma-Kinder Nordspaniens hatte neben einer humanisierenden Sichtweise auch eine voyeuristische Komponente.

Ich beginne die Analyse mit der Beschreibung der Fotografie „Kleine Zigeuner.“[211] Zwei kleine Jungen blicken ernst und etwas misstrauisch in die Kamera. „(...) wir sehen, wie der kleine Bur-

[210] A. Schwarzenbach, Annemarie Clark-Schwarzenbach – Interview ohne Reporter, Annabelle, März 1939, Nr.13, S.12

[211] Dieser Vintage Print befindet sich sowohl im NAS SLA und im NMF SF. Im NAS wurde er unter der Nummer A-5-01/035 registriert. Die Fotografie trägt den Namen „Spanien, Pyrenäen: Kinder“; Der Vintage Print trägt weder einen Stempel noch eine Signatur. M. Breslauer wird als Fotografin angegeben. Die von mir gemessene Grösse des Vintage Print ist 790x111 (mm). Im NMF SF findet man den Vintage Print unter der Inventarnummer „2003.17.005.“ Der Name des Prints lautet „Kinder, Spanienreise 1933 (Zwei Geschwister). Die angegebene Grösse ist 279x210 (mm). Dieser Print wurde ebenfalls auf ein Stück Karton geklebt. Die Kartonmappe, in der sich der Vintage Print befindet, trägt die handschriftliche Signatur „Marianne Breslauer.“ Von diesem Bildmotiv ist ebenfalls nur ein unbeschriftetes Negativ im Mittelformat 6x9 (cm) vorhanden. Auf dem Negativ ist am rechten Bildrand ein zweites Kind angeschnitten zu sehen, welches bei der Entwicklung des Negativs weggeschnitten wurde. Die

sche auf diesem Bild einen noch kleineren auf den Rücken gehoben hat, damit er das Auto besser sehen kann (...).“[212] Beide Kinder haben ausdrucksstarke Gesichtszüge. Das gelockte Haar der Jungen ist fettig und glänzt in der Sonne. Die Wangen sind braun gebrannt und verschmutzt. Beide Kinder tragen einfache Kleider. Die Gesichter der Buben stehen im Zentrum der Fotografie. Der Bildhintergrund ist nur unscharf zu erkennen. Wieder scheint es, als würden die Kinder aufgrund der ungleichen Bildschärfe aus dem Bildrahmen heraustreten. Über die Entstehung dieser Fotografie erfahren wir in A. Schwarzenbachs Bildtext nur wenig. Zieht man aber einen weiteren Vintage Print (A-5-01/036)[213] aus dem NAS SLA hinzu, kann der Entstehungskontext rekonstruiert werden. Wahrscheinlich waren A. Schwarzenbach und M. Breslauer mit dem offenen Mercedes Cabrio in den Bergen der Pyrenäen unterwegs, als sie die Gruppe der Roma-Kindern erblickten. A. Schwarzenbach hielt ihren Wagen an und M. Breslauer begann zu fotografieren. Die „Kleinen Zigeuner“ hatte M. Breslauer wahrscheinlich vom Auto aus fotografiert. Danach stieg sie aus, und machte ein Bild von A. Schwarzenbach, wie sie aus dem Cabrio heraus den vier Roma-Kindern Geldmünzen reichte. Es stellt sich nun die Frage, warum M. Breslauer die Roma-Kinder als Bildmotiv für eine Reisereportage durch Nordspanien ausgewählt hat. Was wollte M. Breslauer den Zeitschriftenlesern mit dieser Fotografie 'dokumentieren'? Welchen sozialen Sinn hatte die Reportagefotografie „Kleine Zigeuner“?

Um den sozialen Sinn dieser Fotografie zu verstehen, werde ich vorerst A. Schwarzenbachs Bildtext für die Bildinterpretation nicht berücksichtigen. Henke zufolge sollte sich der Betrachter klar darüber werden, welche Assoziationen eine Fotografie, in diesem Falle das Bild der Romajungen, auslöst, bevor er sich dem Bildtext zuwendet. „Wer bin ich für dich?“[214], fragen die Bildmotive. Gerade im Kontext einer Bildreportage ist es fraglich, wo die Freiheit der Bildlektüre beginnt und wo sie mit dem Bildkommentar des Journalisten endet.[215] Ohne A. Schwarzenbachs Bildtext zu kennen, vermittelt M. Breslauers Pressebild „Kleine Zigeuner“ auf den ersten Blick eine sozialkritische Botschaft: Im ästhetischen Stil der „romantisierenden Elendsfotografie“[216] machte M. Breslauers Bild der „Zigeuner“-Jungen auf eine gesellschaftliche Minderheit aufmerksam. M. Breslauer arbeitete bei diesem Bild mit einem bereits etablierten Stilmittel[217] der Sozialfotografie: Die ernsten Kinderaugen der „kleinen Zigeuner“ blicken direkt in die Kamera (in „das Auge der Welt“[218]) und klagen gegen die soziale Not in Nordspanien. Hatte M.

Kinder standen daher eng nebeneinander, als M. Breslauer sie wahrscheinlich vom Auto aus fotografierte. Die beiden Jungen sind noch auf einem anderen Bild, auf dem A. Schwarzenbach im Autor sitzt, zu sehen. Siehe Abbildung

[212] A. Schwarzenbach, 1933, S.1294

[213] Das Negativ zum Vintage Print befindet sich im NMF SF. Siehe Abbildung

[214] Henke, 2008, S.214

[215] vgl. Ebd., 2008, S.222

[216] Saure, 1993, S.31

[217] vgl. Thomas Hertfelder, Migrant Mother. Eine Ikone der Grossen Depression in: Gerhard Paul (Hg.), Das Jahrhundert der Bilder 1900 bis 1945, Göttingen 2009, S.485

[218] DAS AUGE DER WELT (1935) (12 min), Kulturfilm über die neue Medientechnologie Fernsehen, Regie: Carl Hartmann. Produktion: Excentric-Film, www.sfb600.uni-trier.de/.../Z/SS%202009_HSDokfilm35mm.doc, 10.10.09

Breslauer mit ihren Bildern die Absicht, den Leser über die sozialen Verhältnisse in Nordspanien aufzuklären?

Der Akt des Fotografierens steht im Widerspruch zwischen Eindringen und Aufklären.[219] M. Breslauer hat diese Erfahrung bereits im Winter 1930/31 bei Ullstein gemacht. Dort hatte sie den Auftrag bekommen, Fotografien für eine Bildreportage zum Thema „Es zeigt der Mensch ein gut Gesicht beim Essen“ zu liefern. Sie lehnte den Auftrag aufgrund ihrer moralischen Bedenken ab. Sie wollte keine Pressebilder machen, die mittellose Menschen blossstellten. Ihre Fotografien besassen dennoch keine sozialkritische Botschaft. M. Breslauer sagte in einem Interview 1993: „Ich wollte nie sozialkritische Reportagen machen. Soziales lag mir fern, die Bilder selber waren wichtig.“[220] Sie sprach in einem Interview im Jahr 2000 davon, dass ihre Pressefotografien keine „museale Kunst“ seien, sondern ausschliesslich einen „dokumentarischen Wert“[221] besässen. Daraus kann man schliessen, dass M. Breslauers Fotografien 'Dokumentarfotografien' waren, Beweisstücke einer „Realität.“[222] Es drängt sich nun aber die Frage auf, ob eine Fotografie, die im Kontext mit einer Bildreportage erscheint und ästhetische Stilelemente aufweist, der sozialen Funktion eines 'Dokuments' überhaupt gerecht werden kann? Diese Frage beschäftigte auch A. Schwarzenbach, als sie in den USA 1936/37 als FSA-Dokumentarfotografin[223] den staatlichen Auftrag hatte, sozialkritische Bildreportagen über die Opfer der „Great Depression“ zu verfassen. In ihren handschriftlichen Notizen für eine USA-Reportage über das Industriearbeiterdorf East Lumberton vom 21.11.1937 schrieb sie:

> John Pate und seine Frau (...) Nahmen uns zu Mrs. Jacobs mit. (...) Eine Baracke, ungestrichen, auf vier Posten aus Backstein (...) ein einziges Fenster, ein anderes zugenagelt. Auf der Rueckseite etwas Holz, leere Konservenbueschen, (typisch) Abfall, Schmutz. Das Klosett im Freien, ebenso die Wasserpumpe. Kein elktr. Licht. (...) Zuerst kein Lebenszeichen, - und es schien unglaubhaft, dass dieses Skelett, diese Baracke, die ein Schweizer Bauer nicht einmal als Viehstall verwenden wuerde, von Menschen bewohnt sei. Pate klopfte an. Frau Jacobs oeffnete, unter ihrem Arm schoss ein halbes Dutzend Kinder in sonderbaren Fetzen, mit strubbeligem Haar, hervor. Alles Mädchen. Waehrend Mrs. Jacobs mit uns redete, kauerten sie sich auf der Treppe zusammen (...) liessen sich aber geduldig photographieren. Mrs Jacobs antwortete auf alle Fragen, aber es schien ihr Muehe zu machen, sie dachte nach --- offenbar hatte sie nie ueber ihr Leben, ueber ihren Lebensstandard, ueber den Zusammenhang zwischen ihrer Misere und dem ganzen East-Lumberton-Problem nachgedacht. Sie beklagte sich nicht. Schien nicht zu wissen, dass sie und ihre Kinder verurteilt waren, wie Tiere zu vegetieren – und warum. (...)Wir [A. Schwarzenbach und Barbara Hamilton-Wright] nahmen Photos, - es war peinlich, diesen Haufen Elend als „Sujet“ zu benuetzen. Aber Pate sagte zu Mrs. J.: „They do it for the right purpose. It`s going to help“ ... „Dokument-Photographie“ nennt man das. Realitaet, Beweis, - aber wie wenn die Leute selbst ihre Lage nicht realisieren?[224]

Auf einer Dokumentarfotografie ist immer die Spannung zwischen der humanistischen Absicht des Fotografen, dessen Verantwortung gegenüber den fotografierten Personen und der sozialen

---

[219] vgl. Henke, 2008, S.232

[220] Interviewnotizen von einem Gespräch zwischen Sykora und M. Breslauer, 2.11.1993, Zürich, zit. nach Sykora, 1994, S.264

[221] zit. nach Verna, 2000, S.ZB2

[222] M. Breslauer zit. nach Sykora, 1982, S.14

[223] Die „Farm Security Administration“ (FSA) wurde von Roy Stryker geleitet. Sie war eine staatliche Organisation, die 1935 noch unter dem Namen „Resettlement Administration“ gegründet wurde. Ihr Ziel war es, die gut gestellten Amerikaner mit Hilfe der sozialkritischen FSA-Dokumentarfotografie auf die gesellschaftliche Misere vor allem in den Südstaaten aufmerksam zu machen. Die Fotos sollten u.a. die Amerikaner dazu bewegen, den „New Deal“ zu unterstützen. Der „New Deal“ war ein sozialreformerisches Programm, welches Franklin D. Roosevelt 1933 ins Leben gerufen hatte, um die Wirtschaftskrise nach dem Börsencrash von 1929 wieder in den Griff zu bekommen. 1935 wurden dafür Sozialgesetze geschaffen, die den ArbeiterInnen das Recht gaben, sich durch eine Gewerkschaft vertreten zu lassen. Zwischen 1935 und 1943 lieferten rund dreissig Fotografen über 250 000 Fotografien. FSA-Fotografen waren u.a. Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Marion Post Wolcott, Barbara Hamilton Wright – und A. Schwarzenbach (1936/37 und 1938) vgl. Perret, 1997, S.160, 162-164

[224] Aus A. Schwarzenbachs handschriftlichen Notizen, A-1/090 (Tagebuch) Thema: Lumberton, Chronologie (20. Mai-30. Oktober 1937)

Funktion des Bildmotivs präsent.[225] A. Schwarzenbach veranschaulicht in ihren Notizen, wie die Kinder von Mrs. Jacobs zu Bildmotiven 'werden'. Kritisch hinterfragt sie den sozialen Sinn von Dokumentarfotografien. Diese Fotografien geben vor eine „Realität“ abzubilden, derer sich die Betroffenen gar nicht bewusst sind. Als Bildmotive sind die Kinder der Willkür des Fotografen und anschliessend der Dramaturgie der Zeitschriftenredaktion ausgeliefert. An der Entstehung der sozialen Funktion des Reportagebildes können die Kinder nicht teilnehmen. Ein solches Reportagebild, im Kontext einer Bildreportage, gibt einem Massenpublikum den voyeuristischen Einblick in eine private Welt frei.[226] In Form der Bildreportage beeinflussen die Überschrift und der Bildtext die Bildinterpretation der Leser. Mit dem redaktionellen Zeigefinger wird auf 'das Elend' gedeutet. Exemplarisch ist diese voyeuristische Komponente der Dokumentarfotografie in der doppelseitigen Präsentation der Bildreportagen „Kinder in den Pyrenäen“ und „Kinder in Schauffhausen“ in der „Zürcher Illustrierten“ zu sehen. Der Blick des Z.I.-Lesers auf die „Kinder in den Pyrenäen“ sucht automatisch das 'Defizit' der Spanierkinder gegenüber den Schweizerkindern. Der Blick des Zeitschriftenlesers erlangt nie dieselbe „Beiläufigkeit“[227] wie der Blick der Dokumentarfotografin M. Breslauer auf das „Schulmädchen“ oder auf die „kleinen Zigeuner.“ Dieser Umstand wird deutlich, wenn man A. Schwarzenbachs Text hinzuzieht. Sie kommentierte das Bild „Kleine Zigeuner“ folgendermassen:

> Kleine Zigeuner – Man trifft sie überall, kleine verwahrloste Geschöpfe, schmutzig, in sonderbare Lumpen gehüllt und vermummt, mit lockigen Köpfen und düsteren, unkindlich ernsten Augen. Sie halten zusammen gegen die ganze fremde, meistens feindliche Welt. (...) – sie gehen in keine Schule, leben wie Tiere, rudelweise, müssen früh schon arbeiten, Holz sammeln, Fische fangen, den Esel hüten (...)[228]

Im Bericht wechselt die Reisejournalistin A. Schwarzenbach mehrmals die Blickperspektive. Am Anfang des Textes betrachtet sie die „Zigeuner“-Kinder in kolonialistischer Weise mit einem „subtilen Pariabewusstsein.“ [229] Dieses „Pariabewusstsein“ setzt sich aus einem Klassenbewusstsein der privilegierten „Neue Frauen“ und einem eurozentristischen, voyeuristischen Blick zusammen. Bereits im zweiten Satz resümiert A. Schwarzenbach im Feuilleton-Stil das Leben der Roma-Kinder. Im dritten Satz informiert A. Schwarzenbach die Z.I.-Leser in sachlichem Ton über die Lebensweise der „Zigeuner.“ Sie nimmt die Rolle einer beobachtenden Ethnographin ein, die über einen 'scheinbar aussereuropäischen' Lebensstil berichtet. Die kulturelle Distanz, die zwischen den wohlhabenden Grossstädterinnen A. Schwarzenbach und M. Breslauer und den in den Pyrenäen lebenden armen Roma-Kinder besteht, wird im letzten Satz des Berichts deutlich: „sie betteln selten: Als wir ihnen ein paar Kupfermünzen gaben, waren sie ausser sich vor Freude, liefen zu ihren Müttern, zeigten ihnen triumphierend und fast ungläubig ihren Schatz.“[230]

---

[225] vgl. Henke 2008, S.234
[226] vgl. Ebd., 2008, S.233f.
[227] Ebd, 2008, S.235
[228] A. Schwarzenbach, 1933, S.1294
[229] Natascha Ueckmann, Annemarie Schwarzenbach: Ethnographin ihrer eigenen Kultur und Psychographin ihrer selbst, in: Elvira Willems (Hg.), Annemarie Schwarzenbach. Autorin – Reisende – Fotografin. Dokumentation des Annemarie Schwarzenbach-Symposiums in Sils/Engadin vom 25. bis 28. Juni 1998, Pfaffenweiler 1998, S.123
[230] A. Schwarzenbach, 1933, S.1249

Vergleichbar mit der Arbeit einer Kulturanthropologin versucht A. Schwarzenbach in diesem letzten Satz ihre Leser vom Gegenteil der vorherrschenden Klischees über „die Zigeuner“ zu überzeugen. Sie berichtet den Lesern, dass die Roma-Kindern erstens hart arbeiten müssen und zweitens nicht betteln. A. Schwarzenbach scheint in diesem Bildtext ihrem sozialkritischen Anspruch nicht durchgehend treu bleiben zu können. Sie wählt, aus heutiger Sicht, eine rassistisch anmutenden Sprache um die Roma-Kinder zu beschreiben. Um dieses Verhalten der linksintellektuellen Reisejournalistin zu erklären, werde ich eine weitere soziale Funktion der Reportagefotografien in Augenschein nehmen.

Susan Sontag geht davon aus, dass selbst Pressefotografien von sozialkritischen Fotografen „immer auf andere Bilder und nicht nur auf die traurige Wirklichkeit, die angeklagt werden soll“, verweisen.[231] Meine These lautet, dass dieser Verweis auf andere Bilder eine weitere soziale Funktion eines Reportagebildes ist. Diesen Bildverweis kann der Fotograf mit der Wahl und der Darstellung seiner Bildmotive lenken. Der Verweis ist dann geglückt, wenn der Fotograf in seiner Aufnahme soviel „Vertrautes und Bekanntes (Archetypen, religiöse Klischees, alltägliche Bildmuster)“ aufbietet, dass es einen Anknüpfungspunkt im „Denk- und Bezugssystem“ der Zeitschriftenleser findet, aber auch soviel „Fremdes und Unbekanntes“, dass es Aufmerksamkeit erzielt.[232] Am Beispiel der Reportagefotografie „Die ältere Schwester“[233] möchte ich meine Überlegungen veranschaulichen. Es stellt sich die Frage: Auf welche Bilder verweist die Fotografie „Die ältere Schwester“?

M. Breslauer orientierte sich bei diesem Bildmotiv vermutlich an der archetypischen Mutter-Kind-Konstellation. A. Schwarzenbach erwähnt zwar in ihrem Bildtext, dass das grössere Mädchen erst zwölf Jahre alt und die Schwester des kleinen Mädchens ist. Dennoch erinnert diese Fotografie an eine Madonnenikonografie. Dieses Bild kann als Form einer modernen Pietà gelesen werden. Ihr naher Körperkontakt weist einerseits auf ihre familiäre Intimität, andererseits auf ihre sozial benachteiligte Situation hin, vor der sie sich gegenseitig schützen möchten. Die ältere Schwester hält das Mädchen auf dem Arm. Das kleine Mädchen hat ihre Arme vor ihrem Körper verschränkt. Ihre Gesichter, Hände und Kleider sind verschmutzt, die Haare zerzaust. Die jüngere Schwester trägt ein Kleidchen mit Nadelstreifen und eine geblümte Bluse, das ältere Mädchen eine helle Wolljacke und ein abgenutztes Halstuch. An der rechten Hand trägt sie einen Ring.

[231] Susan Sonntag, Der Heroismus des Sehens, 2006 in: Über die Fotografie, Frankfurt a. Main, S.84-110 hier S.104 zit. nach Henke, S. 232

[232] vgl. Paul, 2009, S.29

[233] Es befindet sich kein Vintage Print mit dem Bildmotiv der „älteren Schwester“ im NAS SLA. Im NMF SF wurde der Vintage Print mit der Inventarnummer „2003.17.004“ archiviert und trägt den Titel „Kinder, Spanienreise 1933 (Mädchen trägt kleines Geschwister).“ Der Print ist 282x221 (mm) gross. Auch dieser Print klebt auf einem Karton und ist weder gestempelt noch signiert. Von diesem Print gibt es zwei Negative. Das eine Negativ mit demselben Bildmotiv wie der Print ist 6x9 cm gross. Am oberen und unteren Rand sind Spuren eines Klebebands vorhanden. Das Bild wurde bei seiner Entwicklung deutlich beschnitten. Insbesondere im unteren Bildteil sind zwei Kindergestalten verschwommen sichtbar, die auf dem Print fehlen. Das zweite Negativ (ebenfalls 6x9cm gross) zeigt das ältere Mädchen gelöst und fröhlich lächelnd, während sie das Schwesterchen auf dem Arm trägt. Im unteren rechten Bildrand ist ein Lockenkopf eines der Kinder zu sehen. Auch auf diesem Negativ klebt im oberen Teil ein Rest Klebeband. Der Abzug dieses Negativs befindet sich vermutlich im Privatbesitz, da ich ihn in Kleinformat im Fotoalbum von M. Breslauer sah. Siehe Abbildung

Beide Personen blicken versonnen zu Boden. Die Kinder haben feine Gesichtszüge. A. Schwarzenbach beschreibt das ältere Mädchen als „unendlich anmutig in jeder seiner Bewegungen.“[234] Die Kinder sehen müde aus. M. Breslauer wählte bei dieser Aufnahme dieselben ästhetischen Stilmittel wie bei den früheren Fotografien: Die Mädchen erscheinen aus ihrem sozialen Kontext herausgelöst. Der Bildhintergrund ist unscharf. Im Vordergrund sind verschwommen ein lockiger Kopf eines dritten Kindes und eine Schulter eines vierten Kindes sichtbar. Die Mädchengestalten treten aus dem Bild heraus. Diesem Bild steht das Bildmotiv des Negativs, welches sich im NBF SF befindet, gegenüber.[235] Auf dem Negativ trägt die ältere Schwester das Kind auch auf dem Arm, aber sie lacht dabei fröhlich und gelöst. Vermutlich gab M. Breslauer den Romakindern genaue Anweisungen, wie sie sich vor der Kamera zu positionieren hatten. Warum inszenierte M. Breslauer ein ikonografisches Marienbild der Roma-Mädchen? Durch den Verweis auf die christliche Tradition der Bildnisse von Maria und dem Jesuskind appelliert M. Breslauer an einen „universalen Humanismus.“ Hertfelder erläutert diesen universalhumanistischen Verweis mittels der Frau-Kind-Konstellation folgenderweise:

> Unabhängig von Geschlecht, Alter, Hautfarbe, Nationalität (...) bildet die Menschheit eine einzige grosse Familie, deren Angehörige allein durch ihr Mensch-Sein miteinander verbunden und durch bestimmte Grunderfahrungen wie Geburt, Liebe, Arbeit, Familie usw. geprägt sind.[236]

Einerseits konnten sich die Zeitschriftenleser mit Hilfe dieser kontextfreien Darstellung von 'Mutter und Kind' in Not identifizieren, andererseits konnten sie in der Darstellung der Romakinder eine ästhetische Madonnenikonografie wieder erkennen.

Neben dem ikonografischen und dem universalhumanistischen Verweis lässt sich noch eine weitere soziale Funktion dieser Fotografie im Zusammenhang mit dem Bildtext erschliessen. A. Schwarzenbach schrieb:

> Eine junge Zigeunerin mit ihrer kleinen Schwester. Das Mädchen ist erst zwölf Jahre alt, aber es kümmert sich wie eine Mutter um das schmutzige kleine Wesen auf seinem Arm. Es gehört zu einer wandernden Zigeunergruppe, die man in den östlichen Pyrenäen beständig antrifft. Diese Leute sind entsetzlich arm, seit Jahrhunderten heimatlos, sie haben sich auch nicht assimiliert, tragen nicht spanische, sondern immer noch asiatische Züge. Ihre Herkunft ist bis heute ein ungelöstes Problem der Völkerkunde (...). Dieses junge Mädchen (...) verrät durch seinen jugendlich und schwermütig gelassenen Ernst etwas vom Schicksal seines 'Volks ohne Raum.'[237]

In diesem Textteil geht A. Schwarzenbach auf die ethnische Zugehörigkeit der Romakinder ein. A. Schwarzenbach definiert die Romas als „heimatlose.“ Ihr Schicksal sei es, sich ein Leben lang auf der Suche nach ihrer Heimat zu befinden. A. Schwarzenbach geht davon aus, dass sich die Romas ihren Lebensstil nicht selber ausgesucht haben, sondern dass die äusseren Umstände sie dazu zu zwangen, als Fahrende durch fremde Länder zu ziehen. A. Schwarzenbach scheint implizit das Recht auf eine Heimat für die Romas Nordspaniens einzufordern. Wahrscheinlich hat sie den Ausspruch „'Volk ohne Raum'“ wörtlich genommen. Es ist auch möglich, dass A. Schwarzenbach mit den Worten „'Volk ohne Raum'“ das „Schicksal“ der Romas mit dem der

[234] A. Schwarzenbach, 1933, S.1294
[235] Siehe Abbild
[236] Hertfelder bezieht sich hierbei auf eine Fotografie der SFA-Dokumentarfotografin Dorothea Lange, welche unter dem Titel „Migrant Mother“ (1936) zur Ikone der Great Depression avancierte, vgl. Hertefelder, 2009, S.487
[237] A. Schwarzenbach, 1933, S.1294

staatenlosen Juden vergleichen wollte. Im Weiteren haben meine Recherchen ergeben, dass das Schlagwort „Volk ohne Raum“ vom gleichnamigen Buchroman des Buchautors Hans Grimm stammte. Das Buch wurde erstmals 1926 veröffentlicht. Der Roman beschreibt den Lebensweg der Romanfigur Cornelius Friebott. Er wurde im Jahr 1875 geboren und am 09.11.1923 von einem Sozialisten ermordet. Die Hauptproblematik in diesem Buch ist die Forderung des deutschen Bauern Friebott nach neuem Agrarraum ausserhalb Deutschlands, in der ehemaligen Kolonie „Südwest-Deutschlands“ in Nordafrika. Falls A. Schwarzenbach tatsächlich auf diesen Roman verweisen wollte, scheint sie die Lage der Romas in Nordspanien entweder mit jener des deutschen Bauern Friebott, der auf sein Recht auf Land besteht, oder mit jener der unterdrückten Afrikaner zu vergleichen. Beide Vergleiche sind jedoch fragwürdig, denn die zentrale Botschaft in „Volk ohne Raum“ ist die Forderung nach einer Expansion Deutschlands auf Kosten anderer Länder. Dieser Roman wurde bereits zur Zeit der Weimarer Republik von den Nationalsozialisten für ihre ideologischen und politischen Zwecke verwendet. A. Schwarzenbach wusste vermutlich davon.[238] Abgesehen von diesem Buchverweis begibt sich A. Schwarzenbach in ihrem Bildtext ohnehin in den Bereich der „Völkerkunde.“ Ich gehe im folgenden Abschnitt von der These aus, dass die Journalistin auf etablierte „Zigeuner“-Typologien zurückgreift, um das Leben und die Herkunft der nordspanischen Romas zu beschreiben. Diese sind auch in M. Breslauers Fotografien „Kleine Zigeuner“ und „Die ältere Schweser“ wiederzufinden. Im folgenden Abschnitt werde ich versuchen, diese These zu begründen.

Im Kapitel „Täter ohne Tatort“ habe ich anhand Benjamins medientheoretischen Überlegungen über die Fotografie aufgezeigt, dass in der Weimarer Zeit ein reges Interesse bestand, die Herausbildung typologischer Gesellschaftsbilder zu fördern.[239] Bei der Betrachtung der Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen“ fällt auf, dass M. Breslauer und A. Schwarzenbach die fremde, spanische Gesellschaft mit Hilfe einer Reihe von Typen inszenierten. In dieser Aufzählung fand auch der „Zigeuner“-Typus Platz. In der „Zürcher Illustrierten“ werden die „Zigeunerkinder“ einerseits den bürgerlichen und bäuerlichen Spanierkindern und andererseits den Schweizerkindern gegenübergestellt. Es scheint, dass die Typologisierung von Gesellschaftsbildern und deren Vergleich ein in der Zürcher Illustrierten gängiges Motiv gewesen sei. Wenn man die Z.I-Ausgaben des Jahres 1933 durchblättert, findet man oft solche klassifizierenden Darstellun-

[238] Kurt Tucholsky verfasste zum Beispiel 1928 unter seinem Pseudonym „Ignaz Wrobel“ eine bissige Rezension zu Grimms Buch „Volk ohne Raum“, den A. Schwarzenbach gelesen haben könnte vgl. Kurt Tucholsky, Grimms Märchen, Die Weltbühne, 04.09.1928, Nr.36, S.353, http://www.textlog.de/tucholsky-grimms-maerchen.html, 10.10.09

[239] Das Interesse, mittels der Fotografie Typologien herzustellen, hat seine Ursprünge in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Diese Bewegung ging mit der Emanzipation des Bürgertums einher. Der Bürger wollte mittels der Carte de Visite in der Gesellschaft ein „Bild“ von sich etablieren und sich visuell vom Proletariat und von allen „Anderen“, wie z.B. den „Zigeunern“, abgrenzen. Vgl. Anton Holzer, „Zigeuner“ sehen. Fotografische Expeditionen am Rande Europas in: Herbert Uerlings, Iulia-Karin Patrut (Hg.), 'Zigeuner' und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion. Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zur Gegenwart. Bd.8, Frankfurt a. Main 2008b, S.411f Dieses Phänomen der Typologisierung in den 1920er Jahren verschaulichte Benjamin anhand August Sanders Fotobuch „Antlitz der Zeit“, das er als „Übungsatlas“ bezeichnete; siehe Kapitel „Tatort ohne Täter“

gen.[240] Es stellen sich drei Fragen: Woher kommt das Interesse an einer Typologisierung „des Zigeuners“? Welche Merkmale machen den „Zigeuner“-Typus aus? Inwieweit werden diese in M. Breslauers Fotografien und A. Schwarzenbachs Berichten aufgezeigt? In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert etablierte sich im Kontext mit dem Krimkrieg (1854-56) die Wahrnehmung des „Zigeuners“ als typologische Figur in Europa.[241] Erkannt wurde sie mittels visueller Attribute (Darstellung im Freien oder im Atelier, barfuss, mit orientalischem Schmuck, lange wilde Haare, weit ausgeschnittene Kleider, Wanderstock, Planwagen etc.). Oft wurden die „Zigeuner“ in einer Gruppe gezeigt. Die Bildbeschriftung sagte nicht viel über die Porträtierten aus. Die gängigen Titel waren „wandernde Zigeuner“ oder „Zigeunerin.“ Der Dramenschreiber Prosper Merimée, der 1845 „Carmen“ verfasste, resümierte über den Typus der „Zigeuner“:

> Die Zigeuner sind leichter ihrem Aussehen nach zu erkennen, als zu beschreiben, und wenn man einen einzigen gesehen hat, kann man unter Tausenden ein Individuum dieser Rasse herausfinden.[242]

Neben der Malerei schien die Fotografie das geeignete Medium zu sein, um das scheinbar 'typisch Zigeunerische' visualisieren zu können. Die „Zigeuner“-Bilder kamen erstmals zwischen 1860 und 1880 in Europa als Visitenkarten mit folkloristischem Charakter in Umlauf. Seit den späten 1890er Jahren bis in die 1920er Jahre wurden sie in Form von Postkarten massenhaft produziert. Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs war die Sicht auf die „Zigeuner“ ein Blick auf 'das Andere', auf etwas, das nicht eigen, aber auch nicht ganz fremd war. Man begegnete den „Zigeuner“-Bildern mit einer Mischung aus „Faszination und Abscheu.“[243] Der beobachtende und taxierende Blick des (meist männlichen) Reisenden, Ethnographen, Schriftstellers oder Reisereporters beschrieb die Physiognomie, Körperhaltung, Hautfarbe, die Kleidung. Insbesondere wurde die exotische Schönheit der Frauen, deren sexuelle Reize und Verführungskünste, die im Gegensatz zu ihrem sozialen 'Elend' standen, fotografisch dokumentiert und bei der Rezension der Bilder mystifiziert.[244] Ein Beispiel für eine extreme Form der „Zigeuner“-Typologisierung im Kontext mit einer Reisereportage ist der Bildbericht von Paul Senn „Etwas fürs Album. Wie man aus Granada eine echte Zigeuner-Aufnahme nach Hause bringt“, Z.I., 16.11.1934, Nr.46. Die abgebildeten „Zigeuner“-Bilder lösten bei den Betrachtern eine lange Assioziationskette aus, die auf eine Tradition von Vorbildern verwies.[245]

Die Assoziationen evozierende Funktion der Fotografie machten sich, meiner Ansicht nach, die Fotojournalistinnen M. Breslauer und A. Schwarzenbach zu Nutzen, indem sie die gängigen

---

[240] z.B. die Bildreportage „Römerinnen. Aufnahmen Wittkover“, Z.I. 01.09.1933, Nr.35, S.1108f. oder die typologische Darstellung „Zum Verwechseln ähnlich...Eine Reihe photographischer Aufnahmen des ausgezeichneten Photographen E.O. Hoppé, welche eine Anzahl weisser amerikanischer und indianischer Gesichter zeigen, die sich in verblüffender Weise ähnlich sehen und zu allerlei Rassenfragen oder Ueberlegungen Anlass geben können“, Z.I. 13.10.1933, Nr.41, S.1300f.

[241] vgl. Holzer, 2008b, S.403

[242] Prosper Merimée 1845 zit. nach Anton Holzer, „Zigeuner“ – die Kehrseite des Bürgertums in: ders. Faszination und Abscheu. Die fotografische Erfindung der „Zigeuner“ in: FOTOGESCHICHTE 110/2008a, S.54

[243] vgl. Titel, Holzer, 2008a

[244] vgl. Holzer, 2008a, S.55

[245] Aus Platzgründen kann ich hier nicht genauer auf die Reisereportage von Paul Senn eingehen, ich möchte die Leser aber auffordern, die Bildtexte zu lesen, da sie die eben genannten Merkmale der „Zigeuner“-Typologisierung eindrücklich veranschaulichen.

Wahrnehmungskonventionen der Zeitschriftenleser aufnahmen. Sie inszenierten die „Zigeuner" im Stil des Neuen Sehens und in einer Mischung aus Feuilleton- und Dokumentationstil. Die Fotografien und Bildtexte widerspiegeln die ambivalente Haltung der Bürger gegenüber den „Zigeunern." Der „rassisch-ausschliessende Charakter"[246] ist auf subtile Weise in der Bildreportage ebenso präsent wie die empathische philanthropische Parteinahme für die „Zigeuner." Insbesondere in ihrem Bildtext griff A. Schwarzenbach das archaische und idealisierte Bild der Zigeuner auf, indem sie „Die ältere Schwester" zum „Traumbild nationaler Freiheit"[247] hochstilisierte. Gleichzeitig aber wies sie den Leser auf sozialkritischer Ebene im Stil des Feuilletons auf die schwierige Lebenssituation der Romas in Nordspanien hin. Auf diese Weise entmystifizierte sie das Bild der beiden Mädchen. Sie betitelte die Fotografie nicht „zwei Zigeunerinnen", sondern „Die ältere Schwester." Damit gab sie dem Mädchen seine Persönlichkeit, Würde und Individualität zurück, welche sie durch die Schilderung des „Zigeunerinnen"-Typus im Text teilweise zu verlieren schien. Auch M. Breslauer changierte mit den ästhetischen Stilmitteln. Einerseits verwendete sie die typische „pyramidenartige Inszenierung"[248] für die beiden Roma-Jungen, andererseits erhöhte sie den gesellschaftlichen Status der „Zigeunermädchen", indem sie ihnen die höchste hierarchische Position innerhalb der christlichen Religion mittels der Madonnenikonografie gab. Es fällt auf, dass A. Schwarzenbach und M. Breslauer bei ihren fotojournalistischen Darstellungen zwar eindeutig „Zigeuner"-Typen verwendeten, diese aber gleichzeitig aufzubrechen versuchten. Die nach Freiheit und Unabhängigkeit strebenden „Neuen Frauen", M. Breslauer und A. Schwarzenbach, sahen wahrscheinlich

> mit einer gewissen charakteristischen Verliebtheit in dieses unsesshafte, fahrende und überhaupt ungesichtete Leben hinüber, welches in jedem Zuge dem in Besitz und Versicherung gegen alle Zufälle eingesperrten Bürgertum entgegengesetzt erschien, als in ein nomadisches Paradies, worin man denn auch die ungebrochenen, von keiner kommerziellen Verderbnis noch ergriffenen paradiesischen Gefühlen vermuten konnte.[249]

Die letzte Bild- und Textanalyse, die ich mache, basiert auf die Fotografie „Die Hand der Grossmutter."[250] Auf dem Bild ist ein kleiner Junge zu sehen, der die Hand seiner Grossmutter hält. Er blickt, in ähnlicher Weise wie die Romamädchen, versonnen zu Boden. Auch auf diesem Porträt ist der Bildhintergund verschwommen, der Junge und die Gestalt der Grossmutter sind jedoch scharf abgebildet. Auf dem Vintage Print sieht das Gesicht des Knaben aus, als würde er sogleich anfangen zu weinen. Auf dem Reportagebild wurden seine Gesichtzüge bearbeitet, sodass er aussieht, als würde er zu lächeln beginnen. Die Z.I.-Redaktion wollte scheinbar kein un-

[246] Holzer, 2008b, S.407
[247] Ebd. , 2008b, S.411
[248] Ebd. 2008b, S.405
[249] Dolf Sternberger, Über Land und Meer, 1938 zit. nach Holzer, 2008b, S.412
[250] Dieses Bildmotiv ist nicht im NAS SLA vorhanden. Dafür zeigt ein anderer Vintage Print (A-5-01/041) den Jungen an der Hand der Grossmutter, während er, rechts von ihr versetzt, steht und über den rechten Bildrand hinaus blickt. Dieser Print wird „Spanien, Pyrenäen: Kind" genannt und ist 178 x 238 mm gross. Auf der Rückseite trägt er den roten Stempel von M. Breslauers Fotoatelier „Foto M. Breslauer BERLIN-DAHLEM Rheinbabenallee 31." Der Vintage Print zum Reportagebild liegt ohne Nummerierung im NMF SF. Der Print ist 284x204 mm gross und ebenfalls auf Karton geklebt. Auf der Bildmappe ist handschriftlich „Marianne Breslauer" geschrieben. Das Negativ zu diesem Bildmotiv ist stark beschädigt. Es ist ebenfalls 6x9 cm gross. Von der Grossmutter ist auf dem Negativ etwas mehr zu sehen als auf dem Reportagebild. Auch sind die Beine des Jungen sichtbar. Auf allen Seiten wurde das Negativ abgeklebt. Das Negativ (6x9cm) zum Vintage Print (A-5-01/041) ist im NMF auch vorhanden. Es trägt die Nummer 5 und ist ebenfalls stark beschädigt. Siehe Abbildung

glückliches Spanierkind abbilden. Bezüglich der Kleidung des Jungen schreibt A. Schwarzenbach:

> Dieses schwarzäugige und pausbäckige Kind trägt zum Schutz gegen die Sonne ein eigenartiges Trachtenhütlein auf dem Kopf. Es ist aus Stroh in Form eines Turbans geflochten, mit einem rosa Bändchen geschmückt und wird nur von Kindern und nur in den mittleren Pyrenäen getragen.[251]

Es stellt sich die Frage, warum sich die Bildjournalistinnen dieses Bildmotiv ausgesucht haben? Vielleicht hat sich M. Breslauer beim Anblick des kleinen Jungen und der Grossmutter an folgende Passagen in Tucholskys „Ein Pyrneänenbuch“ erinnert:

> Diese Bauern [die in den Tälern der Pyrenäen wohnen] haben ihre alten Sitten, die zum Teil noch merkwürdig unberührt sind, ihre herkömmlichen Riten bei der Trauer, wo die Witwe eine Kapuze in der Kirche tragen muss; Stolz auf ihre Wäsche, die sie zu weben beginnen, wenn ein Kind geboren wird, ihre Lieder und Sprüche...(...) Man findet keine besonders grossen Vermögen (...) aber niemand reisst sich ein Bein aus. Und die Leute sind auch so glücklich und zufrieden.[252] (...) Da gibt es alte Damen mit langen schwarzen Röcken und vielen Unterrröcken, mit einem Grossmamabusen, rund, aber ehrfurchtserweckend, und mit einem schwarzen Kapotthütchen.[253]

Es ist denkbar, dass sich M. Breslauer beim Lesen dieser Zeilen vorgenommen hat, ein Bildmotiv zu finden, das Tucholskys Schilderungen veranschaulicht. Tucholsky beschrieb in den obigen Zeilen eine ähnlich archaisch idealisierte Welt der Bauern, wie sie in den Zeitschriften als Klischeebilder für die Lebensweise der „Zigeuner“ verwendet wurde. Zusammenfassend könnte man sagen, dass die Leute in den Pyrenäen Tucholsky zufolge zwar nicht viel besassen, aber trotzdem glücklich waren, da sie in ihren alten Traditionen Halt fanden. Auf der Fotografie würde dieser Halt durch die Hand der Grossmutter, die ihren Enkel auf seinen ersten Schritten beschützend ins Leben hineinführt, symbolisiert werden. Die Bauern in den Pyrenäen sind laut Tucholsky also das Gegenteil der stets sich auf der Suche befindenden Grossstädter, die sich materielle Güter aneignen und diese zur Schau stellen wollen.[254] Tucholskys Beschreibungen haben einen idealisierenden 'Bilderbuch-Blick' des Fremden auf die Bauern der Pyrenäen. Die Fotografie „Die Hand der Grossmutter“ gewinnt aber mit Hilfe des Bildtexts von A. Schwarzenbach keinen idealisierenden, sondern einen sozialkritischen Kontext:

> Die spanischen Mütter oben im Gebirge haben wenig Zeit für ihre Sprösslinge – entweder arbeiten sie in der Fabrik oder sie sind Landarbeiterinnen und kommen erst abends von den Feldern zurück. Meistens sind es die älteren Schwestern oder die Grossmütter, die sich um die Kleinen kümmern und sie spazieren führen – abends im Kino halten nicht selten die jungen Väter die schreienden Babies auf den Knien.[255]

Die Mütter sind in der Regel auf den Feldern oder in den Fabriken tätig. Sie überlassen deshalb die Kinderbetreuung oft den Grossmüttern und älteren Schwestern und auch ihren Ehemännern. Diese zeigen sich in der Öffentlichkeit mit ihren Sprösslingen ohne das Beisein ihrer Ehefrauen. Wie bereits im Bericht zur Fotografie „Schulmädchen aus Gerona“ beschreibt A. Schwarzenbach auch in diesem Bildtext vorwiegend die Lebenssituation der Spanier*in*. Da A. Schwarzenbach die Frauen in ihrer Dokumentation gegenüber den Männern bevorzugte, könnte man ihre

[251] A. Schwarzenbach, 1993, S.1249
[252] Tucholsky, 2007, S.191
[253] Ebd., 2007, S.175
[254] Ich denke hier an den Vintage Print A-5-01/015, den A. Schwarzenbach gemacht hat. Darauf ist ihr weisser Mercedes vor einem spanischen Hotel zu sehen, um den sich eine Gruppe spanischer Jungen versammelt hat. Siehe Abbildung.
[255] A. Schwarzenabch, 1933, S.1294

Fremdwahrnehmung u.a. als „feminazentristisch“[256] bezeichnen. Jehle charakterisiert den feminazentristischen Blick auf eine fremde Umwelt mit folgenden Eigenschaften: Die feminazentristische Wahrnehmung legt ihr Augenmerk insbesondere auf die Bereiche des weiblichen Lebenszusammenhangs. Die Schlussfolgerungen und Reflexionen der Protagonistin ergeben sich aus dem eigenen weiblichen Erfahrungsbereich. Die emotionale Betroffenheit der Journalistin soll die Leser auf die Frauenfrage sensibilisieren. Es scheint, als sei der Chefredakteur der „Z.I.“, Arnold Kübler, einer feminazentristischen Fremdwahrnehmung nicht abgeneigt gewesen. Dies erstaunt, wenn man A. Schwarzenbachs Texte mit denen von Paul Senn vergleicht.[257] Woher bezog A. Schwarzenbach diese Informationen über die Lebensweise der Bauern? Aus Tucholskys Reisebericht erfährt man, dass die „Bauern in den Ost-Pyrenäen“ französisch verstehen, da sie diese Sprache in der Schule lernen.[258] Wenn diese Aussage stimmt, konnte sich die französisch sprechende A. Schwarzenbach mit den Einheimischen unterhalten und erhielt von ihnen direkt die Informationen für ihren Text.

Mit den Worten Tucholskys aus „Ein Pyrenäenbuch“ möchte ich die Analyse des Bild- und Textmaterials im Kontext mit der Bildreportage „Kinder in den Pyrenäen“ beenden:

> Die Erde hält gutwillig still, wenn die Reisenden über sie dahinklettern, und es ist ihr gleichgültig, wie man sie anschaut. Schilderungen sind nur für den Schildernden charakteristisch.[259]

Nach drei Wochen hatten die Fotoreporterinnen genügend Bild- und Textmaterial für ihre Auftragsgeber Abegg und Kübler gesammelt. Die Fotografien M. Breslauers und die Berichte A. Schwarzenbachs widerspiegeln ihre unterschiedlichen Wahrnehmungen der Bevölkerung Nordspaniens. Ihre ambivalente fotojournalistische Arbeitsweise, welche ich versucht habe anhand des Foto- und Textmaterial zu analysieren, ist auch aus den unterschiedlichen Kommentaren M. Breslauers und A. Schwarzenbachs über Spanien zu entnehmen. Die Freundinnen hatten Spanien unterschiedlich erlebt. M. Breslauer zog in ihrer Autobiografie folgende Bilanz über die Spanienreise:

> Eigenartigerweise hat mich diese dreiwöchige Reise, so interessant sie war, nicht nachhaltig geprägt. Spanien blieb mir (...) fremd (...). Woran dies lag, weiss ich bis heute nicht.[260]

Anders als Paris oder Palästina hinterliess Spanien M. Breslauer keinen “nachhaltigen“ Eindruck. Ihre Reisegefährtin, A. Schwarzenbach, hingegen war von Spanien begeistert. Sie schrieb an M. Breslauer folgende Zeilen:

> ...(...) Pamplona war schön, und Loyola erst recht. Und Selbst (sic!) der Regen kann mir jetzt Spass machen – auch Barcelona war höchst gelungen wie mir scheint – Was Lilly zu all den Beteuerungen meinen würde? Aber für uns war es doch glänzend. (...)[261]

---

[256] Hiltgrund Jehle, Ida Pfeiffer. Weltreisende im 19. Jahrhundert. Zur Kulturgeschichte reisender Frauen, Münster/New York 1989, S.201f. zit. nach Ueckmann S.124f.
[257] Bei Senn werden die „Zigeunerinnen“ zu Lustobjekten degradiert.
[258] Tucholsky, 2007, S.192
[259] Ebd., 2007, S.178
[260] Breslauer, 2001, S.134
[261] A. Schwarzenbach an M. Breslauer, Paris Hotel Jacob, 20. Juni 193[3]?, PBFK, München

Die Reisejournalistinnen verliessen Spanien am 29. Mai 1933. A. Schwarzenbach reiste nach Paris, wo sie sich mit Klaus Mann und diversen Verlegern traf, um für die Realisierung einer antifaschistischen Zeitschrift „zu kämpfen.“[262] M. Breslauer fuhr mit dem mittlerweile demolierten Mercedes nach Zürich zurück. Scheinbar hatten die Fotojournalistinnen auf ihrer Reise einen Unfall erlitten. In Zürich angekommen traf sie sich mit W. Feilchenfeldt. Dieser hatte „von einem Tag auf den andern die Koffer [gepackt] und verliess Deutschland. Dies war die Situation, als wir uns in Zürich trafen.“[263] Dort wohnte M. Breslauer vorübergehend im Hotel St. Peter in Zürich.[264] Da sie beabsichtigt hatte, in die Schweiz zu fahren, bat A. Schwarzenbach sie, bei der Gelegenheit den defekten Mercedes reparieren zu lassen. A. Schwarzenbach war über eine Schweizer Versicherungsfirma unfallversichert. Am 2. Juni [1933] antwortete A. Schwarzenbach auf M. Breslauers Brief, in dem sich M. Breslauer nach ihrer Ankunft in Paris erkundigt hatte:

> Ja, Marianne- heute sollst du also in meiner lieben umstrittenen Vaterstadt einlaufen – samt dem Wagen. N a t ü r l i c h ist es gut gegangen, nun aber kein Wort mehr vom Schutzblech – ausser dass Du dem Muff einschärfst, dass eben die Versicherung und nicht ich es bezahlen – und auch sonst dürfe die Rechnung nicht gross werden weil ja dem Wagen nichts Richtiges fehle. Gell?

Im selben im Brief berichtete A. Schwarzenbach ihrer Freundin über die Situation bezüglich der Bildagentur „Academia“ und A. Küblers Beurteilung des Fotomaterials. Bis dato scheint es noch keine Komplikationen gegeben zu haben :

> Unsere Lillyagentin hat geschrieben, weiss Gott – und der Photomann sei zufrieden, ja angetan von den Bildern. Nur: mehr Typen... ich antwortete ihr dass die Typen beim Regenwetter in Mauselöchern sässen und wir hären (sic!), auch in Loyola, eben unser Bestes getan. Im Uebrigen schreib ihr doch selbst noch. (...)

A. Schwarzenbach beendete den Brief mit den zuversichtlichen Worten „der Erfolg darf nicht ausbleiben“ und bat M. Breslauer auf freundschaftliche Weise ihre Mutter Renée, mit der A. Schwarzenbach eine komplizierte Hass-Liebe verband, (u.a. auch weil R. Schwarzenbach die Familie Mann einen schlechten Umgang für ihre Tochter fand), anzurufen und ihr von der Reise zu berichten:

> (...) Wie geht es F., und Dir, Herzchen, schreib doch noch hierher. Und vielleicht rufst du doch meine Mutter mal an, erzählst tüchtig vom Wagenmalheur und von der Seriosität meiner Pariser Reise-Beweggründe (von Manns tunlich nichts) und wie schön wir gearbeitet hätten, wahrheitsgemäss. Tel. Zürich 924 I69 – aber nur wenns (sic!) dir recht ist. Hat das Geld gelangt? Mir schon, aber knapp. Und adieu – es war s e h r schön, der Erfolg darf nicht ausbleiben --- Deine Annemarie[265]

Es sollten noch Monate vergehen, bis das Fotomaterial bei A. Kübler in der Redaktion der „Zürcher Illustrierten“ ankommen würde.

---

[262] A. Schwarzenbach an M. Breslauer, Paris Hotel Jacob, 2. Juni [1933]?, PBKF, München

[263] Breslauer, 2001, S.140; Den Grund für seine plötzliche Abreise (laut M. Breslauer) war ein Erlebnis, das er in Düsseldorf an einer „Auktion bei Paffrath“ (Breslauer, 2001, S.139) gemacht hatte. Eine Gruppe von „SA-Leuten) hatten die Auktion „gesprengt, da auch Werke 'entarteter' Künstler zum Ausruf kommen sollten. Für Feilchenfeldt war von diesem Moment klar, dass in einem Land, wo dergleichen Willkür ohne Einschreiten der Polizei und ohne rechtliche Folgen geschehen konnte, keine Sicherheit mehr gegeben war. Und dies war kein Zufall, überall erlebte man Ähnliches“ Breslauer, 2001, S.139f.

[264] vgl. Briefumschlag: „Mademoiselle Marianne Breslauer Hotel St. Peter Zürich Suisse“; A. Schwarzenbach an M. Breslauer, Paris Hotel Jakob, 2. Juni [1933]? PBKF, München

[265] A. Schwarzenbach an M. Breslauer, Paris Hotel Jacob, 2. Juni [1933]?, PBKF, München

5. Der Weg des Fotomaterials in die Z.I.-Redaktion

> Es war Frühling 1933, und alles hatte sich grundlegend verändert. Die Nazis waren an der Macht, die Presse in Deutschland war gleichgeschaltet, und die 'Academia'-Agentur sah keine Möglichkeit mehr, meine Photos zu veröffentlichen, es sei denn, ich wäre einverstanden mich Anneliese Brauer[266] zu nennen.[267]

Das in Spanien und in Andorra entstandene Bild-/Text-Material konnte aufgrund der „Gleichschaltung“ der Presse in Deutschland am 31.3.1933 nicht mehr ohne weiteres über die „gleichgeschaltete“ Presseagentur „Academia“ weder an die „arisierten“ noch an die ausländischen Zeitschriften-Redaktionen vermittelt werden. M. Breslauer war laut den Nazis eine „Nicht-Arierin“, der es verboten war, weiterhin im Pressebereich zu arbeiten. „Die 'Academia' hatte keine Courage, und die Photos blieben unpubliziert.“[268] Der „arisierte“ Bilderdienst von Ullstein, dessen Bildredaktor immer noch Kurt Skafranski war, kaufte das Bildmaterial von M. Breslauer und bot ihr an, dieses in deutschen Zeitschriften zu veröffentlichen. Sie musste aber einverstanden sein, sich ab jetzt „M. Brauer“ zu nennen. „Dies kam für mich natürlich nicht in Frage, ich sagte: Entweder mein Name bleibt, wie er ist, oder die Bilder erscheinen nicht.“[269] Gegen den ausdrücklichen Wunsch der Fotografin veröffentlichte Ullstein jedoch anderes Fotomaterial von M. Breslauer unter dem Pseudonym „Brauer“ in Ullstein-Zeitschriften.[270] Sogar bekennende Anti-Nationalisten wie der Chefredakteur A. Kübler liessen sich ebenfalls von den Nazis einschüchtern. A. Kübler, druckte ausser bei einer Aufnahme vom April 1933[271], M. Breslauers Namen nicht mehr und wählte stattdessen die „arisierte“ Form „Aufnahmen Brauer-Akademia“.[272] Als A. Küblers „Zürcher Illustrierte“ auf die Schwarze Liste der Nazis kam, wurde der Chefredakteur wieder mutiger: Neben dem sicheren Pseudonym „IPP“, unter welchem M. Breslauer bis 1937 auch in anderen Illustrierten und Magazinen ihre Fotografien veröffentlichte, druckte A. Kübler wieder „Marianne Breslauer“ unter einige Fotografien.[273]

---

[266] Breslauer, 2001, S.136 Im Interview mit Sykora 1982 spricht M. Breslauer davon, dass ihr Ullstein-Pseudonym nicht Anneliese Brauer, sondern Annemarie Brauer lautete: „In Annemarie Brauer wurde ich umgetauft.“ Zitiert in: Sykora, 1982, S.15 Ich konnte in den mir zur Verfügung stehenden Archiven nur einen Vintage Print finden, der auf der Rückseite den Redaktionsstempel der Z.I. trug. Darauf stand: „66. Die Republik Andorra Das Gefängnis Foto. M-Brauer-Akademia“, wobei „Brauer“ mit Tinte durchgestrichen war und mit der Handschrift von A. Schwarzenbach „Breslauer“ darunter geschrieben war. (AS-01-025), NAS, SLA Bern, Siehe nachfolgende Abbildung

[267] Breslauer, 2001, S.136; Diese Aussage von M. Breslauer muss etwas präzisiert werden. Hitler war bereits seit dem 30. Januar 1933 regierender Reichskanzler. Reichel, Propaganda und Unterhaltung, 2006, S.217, 219

[268] Diese Aussage stimmt so nicht, denn in der Z.I. und in der „Schweizer Illustrierten Radio-Zeitung“ sind einige Fotografien veröffentlicht worden. Aber es wären wahrscheinlich mehr geworden, wenn Lilly Abegg noch Geschäftsleiterin gewesen wäre, denn sie hätte die Bilder auch an deutsche Zeitschriften vermittelt. Breslauer, 2001, S.136

[269] zit. nach Sykora, 1982, S.15

[270] Im Interview mit Sykora 1982 räumte M. Breslauer ein: „Sie [Akademia] haben dann welche verkauft, wobei sie mich Brauer nannten, was mich sehr verdross!“ zit. nach Sykora, 1982, S.15.

[271] Fotografie einer Ballerina (unterzeichnet mit „Breslauer“9 als Illustration des Fortsetzungsromans „Sprung! Wir drehen“ Roman von Alfred Donati in: Z.I., 07.04.1933, Nr.14, S.416-422)

[272] Interessant wäre zu untersuchen, ob es nur M. Breslauer so erging, oder ob der Name aller „nicht-arischer“ Emigranten in öffentlichen Blättern abwechselnd gedruckt und nicht mehr gedruckt wurden

[273] Fotografien, die in NMF FS in Winterthur einzusehen sind, oder von denen M. Breslauer in ihrer Autobiografie spricht, die aber in der Zürcher Illustrierten nicht beschriftet sind: *Aufruhr in Andorra von Dr. Annemarie Schwarzenbach*, Zürcher Illustrierte, 08.09.1933, Nr.36, S.1208, *WIR STELLEN VOR die Persönlichkeiten des literarischen Cabarets „Die Pfeffermühle“ zur Zeit auf Gastspiel im Hotel-Cabaret „Hirschen“ in Zürich*, Zürcher Illustrierte, 06.10.1933, Nr.40, S.1271 (Breslauer, S.137)*, Kinder in den Pyrenäen. Aufnahmen von einer Autoreise unserer Mitarbeiterin Annemarie Schwarzenbach*, Zürcher Illustrierte, 06.10.1933, Nr. 40, S.1294, Fotografien, die wieder mit „Breslauer“ gekennzeichnet werden: Fotografie von HeinrichWölfflin (*Aufnahme Marianne Breslauer*), Zürcher Illustrierte, 22.06.1934, Nr.25, S.766 (Breslauer, S.139), *Die Zigarette* (*Aufnahme aus*

A. Schwarzenbach schrieb am 20. Juni 1933 einen Brief an M. Breslauer. Diese wohnte mittlerweile im „Provence Hotel“ in Le Lavandou. Obwohl A. Schwarzenbach von Lilly Abegg keine Nachricht bezüglich des Fotomaterials bekommen hatte, war sie noch immer zuversichtlich, dass es bald an A. Kübler geschickt würde:

> Liebste Marianne! Ich hätte schon lange für deinen schönen Brief und süssen Photos aus Zürich danken sollen, habe aber völlig erfolglos übrigens immer auf Nachricht von Lilly gewartet. Nichts traf also ein – wer weiss wie es mit unseren Photos steht. Fest steht allerdings dass wie immer und nur mit Vorschuss arbeiten werden, denn was man hat, das hat man. Ich schlug ihr vor, eventuell zu Schlager-Bildern noch Texte nach ihren Vorschlägen zu machen. Man wird ja sehen... (...) Und du? Leider haben sie auf meine Anfrage wegen einer photographischen Mitarbeiterin nicht reagiert. Und du willst wohl endlich nach Berlin zurück. (...) (Vielen Dank noch für das Telefon an Mama) (...) Adieu – liebste Marianne – in einer Woche fahr ich wieder den Süssen mit ganzen Kotflügeln! (...) Deine Annemarie[274]

Wir erfahren, dass A. Schwarzenbach noch immer davon überzeugt war, dass es Abegg gelingen würde, das Fotomaterial an weitere Redaktionen zu vermitteln. Deshalb schlug sie auch vor, gegen Bezahlung ergänzende Bildtexte an Abegg zu liefern. Ich konnte nicht ausfindig machen, welche Bildredaktion A. Schwarzenbach im Namen ihrer Freundin angefragt hatte. Es könnte sein, dass A. Schwarzenbach ihre Kontakte zur Z.I.-Redaktion nutzen wollte, um M. Breslauer eine neue Arbeitsstelle zu vermitteln. In keinem Wort erwähnt A. Schwarzenbach, dass M. Breslauer nicht mehr arbeiten durfte. Vielleicht wusste sie bereits, dass die Post an der Grenze geöffnet werden konnte. Es könnte sein, dass A. Schwarzenbach deshalb den Namen der Bildredaktion nicht erwähnte, bei der sie für M. Breslauer angefragt hatte.

Als A. Schwarzenbach wieder nach Zürich zurückgekehrt war, traf sie sich an einem Dienstag mit A. Kübler, um ihre weiteren Pläne zu besprechen. Einen Tag zuvor, einem „Montag“, schrieb sie A. Kübler bereits folgende beschwichtigenden Worte bezüglich der Spanienbilder:

> (...) Übrigens – „Akademia“ teilte mir mit, dass Ihre Zeitung das Pyrenäen-Material bestimmt erhalten würde, augenblicklich liege es aber bei Ullstein der durch seinen Vorschuss das Verkaufsrecht erworben habe. Da ist leider nichts einzuwenden – hoffentlich dauert es nicht zu lange bis die gleichgeschalteten Herren dort sich entschliessen. (...) Auf Morgen also – u. nochmals vielen Dank für Ihre freundliche Einladung. Ihre Annemarie Schwarzenbach[275]

Aus den Worten „gleichgeschaltete Herren“ kann man schliessen, dass das Ullstein Haus und „Akademia“ „gleichgeschaltet“ worden waren und dass nun eine Diskussion bezüglich des „Verkaufsrechts“ entstanden war. Lag der Verhandlungsgrund vielleicht in der Weigerung M. Breslauers ihre Abzüge unter dem Pseudonym „M. Brauer“ zu veröffentlichen? Aus diesem Briefausschnitt lässt sich rekonstruieren, dass M. Breslauers Vintage Prints zu diesem Verhandlungszeitpunkt z.T. mit ihrem Atelierstempel, zum Teil aber, von „Akademia“ gestempelt,[276] bei Ullstein lagen. Solange das „Verkaufsrecht“ nicht geklärt war, wurde das Fotomaterial für die Schweizer Presse nicht freigegeben.[277] Am 27. August 1933, drei Monate nach Rückkehr von ihrer gemeinsamen Auftragsreise, konnte A. Schwarzenbach gute Neuigkeiten an ihre Freundin nach Berlin-Dahlem schreiben:

Paris von Marianne Breslauer, Zürcher Illustrierte, 28.02.1936, Nr.9, S.252/3 (Breslauer, S.90), *Akrobatik- Schule (Drei Aufnahmen von Marianne Breslauer), 05.06.1936, Nr.23, S.694*

[274] A. Schwarzenbach an M. Breslauer, 20. Juni 193[3]?

[275] A. Schwarzenbach an A. Kübler, Bocken ob Horgen, Zürichsee, „Montag“, NAK, ZB Zürich

[276] vgl. Rückseite der Vintage Prints im NAS, SLA Bern; Siehe Abbildung

[277] Die Korrespondenz zwischen dem Ullstein-Haus, „Akademia“, A. Kübler, A. Schwarzenbach und M. Breslauer könnten an dieser Stelle genauere Auskunft über den weiteren Verlauf der Verhandlungen liefern.

> Marianne Allerliebste, ich war gleich am ersten Vormittag bei der Zürcher Ill. (sic!) – u, weil nun das Scheussliche mit Ullstein vorbei ist, war der freundliche Chefredakteur gerade muntergelaunt aus den Ferien zurück. Er hat Loyola angenommen, u. eine Kinderserie, die ich ihm morgen beschriftet ins Haus trage. An die Schweiz. Ill. (sic!) sandte ich Andorra weil das doch toll aktuell ist augenblicklich. Ich arbeite auch seit 2 Tagen nur darüber, habe die neuen Times-Berichte u. mache einen aufregenden Aufsatz für den Radio. (...) Sonst bin ich aber nicht vergnügt weil alles so düster aussieht, u. wir sind die verlorenen Kinder im Wald ... (...) Telefonier doch Lilly meine Taten, u. nun müsse sie das ihre tun, ich schicke das Restmaterial bald zurück. (...) Adieu, liebste Marianne, ich bin Dir zärtlich gesinnt! Deine Annemarie[278]

Aus diesem Brief erfahren wir, dass A. Kübler in den Streit mit Ullstein involviert gewesen war, und dass A. Kübler nun, wieder gut gelaunt sei. Welche Rolle A. Schwarzenbach bei der Vermittlung zwischen Ullstein und der Z.I.-Redaktion gespielt hatte, bleibt unklar. Sie spricht lediglich von „ihren Taten“ und dass Abegg dasselbe tun sollte. Worum es im Streit genau gegangen war, erfahren wir auch in diesem Brief nicht. Wir wissen jetzt aber, dass A. Schwarzenbach das Bildmaterial zugesandt worden war. Deshalb sind wahrscheinlich im NMF alle Negative, aber lediglich sieben Vintage Prints der Spanienreise vorhanden. Dies erklärt auch, warum auf der Rückseite der Vintage Prints, die im NAS in der SLA aufbewahrt sind, A. Schwarzenbachs handschriftliche Notizen stehen.[279] Über A. Schwarzenbachs journalistische Arbeitsweise erfahren wir, dass sie, um den aktuellen Andorra-Bericht schreiben zu können, internationale Zeitungsartikel beigezogen hatte. So konnte sie ihre Informationen verifizieren. Auch ist klar, dass A. Schwarzenbach die Beschriftung der Bilder ohne das Beisein von M. Breslauer und erst in Zürich vorgenommen hatte. Die Frage bleibt offen, ob die „Kinderserie“ von „Akademia“, „Ullstein“, A. Schwarzenbach, M. Breslauer oder A. Kübler zusammengestellt worden war. Aus den zitierten Briefausschnitten ist ersichtlich, dass A. Schwarzenbach das Fotomaterial von Ullstein zugeschickt worden war. Damit konnte sie die Vorschläge für die Bildreportagen zusammenstellen. Aus dem Bild- und Textmaterial, das A. Schwarzenbach dem Chefredaktor A. Kübler zusandte, entwickelte die Z.I.-Redaktion u.a. die Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen. Aufnahmen von einer Autoreise unserer Mitarbeiterin Annemarie Schwarzenbach.“ Diese Bildreportage wurde am 06.10.1933 in der Z.I. auf S. 1294 veröffentlicht.

6. Schlussbetrachtung

> Aktuell? Nein. Relevant? Wer weiss. Sicher aber überraschend und eigen. Darum geht’s.[280]

Mit diesen Worten charakterisierten die MAGAZIN-Journalisten Batthyany, Beglinger und Canonica die Fotoreportage des 21. Jahrhunderts. „Sind die Zeitungen tot? Unsinn! Sie müssen nur ganz anders werden“ lautet der Titel ihres Beitrags. Das 'neue' Zeitschriftenkonzept dieser

[278] A. Schwarzenbach an M. Breslauer, Bock am 27.8.33, PBKF, München

[279] Gut die Hälfte der Abzüge sind nicht gestempelt oder signiert. Einige Fotografien tragen mit Bleistift beschriftete Archivierungsnummern wie zum Beispiel „MsLq 456 Gerona“ oder „24552“ oder sie sind mit blauem Farbstift „1 And/a“ bezeichnet (SLA NAS A-01-003). Daneben haben einige Abzüge M. Breslauers roten Fotostempel „Foto M. Breslauer BERLIN-DAHLEM Rheinbabenallee 31.“ Jene Fotografien, die veröffentlicht wurden tragen schwarze Stempel wie „Bei Veröffentlichung ohne den angegebenen Fotovermerk dreifaches Honorar!“ oder „Akademia. Wissenschaftliches Korrespondenzbüro Bilddienst Berlin-Charlottenburg, Dahlmannstr.25.“ Die Akademia-Stempel sind in der Regel mit Bleistift durchgestrichen worden – wahrscheinlich von Ullstein. Leider gibt es keinerlei Hinweise darauf, wie viel die Abzüge gekostet haben.

[280] Sacha Batthyany, Martin Beglinger, Finn Canonica, Sind Zeitungen tot? Unsinn! Sie müssen nur ganz anders werden. Drei Beispiele aus Portugal, Holland und Schweden, DAS MAGAZIN, 05.09.09-11.09.09, H.362009, S.19

Redakteure heisst: „Zoom. (...) Täglich sechs bis acht Seiten Reportagen und Hintergrundgeschichten. (...) Zusätzlich liefern die einmal wöchentlich beigelegten „Reportagen"-Seiten längere Geschichten aus der ganzen Welt."[281] Mittels „kürzeren" Texten und „exzellenten Fotos" möchten diese Redaktoren weg von der kurzlebigen aktuellen Berichterstattung hin zur weitsichtigeren Hindergrundrecherche. „'Wir verpacken Ereignisse in Geschichten und wollen Emotionen wecken.'[282] Reportagen, Analysen und Meinungen, viel Überraschendes und eine klare Haltung."

Ist dieses Zeitschriftenkonzept wirklich 'neu'? Parallel zu den wissenschaftlichen Diskursen zur „Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters"[283] scheint es heute bereits eine 'Neue' Fotografie zu geben, die ihren Platz in der Bild-Text-Konstellation der Bildreportage wieder gefunden hat. Die Bildreportage ist nach einer langen Zeit der Abwesenheit wieder aktuell geworden. Diese Tatsache sollte Grund genug sein, dass sich die Geschichtsforschung jetzt an das Medium Bildreportage heranwagen sollte. Mit Hilfe der Visual History habe ich in dieser Arbeit die Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen. Aufnahmen von einer Autoreise unserer Mitarbeiterin Annemarie Schwarzenbach", Z.I., 06.10.1933, Nr.40, S.1294 der Fotoreporterin Marianne Breslauer und der Reisejournalistin Annemarie Schwarzenbach als Bildquelle verwendet und diese analysiert und kontextualisiert.

Die Herausforderung für mich bestand darin, dass eine Bildreportage als Bildquelle unterschiedliche 'Leser-Ebenen' hat. Deshalb habe ich Walter Benjamins medientheoretische Überlegungen zur Bildreportage auf die Reisereportage „Kinder in den Pyrenäen" angewandt. Ich bin davon ausgegangen, dass, egal aus welcher 'Leser-Ebene' heraus ich die Reisereportage betrachte, eine Reihe von Assioziationsketten von den Fotografien und Texten ausgehend, auf mich einwirken, die wieder auf andere Bilder verweisen. Diese Bilder sind im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft in Form von Typologien, Ikonografien, Romanfiguren, Filmen, Ideologien oder Sehgewohnheiten usw. vorhanden. Die Z.I.-Leser sollten diese Verweise verstehen, da sie sich in ihnen „gemeint erkannten[284]" Meine Aufgabe bestand im Folgenden darin, mit dem Wissen um die „Tatort ohne Täter"-Eigenschaft der Bildreportage die unterschiedlichen Indizien in diesen Verweise zu erkennen. Dafür musste ich die hierarchische Ordnung zwischen Bild und Text aufbrechen und den Fotografien denselben Raum für die Interpretationen zusprechen wie den Bildtexten. Nur so war es mir möglich, den „historischen Prozess" und damit „das Bild der Vergangenheit" dieser Reisereportage zu rekonstruieren. Dabei musste ich beachten, dass ich als Historikerin der nachgeborenen Generation die Fotografien und Bildtexte der Reisereportage anders ansah, las und verstand als die Weimarer Gesellschaft.

[281] Martin Figueiredo, 38, Chefredakteur der Zeitschrift „Informação"; Portugal, S.12
[282] Titia Ketelaar, 34, Chefredakteurin der Zeitschrift „nrc.next", Holland, S.14
[283] Buchtitel des zweibändigen Werks von Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a. Main, 2002
[284] Benjamin, 1991, S.695

Mein Arbeitsfazit lautet, dass ich die Methodik der Visual History bei einer anderen Arbeit wieder verwenden würde. Ich muss aber eingestehen, dass ohne Textquellen die quellenkritische Bearbeitung der unterschiedlichen Bildquellen, die ich in dieser Arbeit verwendet habe (Vintage Prints und Negative), nicht durchführbar wäre.
Da mir der Zugang zu weiterem Textquellenmaterial für die Beantwortung einiger Fragen aus administrativen Gründen gefehlt hat, muss diese Arbeit als Etappe in einem noch weiterzuführenden Forschungsprozess verstanden werden. Es wäre sinnvoll, die fotojournalistische Arbeit von M. Breslauer und A. Schwarzenbach weiter zu erforschen.
Wichtig scheint mir die Erkenntnis, dass die gleichwertige Verwendung von fotografischen Bildern *und* Texten als Quellen neue, wissenschaftlich relevante Ansatzpunkte liefert. Gerade im Bereich der Pressefotografie der Weimarer Republik und der Schweiz sollte auf interdisziplinärem Weg im Sinne der Visual History geforscht werden.

Ich hoffe, dass ich mit dieser Arbeit einen Beitrag zur Erforschung der fotojournalistischen Arbeit von Marianne Breslauer und Annemarie Schwarzenbach leisten konnte.
Mit den Worten Klaus Türks möchte ich meine Betrachtungen schliessen:

> Bilder bilden nicht ab, sondern stellen dar, sie inszenieren etwas; sie präsentieren ganz bestimmte Konstruktionen von Wirklichkeit (...). Bildautoren stehen nicht ausserhalb der Gesellschaft, nicht auf dem 'archimedischen' Beobachtungspunkt, sondern sie sind immer Gesellschaft, in ihrer Gesellschaft. (...) Bilder sind deshalb nicht Aussenansichten gesellschaftlicher Teilbereiche, sondern Elemente dieser Gesellschaft selbst, die deren Charakteristik mitprägen und zu ihrer Stabilität bzw. zu ihrem Wandel einen Beitrag leisten.[285]

Danksagung

Ich möchte mich bei folgenden Personen für ihre Anregungen bedanken:

Herrn Prof. Dr. Aram Mattioli, Herrn Dr. Anton Holzer, Herrn Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt, Herrn Dr. Alexis Schwarzenbach, den ArchivarInnen Frau Gabriela Rauch, des *Annemarie Schwarzenbach Nachlasses* des *Schweizerischen Literaturarchivs* in Bern, Frau Rosa Schamal, des *Marianne Breslauer Bestandes* der *Fotostiftung Schweiz* in Winterthur und Frau Ruth Häusler des *Arnold Kübler Nachlasses* der *Zentralbibliothek Zürich*n für die Bereitstellung des Quellenmaterials. Für Auskünfte und Zusendungen danke ich im Weiteren Frau Kathrin Beer, Dr. Martin Gasser, Frau Prof. Dr. Katharina Sykora, Frau Marion Beckers vom *Verborgenen Museum* in Berlin, Herrn Frans van der Most von der Pressedokumentation des Rijsbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, Herrn Dr. Markus Schürpf vom Büro für Fotogeschichte in Bern, Frau Sabine Pomberg von der internationalen Abteilung der Mauritius-Images, in Mittenwald, Frau Annette Otterbach vom Bildarchiv Foto Marburg. Deutsches Dokumentationszentrum für Kulturgeschichte, Conzett & Huber Bestand in Marburg, Frau Bernadette van Woerkom, Curator of Photography des Jewish Historical Museum, in Amsterdam, Frau Maartje van den Heuvel des Prentenkabinet der Universitätsbibliothek Leiden, in Leiden, Herrn Edward W. Earle, Curator of Collections des International Center of Photography in New York, der Bibliotheksabteilung des Maison Européenne de la photographie in Paris, Frau

[285] Klaus Türk, 1997 zit. nach Sachse, 2004, S.51

Christine Kühn der Sammlung Fotografie, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen, in Berlin, Herrn Guido Kummermann des Archivs der Zürcher Hochschule der Künste, Hernn Dr. Robert Dünki des Stadtarchvis Zürich und Jean-Christop Blaser, Conservateur des Musée de L`Elysée, in Lausanne.

Bildreportagen von der Auftragsreise nach Spanien und Andorra (Mai 1933)

Aufruhr in Andorra von Dr. Annemarie Schwarzenbach, *Zürcher Illustrierte,* 08.09.1933, Nr.36, S.1208 (ZB, AD, Zürich)

Loyola, das verlassene Kloster von Dr. Annemarie Schwarzenbach, Aufnahmen Brauer-Akademia, Zürcher Illustrierte, 22.09.1933, Nr.38, S.1206 (ZB, AD, Zürich)

Kinder in den Pyrenäen. Aufnahmen von einer Autoreise unserer Mitarbeiterin Annemarie Schwarzenbach, *Zürcher Illustrierte*, 06.10.1933, Nr.40, S.1294 (ZB, AD, Zürich)

Andorra. Dr. Annemarie Schwarzenbach spricht Mittwoch, 18.30 Uhr über: In der Miniaturrepublik Andorra, Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung, 06.10.1933, Nr.41, S.1272f. (NAS, SLA, Bern)

Abkürzungen von Archiven und Nachlässen

NMF Nachlass Marianne Feilchenfeldt (NMF)

FS Fotostiftung Schweiz, Winterthur

NAS Nachlass Annemarie Schwarzenbach

SLA Schweizerisches Literaturarchiv, Bern

ZB Zentralbibliothek, Zürich

NAK Nachlass Arnold Kübler

AD Alte Drucke

PBKF Privatbesitz Konrad Feilchenfeldt, München

PBWF Privatbesitz Walter Feilchenfeldt, Zürich

DNB Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig

UB Universitätsbibliothek, Basel

7. Quellen- & Literaturverzeichnis

Bildquellen

Kinder in den Pyrenäen. Aufnahmen von einer Autoreise unserer Mitarbeiterin Annemarie Schwarzenbach, *Zürcher Illustrierte*, 06.10.1933, Nr.40, S.1294 (ZB, AD, Zürich)

Privates Fotoalbum Marianne Breslauer 1929-1934 (1-507 davon Nr. 234-307), NMF FS, Winterthur

„Schulmädchen aus Gerona“ ('Mädchen in Uniform'): A-5-01/005 Vintage Print 780x115 (mm) im Fotoordner 1 Spanien/Bocken /Luzern/1933 NAS, SLA, Bern; 2003.17.006 („Schulkind, Spanien 1933“) 181x215 (mm) Vintage Print in Schachtel B.502, nur ein Negativ (ohne Beschriftung) 6x9 (cm) NMF SF Winterthur

„Kleine Zigeuner“: A-5-01/035 Vintage Print 790x111 (mm) im Fotoordner 1 Spanien/Bocken /Luzern/1933 NAS SLA; 2003.17.005 („Kinder, Spanienreise 1933“ (Zwei Geschwister)) 279x210 (mm) Vintage Print in Schachtel B.502, vier Negative (ohne Beschriftung) 6x9 (cm) NMF SF Winterthur

„Die ältere Schwester“: kein Vintage Print im NAS SLA; 2003.17.004 („Kinder, Spanienreise 1933“ (Mädchen trägt kleines Geschwister)) 282x221 (mm) Vintage Print in Schachtel B.502, zwei Negative (ohne Beschriftung) 6x9 (cm) NMF, SF Winterthur

„Die Hand der Grossmutter“: nur Vintage Print vom zweiten Motiv im Fotoordner 1 Spanien/Bocken /Luzern/1933 NAS SLA; ohne Beschriftung 284x204 (mm) Vintage Print in Schachtel B.502, zwei Negative (ohne Beschriftung) 6x9 (cm) NMF SF, Winterthur

Textquellen

Marianne Breslauer, Bilder meines Lebens. Erinnerungen, Wädenswil 2001 (1.Aufl.)

24 Briefe A. Schwarzenbach an M. Breslauer, PBKF, München

Briefe A. Schwarzenbach an E. Mann, NAS SLA

Briefe A. Schwarzenbach an A. Kübler, NAS SLA

A. Schwarzenbachs Reportagetexte aus: „Kinder in den Pyrenäen“, ZI, 06.10.1933, Nr. 40, S.1294, AD, ZB, Zürich

Einzelausstellungskataloge

Breslauer Marianne, Retrospektive Fotografie, Ausstellungskatalog, Bielefeld/Düsseldorf 1979

Nationalgalerie Berlin, Marianne Breslauer, Photographien 1928-1937, Ausstellungskatalog, Passau/Berlin 1989

Stiftung Stadtmuseum Berlin (Hg.), Dominik Bartmann, Marianne Breslauer: 1927-1937, Ausstellungskatalog, Berlin 1999

Primärliteratur

C.B., Späte Ehrung. Höch-Preis für Marianne Breslauer in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.10.1999

F.A.Z. Tod einer Legende, Marianne Breslauer, FAZ, 17.02.2001, keine Seitenangaben

Manuela Reichart, Nur ein Bild. Eine Begegnung mit der Photographin Marianne Breslauer, DIE ZEIT, 26. August 1983, Nr. 35, S.29f.

Katharina Sykora, „ ... da alle meine Fotos fast fünfzig Jahre alt sind und ich andererseits noch vorhanden bin ...“. Interview mit Marianne Breslauer, Zürich, Juli 1982 in: Atropin. frauen-fotozeitung, Nr.0, September 1982, S.14

Sacha Verna, Aus der Vogelperspektive. Fisch oder Kunst? Ein Porträt der Kunsthändlerin, Fotografin und Jahrhundertzeugin Marianne Feilchenfeldt, *Frankfurter Rundschau*, 15.10.00, Nr.1

Sekundärliteratur

Albrecht Michael (The Editiors), Introduction in: Michael Albrecht, Veit Arlt, Barbara Müller, Jürg Schneider (Hg.), Getting Pictures Right. Context And Interpretation, Köln 2004, S.

Benjamin Walter, Kap. VI/VII in: ders. Das Kunstwerk im Zeitalter der Reproduzierbarkeit. Kommentar von Detlev Schöttker, Frankfurt a. Main, 2007a, S.23ff.

Ders., Kleine Geschichte der Photographie in: ders. Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie, Frankfurt am Main 2007b, S.353-377

Ders., Über den Begriff der Geschichte in: ders. Gesammelte Schriften I.2., Rolf Tiedermann, Hermann Schwepphäuser (Hg.), Frankfurt am Main 1991, S.691-706

Ders., Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27.4.1934 in: ders. Gesammelte Schriften II/2, Frankfurt a. Main 1977, S.683-701

Bibliothèque nationale de la France, Eugène Atget. Retrospektive, Berlin 2007

Bock Petra, Zwischen den Zeiten – Neue Frauen und die Weimarer Republik in: ders., Katja Koblitz (Hg.), Neue Frauen zwischen den Zeiten, Ein studentisches Projekt an der FU Berlin in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Berlin 1995, S.14-38

Bojunga Heike, Leipold Ilona, Die Lust am Experiment – Fotografinnen in den zwanziger Jahren in: Unda Hörner, Madame Man Ray. Fotografinnen der Avantgarde in Paris, Berlin 2002, S.152-178

Bouqueret Michel, Les femmes photographes de la nouvelle vision en France 1920-1940, Ausstellungskatalog, Paris 1998

Brenner Peter, Schwierige Reisen. Wandlungen des Reiseberichts in Deutschland 1918-1945, Tübingen 1997

Cepl-Kaufmann Gertrude, Die Boheme zwischen Lebensform und Lebensflucht in: Walter Fähnders (Hg.), Nomadische Existenzen. Vagabondage und Boheme in Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts. Tagungsband Symposion des Fritz-Hüser-Instituts, 11. Mai 2007, Bd.16, Essen 2007, S.55-74

Decock Sofie, Zwischen Hoffnung und Fatalismus. Annemarie Schwarzenbach Amerikareportagen in: Sophie Decock, Uta Schaffers (Hg.), Inside Out. Textorientierte Erkundungen des Werks von Annemarie Schwarzenbach, Bielefeld 2008, S.193-209

Dieterle Regina, Annemarie Schwarzenbach. Swiss Photo-Journalist of the 1930s in: History of Photography. Switzerland, Vol.22, No.3, Autumn 1993, S.223-228

Dippold Christine, Monika Kania-Schütz, Im Fokus. Die Bildberichterstatterin Erika Groth-Schmachtenberger und ihr Werk, Würzburg 2008

Eskildsen Ute, Die Kamera als Instrument der Selbstbestimmung in: ders. (Hg,), Fotografieren hiess teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Düsseldorf 1994, S.13-25

Fähnders Walter, Paris, Berlin, Moskau und das Glückliche Tal, Zu Annemarie Schwarzenbachs Städte- und Reiseprosa in: ders., Nils Path, Hendrik Weber, Inka Zahn (Hg.), Berlin, Paris, Moskau. Reiseliteratur und die Metropolen, Reisen. Texte. Metropolen Bd.1, Bielefeld 2005, S.91-107

Fell Karolina, Autoreisen – Dichtung – Abenteuer – Auftrag in: ders. Kalkuliertes Abenteuer. Reiseberichte deutschsprachiger Frauen (1920-1945), Stuttgart 1998, S.44-71

French, Lorely, Gender, Rasse und soziale Schicht: Die Darstellung des Körpers in Annemarie Schwarzenbachs Fotografien und Aufsätzen aus den USA 1936-38 in: Elvira Willems (Hg.), Annemarie Schwarzenbach. Autorin – Reisende – Fotografin. Dokumentation des Annemarie Schwarzenbach-Symposiums in Sils/Engadin vom 25. bis 28. Juni 1998, Pfaffenweiler 1998, S.185-208

Gautrand Jean-Claude, Der Blick der Anderen. Humanismus und Neorealismus in: Michel Frizot (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S.613-633

Hemingway Ernest, Fiesta, Reinbek b. Hamburg, 2008 9.Aufl

Henke Silvia. 'Einen Haufen Elend als Sujet benützen?' Annemarie Schwarzenbachs implizite Fototheorie im Spannungsfeld von Rassismus und Aufklärung in: Sophie Decock, Uta Schaffers (Hg.), Inside Out. Textorientierte Erkundungen des Werks von Annemarie Schwarzenbach, Bielefeld 2008, S. 211-239

Hertfelder Thomas, Migrant Mother. Eine Ikone der Grossen Depression in: Gerhard Paul (Hg.), Das Jahrhundert der Bilder 1900 bis 1945, Göttingen 2009, S.480-489

Holzer, Anton, Faszination und Abscheu. Die fotografische Erfindung der „Zigeuner“ in: FOTOGESCHICHTE 110/2008a, S.45-56

Ders., „Zigeuner“ sehen. Fotografische Expeditionen am Rande Europas in: Herbert Uerlings, Iulia-Karin Patrut (Hg.), 'Zigeuner' und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion. Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zur Gegenwart. Bd.8, Frankfurt a. Main 2008b, S.401-421

Huonker Thomas, Fremd- und Selbstbilder von „Zigeunern“, Jenischen und Heimatlosen in der Schweiz des 19. und 20. Jahrhunderts aus literarischen und anderen Texten in: Herbert Uerlings, Iulia-Karin Patrut (Hg.), 'Zigeuner' und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion. Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zur Gegenwart. Bd.8, Frankfurt a. Main 2008, S.311-364

Josting Petra, 'Zigeuner' in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik am Beispiel von Jo Mihalys *Michael Arpad und sein Kind. Ein Kinderschicksal auf der Landstrasse* (1930) in: Petra Josting, Walter Fähnders (Hg.) 'Laboratorium Vielseitigkeit.' Zur Literatur der Weimarer Republik, Bielefeld 2005, S.171-190

Kempas Thomas, Gabriele Saure (Hg.), Photo-Sequenzen. Reportagen. Bildgeschichten. Serien aus dem Ullstein Bilderdienst von 1925 bis 1944, Ausstellungskatalog, Berlin 1992

Kerbs Diethart, Methoden und Probleme der Bildquellenforschung in: Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hg.), Revolution und Fotografie Berlin 1918/1919, Berlin 1989, S.

Ders., Zur Geschichte der Berliner Pressefotografie im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts in: ders. Walter Uka (Hg.), Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik, Ausstellungskatalog, Bönen/Westfalen 2004, S.29-49

Ders., Es kommt der neue Fotograf. Auf Spatzen- und auf Mausefüssen in: ders., Walter Uka (Hg.) Fotografie und Bildpublizistik, Ausstellungskatalog, Bönen/Westfalen 2004b, S.221-224

Kraus Hans-Christof, Zeitungen, Zeitschriften, Flugblätter, Pamphlete in: Michael Maurer (Hg.), Aufriss der historischen Wissenschaften. Bd.4 Quellen, Stuttgart, 2002, S.373-401

Magnaguagno Guido, Entstehungsbedingungen und Anfänge des modernen Fotojournalismus in der Schweiz 1928-1933, Universität Zürich, Juli 1978

Ders. Der Photojournalismus. Beginn und Entwicklung in den dreissiger Jahren in: Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.), Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute. Bd.7, Ausstellungskatalog, Bern 1981, S.179-298

Ders. Bilder aus den guten, alten, schlechten Zeiten in: Hans Staub. Schweizer Alltag. Eine Photochronik 1930-1945, Ausstellungskatalog Zürich, 1984, S.6-33

Maurer Michael, Bilder in: ders., Aufriss der historischen Wissenschaften. Bd.4 Quellen, Stuttgart, 2002. S-402-426

Moortagt Elisabeth, Marion Beckers, Marianne Breslauer. Begegnungen mit der Kamera. Fotografien 1927-1937 in: Kairos 2(1987) H.5/6, S.83-86 (2. Auflage), S.

Dies., Marianne Breslauer. Begegnungen mit der Kamera. Fotografien 1927-1937, Das verborgene Museum, Sonderbeilage Brennpunkt Magazin 4/87, o.S.

Müller-Studer Marlise, Schweizer Pressefotografie. Eine linguistische Textsortenanalyse, Dissertation an der Universität Basel, Sauerländer Verlag, Aarau, Frankfurt am Main, 1989

Paul Gerhard, Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnis in: ders. (Hg.) Das Jahrhundert der Bilder 1900 bis 1949, Göttingen 2009, S.14-40

Ders., Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung in: ders. (Hg.) Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S.7-36

Perret Roger, Nachwort in: Annemarie Schwarzenbach. Jenseits von New York. Reportagen und Fotografien 1936-1938, Basel, 1997, S.159-184

Reichart Manuela, Nur ein Bild. Eine Begegnung mit der Photographin Marianne Breslauer, DIE ZEIT, 26. August 1983, Nr. 35, S.29f.

Ders., Das Geheimnis des eingefangenen Augenblicks. Die Photographin Marianne Breslauer in: Marianne Breslauer , Retrospektive Fotografie, Ausstellunskatalog, Bielefeld/Düsseldorf 1979, S.7-10

Reichel Peter, Propaganda und Unterhaltung in: ders., Der schöne Schein des Dritten Reiches. Gewalt und Faszination des deutschen Faschismus, Hamburg 2006, S.215-219

Reinecke Rüdiger, Reisen in die Soziale Revolution – Reisen in den Spanischen Krieg (1931-1939) in: Walter Fähnders, Wolfgang Klein, Nils Path (Hg.), Europa. Stadt. Reisende. Blicke auf Reisetexte 1918-1945, Reisen Texte Metropolen Bd.4, Bielefeld 2006, S.151-172

Sachse Rolf, Schlitzverschluss, Stativträger, Sportsucher, Scheinergrade. Zur Technik des Pressefotografen Willy Römer in: Diethard Kerbs (Hg.), Im Auftrag des Deutschen Historischen Museums. Auf den Strassen von Berlin. Der Fotograf Willy Römer 1887-1979, Ausstellungskatalog, Bönen 2004, S.51-69

Sander August, Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts mit einer Einleitung von Alfred Döblin, München 1929

Saure Gabriele, Eine Künstlergilde? Serielle Bildformen in der illustrierten Presse 1925 bis 1944 in: Thomas Kempas, Gabriele Saure (Hg.), Photo-Sequenzen. Reportagen. Bildgeschichten. Serien aus dem Ullstein Bilderdienst von 1924 bis 1944, Ausstellungskatalog, Berlin 1993, S.19-39

Schwarzenbach Alexis, Auf der Schwelle des Fremden. Das Leben der Annemarie Schwarzenbach, Ausstellungskatalog, München 2008

Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.), Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute, Bern 1992

Seidel Carlos, Der Spanische Bürgerkrieg. Geschichte eines europäischen Konflikts, München 2006

Stiegler Bernd, Zeigen Fotografien Geschichte? in: FOTOGESCHICHTE 25(2005) H.95, S.3-14)

Ders., Die Geschichte unseres Auges. Die Gegenwart der Fotografie in der Fotografie der Gegenwart in: FOTOGESCHICHTE, 23(2003) H.88, S.17-28

Ders, Schlachthäuser in Kunstzeitschriften. Fotografie und Kulturwissenschaft in den 20er und 30er Jahren in: FOTOGESCHICHTE, 20(2000) H.77, S.37-57

Sykora Katharina. Ausser Kurs. Zu den Reisefotografien von Annemarie Schwarzenbach in: Elvira Willems (Hg.), Annemarie Schwarzenbach. Autorin – Reisende – Fotografin. Dokumentation des Annemarie Schwarzenbach-Symposiums in Sils/Engadin vom 25. bis 28. Juni 1998, Pfaffenweiler 1998, S.209-239

Ders., Ich wollte Geschichten in Bildern erzählen. Von Menschen, nur von Menschen. Zu Marianne Breslauers Fotoreportagen und Fotosequenzen. In: Ute Eskildsen (Hg.), Fotografieren hiess teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Düsseldorf 1994, S.262-271

Ders, „ ... da alle meine Fotos fast fünfzig Jahre alt sind und ich andererseits noch vorhanden bin ...“. Interview mit Marianne Breslauer, Zürich, Juli 1982 in: Atropin. frauen-foto-zeitung, Nr.0, September 1982, S.14f.

Tucholsky Kurt, Ein Pyrenäenbuch, Frankfurt a. Main 2007

Ueckmann, Natascha, Annemarie Schwarzenbach: Ethnographin ihrer eigenen Kultur und Psychographin ihrer selbst, in: Elvira Willems (Hg.), Annemarie Schwarzenbach. Autorin – Reisende – Fotografin. Dokumentation des Annemarie Schwarzenbach-Symposiums in Sils/Engadin vom 25. bis 28. Juni 1998, Pfaffenweiler 1998, S.119-136

Uka Walter, Pressefotografie- Medium zwischen Aufklärung und Verdummung in: Diethard Kerbs, Walter Uka, Brigitte Walz-Richter (Hg.) im Auftrag des Bundes Deutscher Kunsterzieher e.V., Zur Geschichte der Pressefotografie. Die Gleichschaltung der Bilder 1930-1936, Ausstellungskatalog, Berlin 1983, S.11-18

Verna Sacha, Aus der Vogelperspektive. Fisch oder Kunst? Ein Porträt der Kunsthändlerin, Fotografin und Jahrhundertzeugin Marianne Feilchenfeldt, Frankfurter Rundschau, 15.10.2000, Nr.12, S.ZB2

Weise Bernd, „Ich muss jetzt fort zum Reichstag.“ Dr, Erich Salomon – Beruf: Photojournalist. Zu Arbeitstechnik und Geschäft im Photojournalismus um 1930 in: Janos Frecot (Hg.) für die Berlinische Galerie, Erich Salomon. „Mit Frack und Linse durch Politik und Gesellschaft.“ Photographien 1928-1938, Ausstellungskatalog, München 2004, S.27-46

Ders., Fotojournalismus. Erster Weltkrieg – Weimarer Republik in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Ausstellungskatalog, Bramsche 1997, S.72-87

Ders., Pressefotografie als Medium der Propaganda. Im Presselenkungssystem des Dritten Reiches in: Diethart Kerbs, Walter Uka, Brigitte Walz-Richter (Hg.), im Auftrag des Bundes Deutscher Kunsterzieher e.V., Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-1936, Ausstellungskatalog, Berlin 1983, S.141-156

Wick Rainer, Das neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur subjektiven Fotografie, München 1991

Wichor Simone, Alle Wege sind offen. Annemarie Schwarzenbachs Reise nach Afghanistan aus intermedialer Perspektive in: Sophie Decock, Uta Schaffers (Hg.), Inside Out. Textorientierte Erkundungen des Werks von Annemarie Schwarzenbach, Bielefeld 2008, S.241-257

Witkovsky Matthew, Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945, Ausstellungskatalog, London 2007

Zuckriegl Margrit, Das Neue Sehen. Fotografien der 20er und 30er Jahre aus der Sammlung der Österreichischen Fotogalerie Rupertinum in: Aignes Husslein-Arco (Hg.), ders. Titel, Ausstellunsgkatalog, Wien 2002, S.11-16

Abb 1 Schuldkind, Spanienreise 1933, Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.17.006, 281x215 (mm), NMF SF, Winterthur

Abb 2 Pont Saint Michel 1923 Serie: Art dans le vieux Paris, Eugène Atget, Modern Print, PH003807, Musée Carnavalet, Paris in: Bibliothèque Nationale de France (Hg.), Eugène Atget. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Berlin 2007, S.145

Abb 3 Matrazenmacher an der Seine 1929, Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.15.014, 168x229 (mm), NMF SF, Winterthur

Abb 4 Clochard am Boulevard Port Royal, 1898, Serie: Paris Pittoresque, 1. Serie, Eugène Atget, Modern Print, Divers I-79-et I-90, Bibliothèque historique de la Ville de Paris in: Ders., 2007, S.137

Abb 5 An der Seine (liegender Obdachloser mit Weinflasche) 1929, Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.15.011, 173x231 (mm), NMF SF, Winterthur

Abb 6 Lumpenball, Köln 1930, Aus der Porträtsammlung „Menschen des 20. Jahrhunderts“, August Sander, Modern Print in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, August Sander. Karl Bossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bern und Hilla Becher. Vergleichende Konzeptionen, Ausstellungskatalog, München 1997, S.46/47

Abb 7 Foire, Paris 1929, Marianne Breslauer, Modern Print in: Nationalgalerie Berlin, Marianne Breslauer. Photographien 1927-1937, Ausstellungskatalog, Berlin 1989, S.21

Abb 8 Bürgerkinder, 1925, August Sander, Modern Print in: Ebd., 1997, S.40/41

Abb 9 Jerusalem 1931, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd. 1989, S.54

ETH E-Pics

Abb 10 Djemila am Badestrand, Jaffa (Palästinareise 1931), Vintage Print, 221x285 (mm), NMF SF, Winterthur

ETH E-Pics

Abb 11 Beate Freese, 1. Frühlingstag (Berlin 1928), Marianne Breslauer, Vintage Print, 232x292 (mm), NMF SF, Winterthur

Abb 12 Umbo, Berlin 1927, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd., 1989, S.5

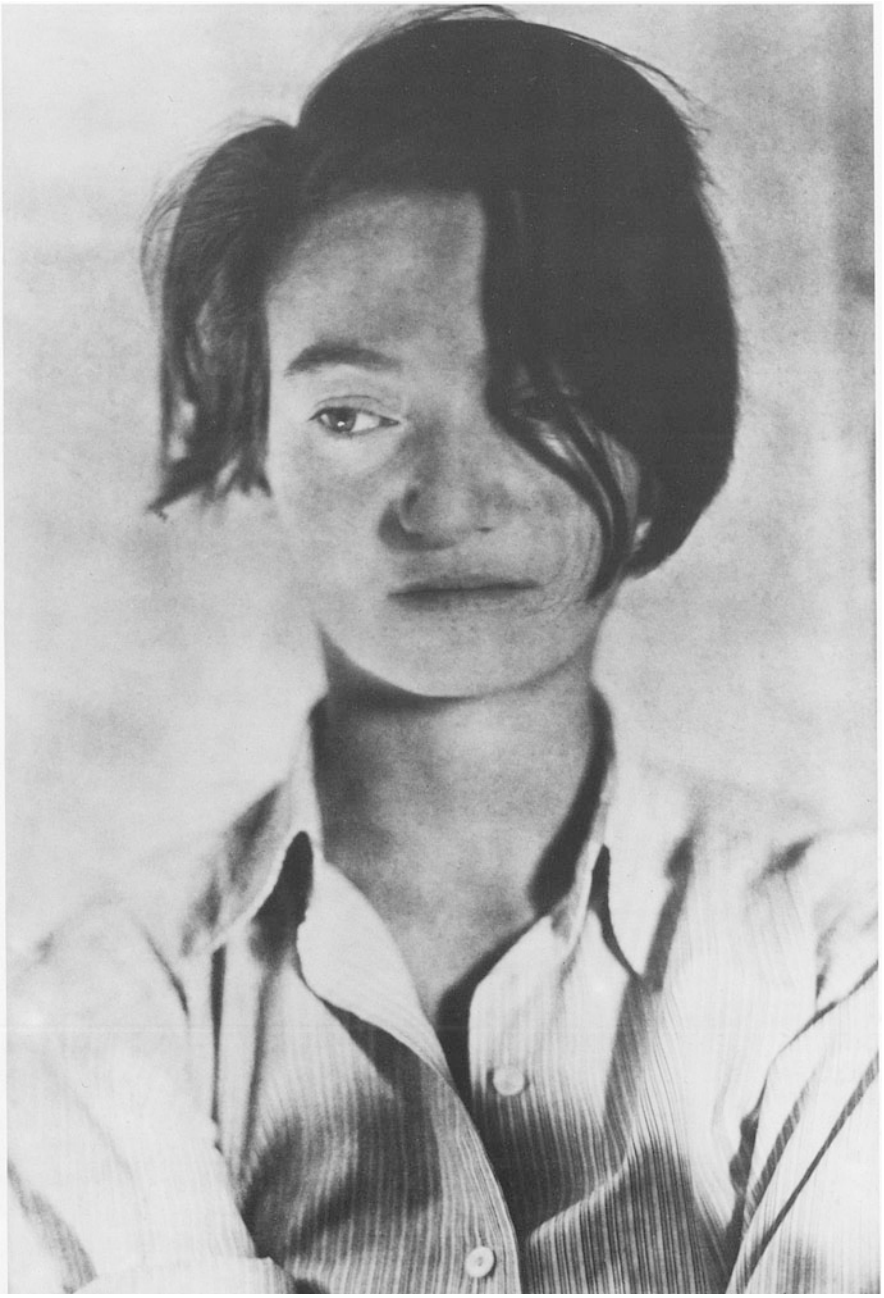

Abb 13 Selbstporträt, Berlin 1929, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd. 1989, Titelbild

Abb 14 Le vieux Peintre (Maler an der Seine) 1929, Marianne Breslauer, Vintage Print, 175x220 (mm), NMF SF, Winterthur

Abb 15 Weihnachtsmarkt, Berlin 1930, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd. 1989, S.26

Abb 16 Weihnachtsmarkt, Berlin 1930, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd. 1989, S.27

Abb 17 Weihnachtsmarkt, Berlin 1930, Marianne Breslauer, Modern Print in: Marianne Breslauer, Retrospektive Fotografie, Zürich 1979, S.84

Abb 18 Annemarie Schwarzenbach (Ullstein-Atelier), Das „alte Meisterwerk“, Marianne Breslauer, Modern Print in: Alexis Schwarzenbach, Auf der Schwelle des Fremden. Das Leben der Annemarie Schwarzenbach, Ausstellungskatalog, München 2008, S.213

Abb 19 Alexandria, 1930, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd. 1989, S.56

Abb 20 Zirkus, Berlin 1931, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd., 1989, S.30

Abb 21 Schulkind, Spanienreise 1933, Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.17.006 281x215 (mm), NMF SF, Winterthur

ETH E-Pics

Abb 22 Negativ, Marianne Breslauer, 6x9 (cm), NMF SF, Winterthur

Abb 23 Kinder, Spanienreise 1933 (Zwei Geschwister), Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.17.005, 279x210 (mm), NFM SF

Abb 24 Negativ, Marianne Breslauer, 6x9 (cm), NMF SF, Winterthur

ETH E-Pics

Abb 25 Annemarie Schwarzenbach und Kinder, Spanienreise 1933, Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.17.003, 266x224 (mm), NFM SF, Winterthur

Abb 26 Kinder, Spanienreise, 1933, Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.17.004, 282x221 (mm), NMF SF, Winterthur

Abb 27 Negativ, Marianne Breslauer, 6x9 (cm), NMF SF, Winterthur

ETH E-Pics

Abb 28 Ohne Beschriftung, Marianne Breslauer, Vintage Print, NMF SF, Winterthur

Abb 29 Negativ, Marianne Breslauer, 6x9 (m), NMF SF, Winterthur

Abb 30 Negativ, Marianne Breslauer, 6x9 (cm), NMF SF, Winterthur

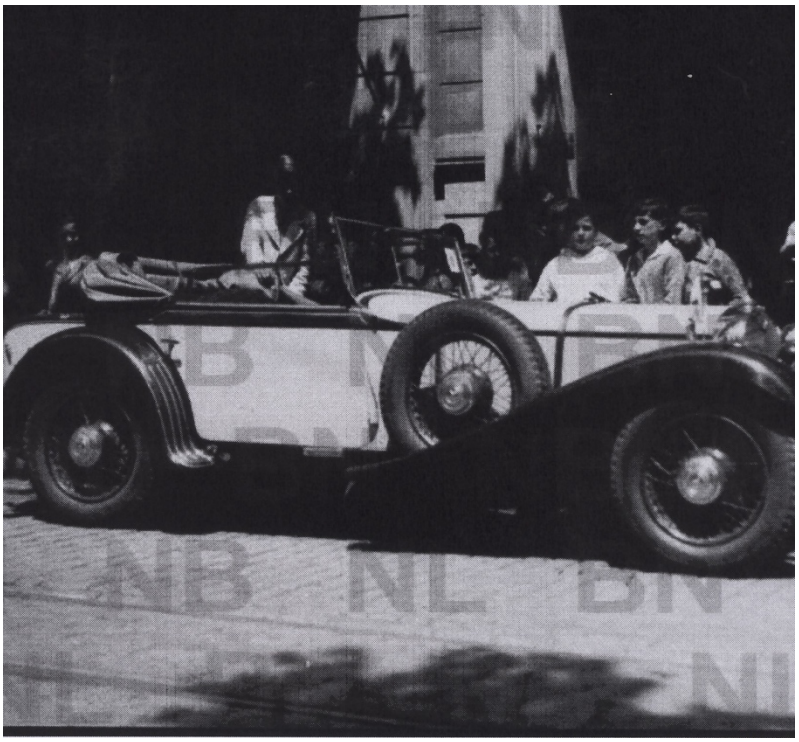

Abb 31 Spanien; Barcelona: Porträt, Marianne Breslauer, Vintage Print, A-5-01/015, 113x880 (mm), NAS SLA, Bern

Abb 32 Negativ, Marianne Breslauer, 6x9 (cm), NMF SF, Winterthur

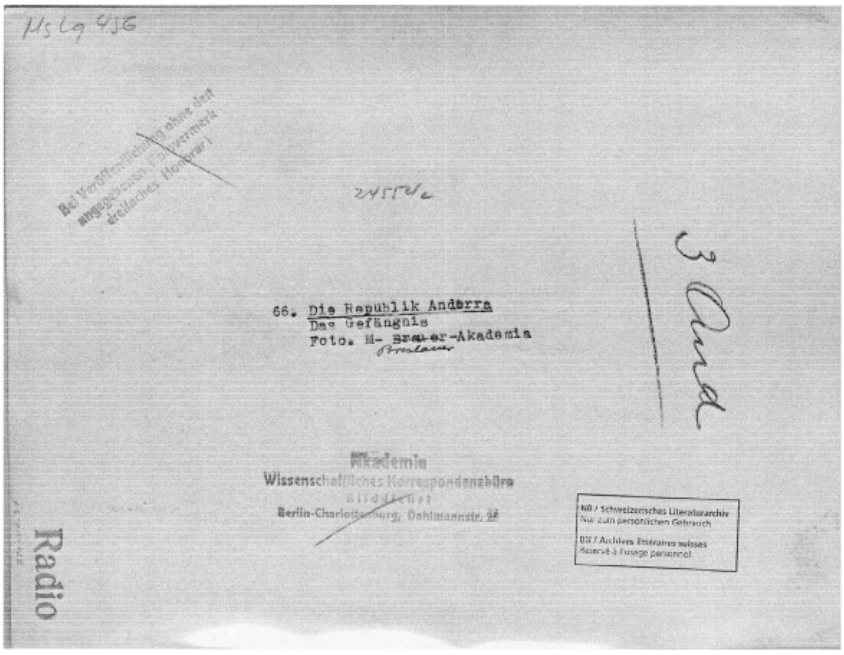

Abb 33 Rückseite des Vintage Prints AS-01.25, NAS, SLA, Bern

Abb 34 Rückseite des Vintage Prints AS-01-039 (Kleiner Junge an der Hand der Grossmutter), NAS SLA, Bern

Abbildungsverzeichnis

Das Werk einschliesslich all seiner Bestandteile ist urheberrechtlich geschützt. Kein Teil des Werks darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme vervielfältigt oder verbreitet werden.
Alle Fotos von Marianne Breslauer © Walter & Konrad Feilchenfeldt / Courtesy Fotostiftung Schweiz

Abb 1 Schuldkind, Spanienreise 1933, Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.17.006, 281x215 (mm), NMF SF, Winterthur i

Abb 2 Pont Saint Michel 1923 Serie: Art dans le vieux Paris, Eugène Atget, Modern Print, PH003807, Musée Carnavalet, Paris in: Bibliothèque Nationale de France (Hg.), Eugène Atget. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Berlin 2007, S.145 ii

Abb 3 Matrazenmacher an der Seine 1929, Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.15.014, 168x229 (mm), NMF SF, Winterthur ii

Abb 4 Clochard am Boulevard Port Royal, 1898, Serie: Paris Pittoresque, 1. Serie, Eugène Atget, Modern Print, Divers I-79-et I-90, Bibliothèque historique de la Ville de Paris in: Ders., 2007, S.137 iii

Abb 5 An der Seine (liegender Obdachloser mit Weinflasche) 1929, Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.15.011, 173x231 (mm), NMF SF, Winterthur iii

Abb 6 Lumpenball, Köln 1930, Aus der Porträtsammlung „Menschen des 20. Jahrhunderts“, August Sander, Modern Print in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, August Sander. Karl Bossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bern und Hilla Becher. Vergleichende Konzeptionen, Ausstellungskatalog, München 1997, S.46/47 iv

Abb 7 Foire, Paris 1929, Marianne Breslauer, Modern Print in: Nationalgalerie Berlin, Marianne Breslauer. Photographien 1927-1937, Ausstellungskatalog, Berlin 1989, S.21 v

Abb 8 Bürgerkinder, 1925, August Sander, Modern Print in: Ebd., 1997, S.40/41 vi

Abb 9 Jerusalem 1931, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd. 1989, S.54 vi

Abb 10 Djemila am Badestrand, Jaffa (Palästinareise 1931), Vintage Print, 221x285 (mm), NMF SF, Winterthur vii

Abb 11 Beate Freese, 1. Frühlingstag (Berlin 1928), Marianne Breslauer, Vintage Print, 232x292 (mm), NMF SF, Winterthur vii

Abb 12 Umbo, Berlin 1927, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd., 1989, S.5 viii

Abb 13 Selbstporträt, Berlin 1929, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd. 1989, Titelbild ix

Abb 14 Le vieux Peintre (Maler an der Seine) 1929, Marianne Breslauer, Vintage Print, 175x220 (mm), NMF SF, Winterthur x

Abb 15 Weihnachtsmarkt, Berlin 1930, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd. 1989, S.26 xi

Abb 16 Weihnachtsmarkt, Berlin 1930, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd. 1989, S.27 xii

Abb 17 Weihnachtsmarkt, Berlin 1930, Marianne Breslauer, Modern Print in: Marianne Breslauer, Retrospektive Fotografie, Zürich 1979, S.84 xiii

Abb 18 Annemarie Schwarzenbach (Ullstein-Atelier), Das „alte Meisterwerk", Marianne Breslauer, Modern Print in: Alexis Schwarzenbach, Auf der Schwelle des Fremden. Das Leben der Annemarie Schwarzenbach, Ausstellungskatalog, München 2008, S.213 xiv

Abb 19 Alexandria, 1930, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd. 1989, S.56 xv

Abb 20 Zirkus, Berlin 1931, Marianne Breslauer, Modern Print in: Ebd., 1989, S.30 xvi

Abb 21 Schulkind, Spanienreise 1933, Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.17.006 281x215 (mm), NMF SF, Winterthur xvii

Abb 22 Negativ, Marianne Breslauer, 6x9 (cm), NMF SF, Winterthur xviii

Abb 23 Kinder, Spanienreise 1933 (Zwei Geschwister), Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.17.005, 279x210 (mm), NFM SF xix

Abb 24 Negativ, Marianne Breslauer, 6x9 (cm), NMF SF, Winterthur xx

Abb 25 Annemarie Schwarzenbach und Kinder, Spanienreise 1933, Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.17.003, 266x224 (mm), NFM SF, Winterthur xxi

Abb 26 Kinder, Spanienreise, 1933, Marianne Breslauer, Vintage Print, 2003.17.004, 282x221 (mm), NMF SF, Winterthur xxii

Abb 27 Negativ, Marianne Breslauer, 6x9 (cm), NMF SF, Winterthur xxiii

Abb 28 Ohne Beschriftung, Marianne Breslauer, Vintage Print, NMF SF, Winterthur xxiv

Abb 29 Negativ, Marianne Breslauer, 6x9 (m), NMF SF, Winterthur xxv

Abb 30 Negativ, Marianne Breslauer, 6x9 (cm), NMF SF, Winterthur xxvi

Abb 31 Spanien; Barcelona: Porträt, Marianne Breslauer, Vintage Print, A-5-01/015, 113x880 (mm), NAS SLA, Bern xxvii

Abb 32 Negativ, Marianne Breslauer, 6x9 (cm), NMF SF, Winterthur xxvii

Abb 33 Rückseite des Vintage Prints AS-01.25, NAS, SLA, Bern xxviii

Abb 34 Rückseite des Vintage Prints AS-01-039, NAS SLA, Bern xxviii