

Elfriede Reichelt

ELFRIEDE REICHELT 1883–1953

Atelierfotografie
zwischen Tradition und Moderne
Mit einem Verzeichnis der Werke

Band 1

Verena Faber

ELFRIEDE REICHELT 1883–1953

Atelierfotografie
zwischen Tradition und Moderne
Mit einem Verzeichnis der Werke

Band 1

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des
Doktorgrades der Philosophie an der
Ludwig-Maximilians-Universität München
vorgelegt von Verena Faber aus Gräfelfing

Referent: Prof. Dr. Hubertus Kohle
Korreferent: Prof. Dr. Burcu Dogramaci
Tag der mündlichen Prüfung: 1.2.2011

Inhalt Band 1

EINLEITUNG

I	GEGENSTAND DER BETRACHTUNG	1
II	FORSCHUNGSÜBERBLICK	3
III	METHODIK	7

BIOGRAFIE UND UMFELD

I	BRESLAU, MÜNCHEN, ULM. DIE LEBENSSTATIONEN ELFRIEDE REICHELTS	11
	1 Kindheit in Breslau	12
	2 Auf dem Weg zur Fotografin. Die Ausbildung in München	14
	3 Erste berufliche Schritte	20
	4 Das Breslauer Atelier	21
	4.1 Gründung und Spezialisierung	21
	4.2 Die Zusammenarbeit mit Grete Leistikow	26
	4.3 Das Atelierjubiläum 1919	29
	5 Rückzug ins Private. Ulm und München	31
II	DAS KULTURELLE UMFELD IN SCHLESILIEN 1900 BIS 1932	34
	1 Rund um die Breslauer Kunstakademie	35
	2 Privates und institutionelles Engagement	37
	3 Die Fotografie in Breslau und der Region	41
III	MITGLIEDSCHAFTEN IN KULTURELLEN VEREINIGUNGEN	46
	1 Gütesiegel GDL: Die „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“	46
	2 Andere Vereinigungen	52

ATELIERFOTOGRAFIE IM HISTORISCHEN KONTEXT

I	GESCHICHTE DER ATELIERFOTOGRAFIE	55
II	FOTOGRAFIE ALS FRAUENBERUF	59
III	DAS FOTO PORTRAIT. EINE SOZIALHISTORISCHE GATTUNGSBETRACHTUNG	67

ELFRIEDE REICHELTS ATELIERFOTOGRAFIE

I	LICHT, KAMERA, PAPIER. TECHNISCHE ASPEKTE DER ATELIERARBEIT	72
II	STILISTISCHE ENTWICKLUNG	81
1	Piktorialistische Ansätze	81
2	Frank Eugene Smith als Vorbild	86
3	Ansätze der Neuen Fotografie	90
4	Zusammenfassung und Diskussion der stilistischen Ansätze	96
III	DAS FOTOPORTRAIT BEI ELFRIEDE REICHEL	100
	Exkurs: Individual- vs. Typenportrait	107

GENRES

I	DAS PORTRAITSCHAFFEN	111
1	Kandinsky, Poelzig, Mueller – Künstlerportraits	111
2	Der Blick auf das eigene Geschlecht – Frauenportraits	121
3	„Foto-Epidemie in Doorn“ – Portraits von Wilhelm II. und Hermine	139
4	„Endlose Geduld und freundliche Heiterkeit“ – Kinderportraits	148
5	Das eigene Bildnis – Selbstportraits	156
II	WEITERE SUJETS	160
1	Ausdruck der „Körperseele“ – Aktfotografien	160
2	Blumenarrangements und die „Schönheit des Funktionellen“ – Stilleben	168

SCHLUSSBETRACHTUNG

I	KÜNSTLERISCHE ATELIERFOTOGRAFIE ALS BERUFUNG – FAZIT UND AUSBLICK	176
---	---	-----

ANHANG

I	AUSSTELLUNGSVERZEICHNIS	182
II	REPRODUKTIONSVERZEICHNIS	186
III	BIBLIOGRAFIE	187
1	Primärquellen	187
1.1	Monografien	187
1.2	Ausstellungskataloge	187
1.3	Aufsätze und Schriften	188
1.4	Archivdokumente	190
2	Sekundärquellen	190
2.1	Überblicksdarstellungen und Monografien	190
2.2	Ausstellungskataloge	193
2.3	Aufsätze	195
2.4	Zitierte Webseiten	199

Inhalt Band 2

WERKVERZEICHNIS

KATALOG ZUM TEXT

I	ABBILDUNGEN ZUM TEXT (AZT)
II	DOKUMENTEN- UND QUELLENVERZEICHNIS (DOK)
1	Studienunterlagen der „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie“
2	Bebauungspläne der Tauentzienstraße Breslau
3	Ausstellungsrezensionen und Presseberichte
4	Werbe- und Ausstellungsbroschüren
5	Dokumentation des Rechtsstreits mit der Photographen-Zwangs-Innung
6	Briefe der Kaiserin Hermine
7	Hanni Schwarz: „Photographie als Frauenberuf“ (1905)

*„Man könnte ein ganzes Buch damit
füllen, wollte man jede einzelne Leistung
dieser echten photographischen
Künstlerin besprechen.“*

Arthur Kiefer, *Das Buch von Breslau*, 1926

I GEGENSTAND DER BETRACHTUNG

„Eine echte photographische Künstlerin“ – so heißt es in Arthur Kiefers *Buch von Breslau* (1926) über Elfriede Reichelt (1883-1953). Sie ist es, die im Blickpunkt der vorliegenden Dissertation steht. Leben und Werk der schlesischen Portraitfotografin werden darin erstmals umfassend vorgestellt.

Neben der biografischen Erschließung und der historisch-stilistischen Einordnung ihres fotografischen Schaffens kommt der Dissertation die Aufgabe einer grundlegenden Werkrekonstruktion zu. Für das separate Werkverzeichnis konnten in einer zweijährigen Akquise insgesamt rund 1160 Originalfotografien zusammengetragen werden. Angesichts des über zwanzigjährigen Berufslebens der Fotografin, die zwischen 1909 und den frühen 1930er Jahren ein florierendes Atelier in Breslau führte, kann dieses Konvolut nur einen Teil ihres Schaffens wiedergeben. Das exemplarische Kompendium liefert aber trotz seiner Begrenztheit einen aufschlussreichen Einblick in die Arbeit einer erfolgreichen Berufsfotografin im Zeitraum von ausgehender Kaiserzeit und Weimarer Republik.

Die Dissertation widmet sich einer heute in Vergessenheit geratenen und bis dato nur in engsten fotohistorischen Forschungskreisen bekannten Fotografin. Ihr zeitgenössischer Ruf als talentierte Kunstfotografin reichte zu Lebzeiten indes weit über die Grenzen Breslaus hinaus, in der Rezeption ihrer Zeitgenossen zählte sie gar zu den bekanntesten weiblichen Berufsfotografen in Deutschland.¹

Wie nur wenige Kolleginnen machte sich Elfriede Reichelt bereits in der Kaiserzeit selbstständig – viele Fotografinnen wagten den Schritt in die berufliche Eigenständigkeit hingegen erst nach der gesetzlichen Gleichstellung durch die Weimarer Verfassung. In der wissenschaftlichen Aufarbeitung von Fotografinnen konzentrierte man sich bisher vornehmlich auf die um 1900 geborenen Fotografinnen wie Yva (1900-1942) oder Germaine Krull (1897-1985), die erst nach 1919 Karriere machten. Die unmittelbaren Vorreiterinnen dieser Generation, die wie Elfriede Reichelt in den 1880er Jahren oder davor geboren wurden, sind heute nahezu unbekannt. Erna Lendvai-Dircksen (1883-1962), Minya Diez-Dührkoop (1873-1929) und Hanna Höch (1889-1978) ausgenommen, wurden die Vertreterinnen dieser etwas älteren Generation bisher auch von der Forschung kaum beachtet. So wissen wir über Wanda von Debschitz-Kunowski (1870-1935), Hanni Schwarz, Suse Byk, Ursula Richter (1886-1946) sowie Nini (1884-1942) und Carry Hess (1889-1957) bisweilen nur oder noch nicht einmal die Lebensdaten – obwohl

¹ „[...] ebenso die Bilder von Hanni Schwarz-Berlin, Elf. Reichelt-Breslau und Lotte Nelson-Darmstadt, sodass hier also einige der bekanntesten weiblichen Berufsphotographen mit ihren Leistungen vereinigt sind.“ Zitiert nach: Fritz Hansen: *Wanderungen durch die Internationale Photographische Ausstellung Dresden*, in: *Der Photograph*, Jg. 1909, No. 87, S. 145.

doch all diese Frauen zwischen 1910 und 1930 in München, Berlin, Dresden oder Frankfurt eigene, überaus erfolgreiche Ateliers führten. Gerade dieser etwas älteren Berufsfotografinnen-Generation diente das Fotografenhandwerk – vielleicht mehr noch als den Fotografinnen nach 1919 – als immanentes Instrument ihrer weiblichen Selbstbestimmung. Die Studie über Elfriede Reichelt möchte daher zur Beschäftigung mit dieser frühen Generation weiblicher Berufsfotografen anregen und einen Beitrag zu ihrer weiterführenden Erforschung leisten.

Berufsfotografie bzw. *Fachfotografie* sind Termini, die in diesem Zusammenhang immer wieder genannt werden. In beiden Fällen ist damit die professionell ausgelegte Studiofotografie gemeint, die im 19. wie im frühen 20. Jahrhundert schwerpunktmäßig auf dem Portraitfach ruhte.

Elfriede Reichelt war zwar eine Berufsfotografin, die den Ansprüchen ihrer Atelierkundschaft zu entsprechen hatte. Gleichzeitig war sie aber insofern auch eine künstlerische Fotografin, da sie die Stereotypen der alten Atelierfotografie weitestgehend vermied und ihre Fotografien stattdessen gemäß aktuellen und dezidiert künstlerischen Bildprämissen entwarf. In Abgrenzung zur erwerbsmäßigen Fotografie werden in der Arbeit dahingehend immer wieder die Begriffe *Kunstfotografie* bzw. *künstlerische Fotografie* fallen. Auch die künstlerischen Fotografen (*Kunstfotografen*) führten häufig gewerbsmäßige Ateliers. Sie grenzten sich aber von der Studiofotografie der Warenhäuser und Normateliers in dem Sinne ab als dass sie über den Profit hinaus an einer individuellen und zeitgemäßen Fotografie interessiert waren, die mit dezidiert künstlerischen Bildmodi arbeitete. Ihre Bilder veröffentlichten die ambitionierten *Kunstfotografen* in (Fotofach-) Zeitschriften und in Ausstellungen. Der Terminus *Kunstfotografie* wird in der Fotogeschichte darüber hinaus auch als Synonym für die piktoriale, malerische Fotografieausrichtung der Jahrhundertwende benutzt.

Maßgeblich wird die vorliegende Arbeit am Beispiel Elfriede Reichelts der Frage einer sich wandelnden Atelierfotografie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts nachgehen. Innerhalb von nur zwanzig Jahren, in denen Elfriede Reichelt ihr Fotostudio betrieb, kam es in der künstlerischen und berufsmäßigen Fotografie zu weit reichenden Veränderungen. So lösten *Neues Sehen* und *Neue Sachlichkeit* in den 1920er Jahren die *Kunstfotografie* (= *Piktorialismus*) der Jahrhundertwende ab. Vom *Individualportrait* verlegte sich die Portraitauffassung gleichzeitig vermehrt auf den sogenannten *Typus*. Mit Presse-, Mode- und Reklamefotografie gewann das Medium in dieser Periode zudem ganz neue Verwertungsformen hinzu. Reichelt selbst verwehrt sich dieser neuen fachfotografischen Anwendungsgebiete nicht, blieb jedoch ihrem Spezialgebiet treu: der Portraitfotografie im Studio. Gleichwohl verweisen ihre Akt-, Landschafts-, Stilleben- und Reisefotografien sowie ihre kunstfotografischen Studien auf ein durchaus breit angelegtes Themenspektrum, das über die reine Auftragsarbeit im Atelier hinausreicht und die künstlerischen Ambitionen der Fotografin unterstreicht. Aber Reichelts Werk ist

nicht nur motivisch, sondern eben auch stilistisch vielseitig. Standen ihre frühen Fotografien noch eindeutig unter dem Einfluss der bildmäßigen Fotografie nach dem Vorbild ihres Münchner Lehrers Frank Eugene Smith, näherte sie sich in den 1920er Jahren in einem kontinuierlichen Prozess einer modernen Bildsprache an. Reichelt verfolgte die fotografischen Neuerungen ihrer Zeit und band diese geschickt und ohne stilistische Brüche in ihre eigene Arbeit ein. Die Vorzeichen der *Neuen Fotografie* sind in ihrem Werk also deutlich sichtbar. Da sich Elfriede Reichelt aber in Arrangement und Bildsprache stets an der Person vor ihrer Kamera orientierte, griff sie selbst noch in den späten 1920er Jahren immer wieder bewusst auf die Prämissen der piktorialistischen Bildnisfotografie zurück. Dieses geschickte Wechselspiel zwischen alten und neuen fotografischen Ansätzen kennzeichnet das Schaffen der Fotografin. Die Dissertation möchte dahingehend zur Wiederentdeckung eines umfangreichen kunstfotografischen Œuvres beitragen, welches die Entwicklungslinie von bildmäßiger zu neusachlicher Fotografie beispielhaft nachzeichnet. Dabei wird sich zeigen, dass sich Reichelts Werk – ähnlich wie das ihrer bekannten Kollegen Hugo Erfurth (1874-1948), Lotte Jacobi (1896-1955) und Frieda Riess (1890-1955) – in seiner Gesamtheit zwischen zwei Polen bewegte: zwischen Ateliertradition und fotografischer Moderne.²

II FORSCHUNGSÜBERBLICK

Dass Elfriede Reichelts Schaffen in der Kunstrezeption der 1920er und 1930er Jahre auf große Anerkennung stieß, belegen die Einträge in Hans Wolfgang Singers *Allgemeinem Bildniskatalog*³ und *Dresslers Kunsthandbuch*⁴. Regelmäßig reproduziert wurden ihre Fotografien zudem in den Fotofachzeitschriften und Illustrierten der damaligen Zeit (siehe Reproduktionsverzeichnis im Anhang). Auch die rege Ausstellungsaktivität der Fotografin spricht dafür, dass ihre künstlerische Arbeit in der Vergangenheit durchwegs renommiert war (siehe Ausstellungsverzeichnis im Anhang).

Von der modernen fotohistorischen Forschung ist Reichelts Werk indes bis dato weit weniger beachtet worden. In den heute gängigen Fotografielexika bleibt die Nennung ihres Namens aus, erwähnt bzw. durch eine Abbildung vertreten wird sie nur in einigen

² Vgl. z.B. Bodo von Dewitz und Karin Schuller-Procopovici (Hgg.): *Hugo Erfurth 1874-1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne* (Kataloghandbuch Agfa Foto-Historama), Köln 1992.

³ Hans Wolfgang Singer: *Allgemeiner Bildniskatalog, Bd. III (1931) und Bd. X (1933)*, Leipzig (Verlag Karl W. Hiersemann).

⁴ Willy Otto Dressler: *Dresslers Kunsthandbuch, 9. Jg., Bd. 2 Bildende Kunst: Das Buch der lebenden Deutschen Künstler, Altertumsforscher, Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller*, Berlin (Verlag Karl Curtius) 1930

wenigen Veröffentlichungen zur Fotografiegeschichte der Weimarer Republik.⁵ Im Kontext der Aufarbeitung der Fotovereinigung „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ (GDL) findet sich Reichelts Name zudem in dem Ausstellungskatalog *Fotografie 1919-1979. Made in Germany. Die GDL-Fotografen (1979)*⁶ und in Lothar Kräussls Dissertation *Fotografie zwischen Handwerk, Kunsthandwerk, Kunst – Die Entwicklung der „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ seit 1919 (1988)*⁷. In jüngerer Zeit wurden die Arbeiten der Fotografin in einige Überblicksdarstellungen der Sammlung Fotografie des Münchner Stadtmuseums integriert, darunter *Lehrjahre Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900-2000 (2000)*⁸, *Stilles Leben 1910-2008. Wenn die Dinge träumen. Stilleben aus der Sammlung Fotografie (2008)*⁹ und *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie (2009)*¹⁰. Einige Fotografien Reichelts wurden in anderen Zusammenhängen publiziert, beispielsweise im Rahmen der Kandinsky-Forschung¹¹ und der Aufarbeitung der Exiljahre Wilhelms II.¹².

Reichelts Werk bewegt sich zwischen der malerischen Fotografie der Jahrhundertwende und den Fotografieströmungen der 1920er Jahre. Die Erforschung dieser einzelnen Richtungen ist in zahlreichen Überblicksdarstellungen¹³ und monografischen Schriften zu deren Protagonisten¹⁴ umfangreich dargestellt worden. Dass diese Stile teils fließend

⁵ Ute Eskildsen (Hg.): *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik* (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994.

⁶ Gesellschaft Deutscher Lichtbildner e.V./GDL (Hg.): *Fotografie 1919-1979. Made in Germany. Die GDL-Fotografen* (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1979/80), Frankfurt a.M. 1979.

⁷ Lothar Kräussl (Diss.): *Fotografie zwischen Handwerk – Kunsthandwerk – Kunst. Die Entwicklung der „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ seit 1919*, Osnabrück 1988.

⁸ Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Hgg.): *Lehrjahre Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900-2000* (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 2000), München 2000.

⁹ Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Hgg.): *Stilles Leben 1910-2008. Wenn die Dinge träumen. Stilleben aus der Sammlung Fotografie* (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2008/2009), München 2008.

¹⁰ Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Hgg.): *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie* (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2009), Heidelberg 2009.

¹¹ *Kandinsky. Opere dal Centre Georges Pompidou* (Ausstellungskatalog Mailand, Fondazione Antonio Mazzotta 1997/1998), Mailand 1997 und *Collection Photographies. Une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Göttingen 2007, S. 394.

¹² Saskia Asser und Liesbeth Ruitenbergh: *De keizer in beeld. Wilhelm II en de fotografie als PR-Instrument/Der Kaiser im Bild. Wilhelm II. und die Fotografie als PR-Instrument* (Ausstellungskatalog Amsterdam, Haus Marseille 2002; Potsdam, Neues Palais 2005; Kiel, Stadtmuseum 2006), Zaltbommel 2002; Friedhild den Toom und Sven Michael Klein: *Hermine. Die zweite Gemahlin von Wilhelm II.* (= Vereinsmitteilungen des Vereins für Greizer Geschichte e.V., Bd. 15), Greiz 2007.

¹³ Um nur einige unter vielen zu nennen: Deren van Coke: *Avantgarde Fotografie in Deutschland 1919-1939*, München 1982; Kristina Lowis (Diss.): *Eine Ästhetik der Kunstphotographie im internationalen Kontext (1891-1914)*, Düsseldorf 2003; *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918* (Ausstellungskatalog Saint Louis, Saint Louis Art Museum 2006), zuerst publiziert als *La Photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918* (Ausstellungskatalog Rennes, Musée des Beaux-Arts 2005), London/New York 2006.

¹⁴ Beispielhaft anzuführen sind hier die Monografien zu Hugo Erfurth sowie zu Elfriede Reichelts Münchner Lehrer Frank Eugene (Smith) vgl. Dewitz/Schuller-Procopovici 1992 und Ulrich Pohlmann (Hg.): *Frank Eugene. The dream of beauty* (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1995/1996), München 1996.

ineinander übergangen, es hier zahlreiche Überschneidungen und Entwicklungslinien zu beobachten gibt, wurde bisher eher seltener abgebildet. Die Hamburger Kustodin Claudia Gabriele Philipp verwies 1994 eindringlich auf die Gleichzeitigkeit der Phänomene, die in der Vergangenheit allzu oft getrennt voneinander behandelt wurden. Sie regte dazu an, nicht das Nebeneinander sondern das Spannungsfeld zwischen den Polen Tradition und Handwerk einerseits und der modernen Avantgarde andererseits in den Fokus zu nehmen.¹⁵ So wie es der Untertitel der vorliegenden Arbeit – „Atelierfotografie zwischen Tradition und Moderne“ – ankündigt, schlägt die Analyse von Elfriede Reichelts Schaffen den Weg eben dieser Betrachtungsprämisse ein.

Auf der Feststellung, dass mit František Drtikol (1883-1961)¹⁶, Lotte Jacobi (1896-1990)¹⁷, Germaine Krull (1897-1985)¹⁸, Hanna Seewald (1899-1992)¹⁹ und Frank Eugene (1865-1936)²⁰ erst wenige Fotografen monografisch beleuchtet wurden, die im Kontext der Münchner Fotoschule anzusiedeln sind, beruht eine weitere Motivation dieser Arbeit.

Ein anderer Beweggrund fußt auf der Tatsache, dass sich in Deutschland wie im internationalen Umfeld die Erforschung von Fotografinnen des frühen 20. Jahrhunderts erst in den letzten drei Jahrzehnten entwickelt hat. Zeitlich etwas versetzt, nach ersten Initiativen in den USA der 1970er Jahre,²¹ die sich überwiegend auf die nordamerikanischen und britischen Protagonistinnen konzentrierten,²² wird das Forschungsfeld „Fotografie von Frauen“ vermehrt erst seit den 1980er Jahren in Deutschland und Europa²³ bearbeitet. Zu den frühen deutschen Untersuchungen

¹⁵ Claudia Gabriele Philipp: *Die Geschichte der Photographie im Museum für Kunst und Kunstgewerbe Hamburg*, in: *Photographische Perspektiven aus den Zwanziger Jahren*, herausgegeben vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Ausstellungskatalog Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1994) (= Dokumente der Photographie, Bd. 4), Hamburg 1994, S. 15-32, S. 29.

¹⁶ Anna Fárová: *Frantisek Drtikol. Photograph des Art Deco*, herausgegeben von Manfred Heiting, München 1993 u.a.

¹⁷ z.B. Marion Beckers und Elisabeth Moortgat: *Atelier Lotte Jacobi Berlin New York* (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum; Aachen, Suermond Ludw. Museum; Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie 1997), Berlin 1997.

¹⁸ z.B. Sichel, Kim: *Avantgarde als Abenteuer Leben und Werk der Fotografin Germaine Krull* (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang; München, Haus der Kunst; San Francisco, Museum of Modern Art; Rotterdam, Kunsth. Museum; Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou 1999ff.), München 1999.

¹⁹ z.B. Bayerische Staatslehranstalt für Photographie (Hg.): *Hanna Seewald*, anlässlich des Jubiläumsjahres „150 Jahre Photographie“ und des 90. Geburtstags von Hanna Seewald herausgegeben, München 1989.

²⁰ Pohlmann 1996.

²¹ Als Vorreiter gilt: Anne Tucker (Hg.): *The Woman's Eye*, New York 1973.

²² Zu den amerikanischen Überblicksdarstellungen zählen u.a.: Naomi Rosenblum: *A history of women photographers*, New York 1994 und Martin W. Sandler: *Against the odds. Women pioneers in the first hundred years of photography*, New York 2002.

²³ Rudolf Herz und Brigitte Bruns (Hgg.): *Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästhetin, Emanzen, Aristokraten* (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1986/1986), München 1985; *Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950* (Ausstellungskatalog Bonn, Haus der Geschichte 2001), Köln 2001; Lena Johannesson und Gunilla Knape (Hgg.): *Women Photographers – european experience*, Stockholm 2003; Schirmer, Lothar (Hg.): *Frauen sehen Frauen. Eine Bildgeschichte der Frauen-Photographie von Julia Margaret-Cameron bis Inez van Lamsweerde*, München 2006.

gehören Brigitte Bruns' Aufsatz *Die „Fesselung“ des Blicks* (1987)²⁴ und Ute Eskildsens Ausstellungspublikation *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik* (1994), in der die Herausgeberin die „Kamera als Instrument der Selbstbestimmung“²⁵ als wegweisend für eine ganze Fotografinnengeneration wertete. Trotz der verbesserten Forschungslage und obwohl es immer wieder große und beim Publikum beliebte monografische Ausstellungen zu einzelnen Fotografinnen der Weimarer Republik gibt, zeigt sich selbst in der jüngsten fotohistorischen Betrachtung eine eindeutige Untergewichtung von weiblichen Fotografen zu Gunsten ihrer männlichen Kollegen. So stellt Herbert Molderings seine *Moderne der Fotografie* (2008)²⁶ in mehreren monografischen Aufsätzen dar, in denen die Arbeit der drei Fotografinnen Florence Henri, Germaine Krull und Tina Modotti neun männlichen Kollegen proportional unterbewertet gegenübersteht.

Elfriede Reichelt ist zu einer Gruppe von Fotografinnen zu zählen, die sich früh mit einem eigenen Atelier erfolgreich selbstständig machten und trotz kritischer gesellschaftlicher Vorstellungen bezüglich der weiblichen Berufstätigkeit in der damaligen Zeit große Anerkennung für ihre Arbeit erhielten. Die Mehrzahl dieser heute zum großen Teil vergessenen Fotografinnen wurde bisher nur vereinzelt von kleinen engagierten Institutionen wie dem Verborgenen Museum in Berlin²⁷ oder in der Reihe *Beruf: Fotografin* von Ute Eskildsen²⁸ behandelt.

Die Monografie über Elfriede Reichelt möchte nicht zuletzt zur wissenschaftlichen Aufarbeitung schlesischer und spezifisch Breslauer Kulturgeschichte beitragen, die erst in jüngster Vergangenheit durch enge deutsch-polnische Forschungsbeziehungen vertieft werden konnte. Beispielhaft anzuführen ist an dieser Stelle die profunde Aufarbeitung der Breslauer Kunstakademie.²⁹ Mit der Dissertation von Ksenia Stanicka-Brzezicka liegt

²⁴ Brigitte Bruns: *Die „Fesselung“ des Blicks. Fotografinnen zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich*, in: *kairos. Mitteilungen des Österreichischen Fotoarchivs*, 2. Jg., Nr. 5 u. 6/1987, S. 71-82, S. 75f.

²⁵ Ute Eskildsen: *Die Kamera als Instrument der Selbstbestimmung*, in: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, herausgegeben von Ute Eskildsen (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994, S. 13-25.

²⁶ Herbert Molderings: *Die Moderne der Fotografie*, Hamburg 2008.

²⁷ Beispielhaft anzuführen sind hier die Ausstellung und der Katalog zu der lange in Vergessenheit geratenen Berliner Fotografin Frieda Riess: Marion Beckers und Elisabeth Moortgat (Hgg.): *Die Riess. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918-1932* (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum zu Gast in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur 2008), Tübingen/Berlin 2008.

²⁸ Unter anderen in dieser Reihe erschienen: Gabriele Lohmann: *Elisabeth Hase. Fotografien 1928-1943* (= *Beruf: Fotografin*, herausgegeben von Ute Eskildsen), Göttingen 2003.

²⁹ Jerzy Ilkosz und Beate Störckuhl (Hgg.): *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900-1916*, (Ausstellungskatalog Wrocław, Museum Narodowe Wrocławiu), Delmenhorst 2000 ; Petra Hölscher: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791-1932* (= *Bau + Kunst. Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 5), Kiel 2003; *Von Otto Mueller bis Oskar Schlemmer. Künstler der Breslauer Akademie. Experiment, Erfahrung, Erinnerung* (Ausstellungskatalog Schwerin, Schlesisches Museum; Regensburg, Ostdeutsche Galerie; Wrocław Nationalmuseum 2002/2003), Schwerin 2002; *Werkstätten der Moderne. Lehrer und Schüler der Breslauer Akademie 1903-1932* (Ausstellungskatalog Görlitz, Schlesisches Museum zu Görlitz 2004),

darüber hinaus bereits eine Untersuchung über schlesische Künstlerinnen vor.³⁰ Eine spezifische Erforschung der schlesischen Fotografie gibt es bis dato hingegen nur in Ansätzen.³¹ Die vorliegende Arbeit möchte auch unter diesem Gesichtspunkt einen Beitrag leisten.

III METHODIK

Die Dissertation teilt sich in zwei Bände. Bei Band 1 handelt es sich um die Dissertationsschrift, bei Band 2 um das Werkverzeichnis Elfriede Reichelt.

Im Schriftteil (Band 1) werden die Ergebnisse der biografischen, quellen- und werkbezogenen Recherchen vorgestellt. Der erste, große Themenkomplex („Biografie und Umfeld“) spürt dabei dem Leben der Protagonistin nach und eröffnet einen kulturhistorischen Blick auf das künstlerische und fotografische Umfeld, in dem Reichelt ihr Breslauer Studio betrieb.

Über die Einzelperson Reichelts hinaus geht es im zweiten Abschnitt („Atelierfotografie im historischen Kontext“) um die fotografische Zunft als solche. Im Blickpunkt stehen hier die allgemeine historische Entwicklung der Atelierfotografie und die Frage nach den weiblichen Vertreterinnen dieses Berufsstands („Fotografie als Frauenberuf“). Das Kapitel rundet eine Auseinandersetzung mit der allgemeinen sozialhistorischen Entwicklung des Fotoportraits im 19. und frühen 20. Jahrhundert ab.

Im dritten großen Kapitelteil („Elfriede Reichelts Atelierfotografie“) folgt eine Betrachtung technischer und stilistischer Merkmale der Atelierarbeit Reichelts. Ebenso wird in diesem Komplex die gesellschaftliche Ausrichtung des Fotoportraits, nun speziell

Halle an der Saale 2004; Johanna Brade: *Otto Mueller als Professor der Breslauer Akademie 1919-1930. Zwischen Künstlerbohème und Wirtschaftskrise*, Görlitz-Zittau 2004.

³⁰ Ksenia Stanicka-Brzezicka: *Artystiki slaskie ok. 1880-1945*, Toruń 2006 bzw. in deutscher Übersetzung vorliegend als: Ksenia Stanicka-Brzezicka: *Schlesische Künstlerinnen 1880 bis 1945*, in: *Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880 bis 1945*, herausgegeben von Markus Bauer (Ausstellungskatalog Görlitz, Schinesisches Museum zu Görlitz 2009/2010), Görlitz/Zittau 2009, S. 16-158. Abgerundet wird die deutschsprachige Präsentation von einer umfangreichen Bibliografie und einem Verzeichnis der Künstlerinnen, ergänzt von Johanna Brade, unter Mitwirkung von: Verena Bader (München), Justus Kohlhasse und Kai Wenzel (Kulturhistorisches Museum Görlitz). In der polnischen wie deutschen Ausgabe wurden Fotografien Elfriede Reichelts aus der Sammlung des Schlesischen Museums zu Görlitz reproduziert.

³¹ z.B. zur Architekturfotografie in Breslau: Iwona Bińkowska und Marzena Smolak: *Unbekanntes Porträt einer Stadt. Breslau. Fotografien aus der 2. Hälfte des 19. Jh. und vom Anfang des 20. Jh.*, Wrocław 1997; Iwona Bińkowska: *Breslau. Fotografien aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen*, Wrocław 2004. Eine Dissertation über Schlesische Fotografie von Arkadiusz Cencora ist in Vorbereitung. 2007-2008 gab es eine Wanderausstellung zur Fotografie in Oberschlesien, anlässlich derer eine deutsch-polnische Publikation erschienen ist: Muzeum w Gliwicach (Hg.): *Oberschlesien im Objektiv. Historische Fotografien aus dem Muzeum w Gliwicach und dem Schlesischen Museum zu Görlitz* (Ausstellungskatalog Gliwice (Gleiwitz), Muzeum w Gliwicach; Görlitz, Schinesisches Museum zu Görlitz; Potsdam, Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte 2007/2008), Gliwice 2007.

bei Elfriede Reichelt untersucht. Ein Exkurs über Individual- und Typenportrait ergänzt die hier behandelte Thematik des bürgerlichen Portraits.

Nach der nun vorgenommenen historisch-stilistischen Einordnung des Werks folgt schließlich im vierten und letzten Teil unter dem Stichwort „Genres“ eine analytische und interpretatorische Darstellung exemplarischer Reichelt-Fotografien. Die Ausführungen konzentrieren sich dabei in erster Linie auf Reichelts umfangreiches Portraitschaffen. Ihre Figurenstudien, hier speziell die Akte, sowie ihre Stilleben werden in etwas kürzeren Ergänzungen vorgestellt. Landschaften und andere kunstfotografische Figurenstudien konnten aus Gründen des Textumfangs leider nicht näher untersucht werden. Der Textband schließt mit einem Ausstellungs- und einem Reproduktionsverzeichnis sowie einer detaillierten Bibliografie im Anhang.

Band 2 der Dissertation unterteilt sich in das eigentliche Werkverzeichnis und einen Katalog zum Text. Im Katalog erscheint ein Verzeichnis mit Abbildungen zum Text (AZT) sowie ein umfangreiches, illustriertes Dokumenten- und Quellenverzeichnis (DOK). Das ursprünglich im Zuge der Inventarisierung erarbeitete, ergänzende Verzeichnis mit Werken aus der Hand anderer Fotografen, die sich im Nachlass von Elfriede Reichelt befinden, konnte in der vorliegenden Veröffentlichungsform aus Urhebergründen nicht abgebildet werden.³²

Eigentlicher Kern des zweiten Dissertationsbandes ist schließlich das Werkverzeichnis, welches das Schaffen der Fotografin Elfriede Reichelt detailgenau rekonstruiert. Es umfasst rund 1160 Originalabzüge (*vintage prints*), die zwischen 1906 und 1951 entstanden sind. Das Verzeichnis gliedert sich in 25 Register, die in chronologischer respektive alphabetischer Reihenfolge angelegt sind. Das Werkverzeichnis ist durchgängig nummeriert, bei Verweisen im Text wird daher die jeweilige Werkverzeichnisnummer angegeben (WVZ). Die Grundlage für das Werkverzeichnis bildete ein Teilnachlass, der sich seit einer privaten Schenkung durch eine Großnichte der Fotografin im Jahr 2005 in der Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum befindet. Er umfasst über 750 Positiva von Elfriede Reichelt, Negative sind soweit nicht bekannt. Darüber hinaus bewahrt die Sammlung seit Ende der 1970er Jahre knapp dreißig Dauerleihgaben aus einer weiteren Privatsammlung. Die Inventarisierung des Münchner Bestandes erfolgte von April bis November 2008. Die allesamt, bis dato nicht archivierten Aufnahmen wurden von der Verfasserin unter dem offiziellen Namen *Archiv Elfriede Reichelt*,

³² In besagtem Verzeichnis wurden neben einer Reihe von anonymen Fotografien etliche Arbeiten durchaus bekannter Fotografen und Studios wie Wanda von Debschitz-Kunowski, Franz Grainer und das Atelier Elvira in München, Frank Eugene Smith und František Drtikol zusammengefasst, die aus Reichelts Nachlass stammen und sich heute in der Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum oder in Privatbesitz befinden. Ebenso enthalten sind historische Familienfotos aus Fotostudios in Chemnitz, Regensburg, Bad Aibling, Berchtesgaden und einiger schlesischer Ateliers in Spremberg (Atelier Bernhard Francke) und Breslau (Atelier Leisner, Atelier Höffert). Bei diesen, Ende des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende entstandenen Aufnahmen sind im Besonderen das Format (*carte de visite*) und die Techniken (Kollodiumpapier, Gelatineauskopierpapier) beachtenswert, die in Reichelts späterem und stilistisch modernerem Schaffen nicht mehr zu finden sind.

Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum (AER SFMS) inventarisiert, ihre Maße, Technik und Datierung bestimmt.

Im Anschluss an die archivarische Erfassung begannen die Nachforschungen zur Identifizierung der dargestellten Personen, da eine Vielzahl der Portraits keine diesbezüglichen Angaben lieferte. Hierfür erfolgten fortlaufende Vergleichsstudien mittels literarischer und bildnerischer Quellen zu den im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Breslau und Schlesien wirkenden Künstlern und Kulturschaffenden, Politikern und Adeligen. Im Rahmen dieser Nachforschungen wurde das Gespräch mit noch lebenden Zeitzeugen wie Hannah von Gosen (Tochter des Bildhauers Theodor von Gosen) und Brigitte Würtz (Tochter von Marg und Oskar Moll) gesucht. Die Nachfahren Elfriede Reichelts trugen gleichfalls zur Identifizierung bei und bereicherten die biografische Rekonstruktion mit ihren Familienerinnerungen.

Um ein so weit wie möglich vollständiges Werkverzeichnis abbilden zu können, wurden zahlreiche Quellen untersucht, darunter die schlesische und die überregionale Illustriertenpresse, allgemeine Künstlerlexika der Zeit, Publikationen zeitgenössischer Fotoausstellungen und Fotofachzeitschriften. Alle in diesem Kontext publizierten Aufnahmen Elfriede Reichelts fanden Eingang ins Werkverzeichnis. Parallel zur Quellensichtung wurden die schriftlichen Dokumente im Archiv Elfriede Reichelt, Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum, ausgewertet, darunter Briefe und Postkarten der Fotografin an Freunde und Verwandte, die mehrteilige Korrespondenz mit Kaiserin Hermine und die Werbepublikationen aus Reichelts Breslauer Atelier.

Zu den methodischen Ansätzen einer weiterführenden Werksrekonstruktion gehörte auch eine Bildpräsentation auf dem online-Bildportal *Flickr*. Ziel war es hier, weitere Originale aufzuspüren und die Personenidentifizierung voranzutreiben. Berichte und Aufrufe in den Periodika *Fotogeschichte*³³, *Kunstchronik* und diversen schlesischen Vertriebenenportalen³⁴ sowie Nachforschungen im Kunsthandel³⁵ ergänzten die Rekonstruktionsbemühungen. Da sich einige Privatpersonen auf diese Aufrufe hin meldeten, konnte das Werkverzeichnis auf diesem Wege tatsächlich um weitere

³³ Verena Bader: *Elfriede Reichelt – eine Breslauer Fotografin zwischen Berufs- und Kunstfotografie*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 29 Jg., Heft 111 (2009), S. 61 bzw. <http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=271> (abgerufen am 15. Dezember 2009).

³⁴ Verena Bader: *Elfriede Reichelt – Breslauer Porträtfotografie zwischen 1910 und 1930*, in: *Schlesische Nachrichten. Zeitung für Schlesien* (herausgegeben von der Landsmannschaft Schlesien – Nieder- und Oberschlesien), Nr. 9/2009 (1. Mai 2009), S. 14; in: *Schlesien Heute*, 12. Jg., Nr. 7/2009, S. 45; in: *Breslauer Kreisblatt. Monatlich erscheinende Heimatzeitung für Stadt und Kreis Breslau in Schlesien*, 52. Jg., Nr. 6/2009, S. 6.

³⁵ Im Kunsthandel findet sich der Name Reichelt in falschem Kontext: Bei art-price gelistet wird beispielsweise die Malerin Elfriede Bernhard-Reichelt (1910-1993). Dieser Befund konnte durch Kontakt mit dem Auktionshaus Bolland & Marotz geklärt werden. Es wurden keine weiteren Funde bei anderen einschlägigen Galerien und Auktionshäusern wie Karl & Faber und der Galerie Berenson gemacht. Berenson in Berlin stiftete der Berlinischen Galerie Anfang der 1990er Jahre eine Reihe von Fotografien von Reichelts Assistentin Grete Leistikow. In diesem Konvolut befindet sich eine Aufnahme, deren Autorschaft durch die Verfasserin von Leistikow auf Reichelt korrigiert werden konnte (BG-FS 107/91,1).

Einzelbilder und Postkarten ergänzt werden. Zusammen mit den privaten Beständen der drei Großnichten Elfriede Reichelts fanden auf diesem Wege insgesamt rund 300 Prints aus privater Hand Eingang ins Werkverzeichnis.

Eine Recherche nach Existenz und Verbleib von Reichelt-Fotografien in nationalen und internationalen Privat- und Museumssammlungen konnte schließlich weitere Originale zu Tage fördern. Zu den öffentlichen Sammlungen, in denen sich heute Fotoabzüge befinden, gehören neben dem Münchner Stadtmuseum: die Sammlung Fotografie im Schlesischen Museum zu Görlitz (Portraits von Grete Leistikow u.a.), das Ullstein Bildarchiv Berlin (Portrait Arnold Ulitz, Fritz Milkau), die Collection Photographique im Centre Georges Pompidou Paris (Portraits von Nina und Wassily Kandinsky), die Fotostichting Huis Doorn, Niederlande (Portraits von Wilhelm II. und Hermine), die Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur sowie die Grafische Sammlung der Universitätsbibliothek Wrocław (Oddział Zbiorów Graficznych, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu).

I BRESLAU, MÜNCHEN, ULM. DIE LEBENSSTATIONEN ELFRIEDE REICHELTS

Als die Dissertationsrecherchen begannen, war kaum etwas über die Biografie der Fotografin Reichelt bekannt. Die wenigen vorliegenden Lebensdaten wurden überprüft, stellten sich aber dabei rasch als unkorrekt heraus. Die nachfolgende biografische Rekonstruktion widerlegt also zum Teil bisherige Kurzbiografien der Fotografin, die in verschiedenen Überblicksdarstellungen verwendet wurden. So wurden in den Publikationen *Fotografieren hieß teilnehmen* (1994) und *Lehrjahre Lichtjahre* (2000) Angaben gemacht, für die sich keine belegenden Quellen fanden.³⁶ Die Rekonstruktion der Biografie sollte also Grundlagenarbeit werden. Reichelts Lebensspuren schienen sich zunächst einzig auf den Koffer mit Originalabzügen und wenigen Schriftstücken zu beschränken, in denen die Schenkung aus Familienbesitz 2005 an die Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum gekommen war. In der Hauptsache handelte es sich bei diesen Schriftstücken um Urlaubspostkarten und Werbebroschüren des Ateliers (DOK 4), schriftliche Äußerungen der Fotografin zu ihrem Werk fanden sich indes nicht.

Bei der anlaufenden biografischen Erschließung waren die Gespräche mit den Nachfahren Reichelts daher unerlässlich. Elfriede Reichelt selbst hatte keine Kinder. Die Enkelinnen der beiden Schwestern Reichelts indes befinden sich erfreulicherweise bis heute im Besitz von Originalfotografien. Nach und nach fanden sich dann erste schriftliche Dokumente. So konnten sowohl im Münchner Sammlungsbestand als auch in Privatbesitz einzelne Werbeprospekte des Ateliers und etliche Postkarten Reichelts an ihre Familie zu Tage gefördert werden. Durch die vorliegende Sterbeurkunde Reichelts, durch Kontakt mit dem Einwohnermeldeamt Grünwald und Einsicht der Studienunterlagen im Bayerischen Hauptstaatsarchiv wurden schließlich genauere Daten und Orte im Leben Elfriede Reichelts ermittelt. Im Laufe der Rekonstruktionen kristallisierten sich drei Hauptstationen in der Vita der Fotografin heraus: neben ihrer Geburtsstadt Breslau – dem heute polnischen Wrocław – sind dies München und Ulm. An allen drei Orten erbrachten die Recherchen in Bibliotheken und Archiven weitere

³⁶ Eskildsen 1994, S. 319 gibt beispielsweise bezüglich Reichelts Eheverhältnis in der biografischen Notiz fälschlicherweise „verheiratet mit dem Fotografen Wieland, der bei einer Fotoexpedition auf den Nanga Parbat (Himalaya) ums Leben kam“ an. Hier ist Ulrich (Uli) Wieland gemeint, ein unverheirateter Fotograf und Extrembergsteiger, der 1934 bei einer Expedition ums Leben kam, und nicht Reichelts tatsächlicher Mann Hans Wieland. Dieser Umstand konnte durch Kontakt mit Jörg Michaelles, Ulrich Wielands Großneffen und Vorsitzenden der Alpenvereins-Sektion Ulm geklärt werden. Ebenso konnten die divergierenden Angaben der Lebensdaten im Katalog *Lehrjahre Lichtjahre* (2000) berichtigt werden: im Hauptkatalog erfolgt die Angabe „geb. 1884 in Bad Kreuznach“ (Pohlmann/Scheutle 2000, S. 264), im separaten Begleitband, einem Verzeichnis sämtlicher Schüler von 1900 bis 2000, die Angabe „geb. 1883 in Breslau“ (Pohlmann/Scheutle 2000, Schülerverzeichnis, S. 28). Bad Kreuznach als Geburtsort konnte durch Kontakt mit der dortigen Meldebehörde rasch ausgeschlossen werden. Diese falsche Annahme mag möglicherweise durch eine Verwechslung innerhalb der Familie zustande gekommen sein: August Schreiber, der Ehemann von Elfriede Reichelts älterer Schwester Charlotte, stammte gebürtig aus Bad Kreuznach.

Hinweise auf ihr Wirken. Auf diesem Wege konnte das topografische Dreieck schließlich mit Inhalt gefüllt werden. Das erste Kapitel dieser Arbeit will anhand dieser Topografie das Leben Elfriede Reichelts darstellen und damit auch die bisherigen Kurzbiografien der Fotografin richtig stellen, gleichzeitig aber auch über eine reine Biografie hinausweisen. Statt eine zusammenhangslose Datensammlung zu präsentieren, soll hier vielmehr der Weg nachgezeichnet werden, der Elfriede Reichelt zur Fotografin machte. Eine solche Darstellung kommt natürlich nicht ohne die Einbindung der „weiterführenden Straßen“ aus, die diesen Weg kreuzten. Im Falle Elfriede Reichelts sind dies die Münchner Fotoschule, die Kunstakademie Breslau und das kulturelle Leben der Stadt, die schlesische Fotografie der damaligen Zeit sowie die künstlerischen und fotografischen Vereinigungen, denen sie sich anschloss.

I.1 Kindheit in Breslau

Elfriede Klara Emma Reichelt kam am 30. Januar 1883 als Tochter von Oswald und Emma Reichelt, geb. Streit in Breslau zur Welt.³⁷ Elfriede hatte eine ältere Schwester, Charlotte (geb. 1882)³⁸. Drei Jahre später bekam sie mit Margarete (geb. 1886)³⁹ noch eine jüngere Schwester. Auf einem Bild, das um 1890 im Spremberger Fotoatelier Franke aufgenommen wurde, sind die drei Schwestern im Kinderalter zu sehen (Privatbesitz Lörrach). Der Vater, Oswald Reichelt, war Kaufmann und führte eine Porzellanhandlung in der Schweidnitzerstraße, der Haupteinkaufsstraße in Breslau. Die Vorfahren väterlicher Seite lebten schon seit mehreren Generationen als Kaufleute in Breslau. Mütterlicherseits stammte die Familie aus Spremberg. Im Familienbesitz haben sich bis heute eine Reihe von

³⁷ Vgl. telefonische Auskunft von Herrn Singer vom Einwohnermeldeamt Grünwald am 19.12. 2008 sowie Email vom 16.1. 2009 von Herrn Matthias Grotz vom Stadtarchiv Ulm.

³⁸ Charlotte (1882-1967) war mit August Schreiber verheiratet. Aus dieser Ehe stammten die Kinder Fritz, Ilse und Ulrike. August Schreiber stammte aus Bad Kreuznach und starb wahrscheinlich während des Ersten Weltkriegs an den Folgen einer Kinderkrankheit. Ilse, die ältere Tochter, verstarb bereits als Kind, wahrscheinlich um 1910. Die jüngere Tochter Ulrike (1911-1977) wurde später selbst Fotografin und ging bei Elfriede Reichelt Ende der 1920er Jahre in die Lehre. Ulrike Schreiber führte nach dem Meisterabschluss ein eigenes Fotostudio in der Breslauer Schöningstraße. Nach der Heirat mit dem Schriftsteller und Historiker Hans Eberhard Friedrich betrieb Schreiber dann in der Nachkriegszeit ein Atelier in München. Charlottes Sohn Fritz Schreiber übernahm das Porzellangeschäft des Großvaters Oswald Reichelt. Sowohl Ulrike als auch Fritz bekamen Kinder.

³⁹ Die jüngere Schwester Elfriedes, Margarete „Gretel“ (1886-1970), machte eine Ausbildung zur Säuglingsschwester und heiratete 1911 den aus Heidelberg stammenden Hermann Schmitt (1882-1955). Bei einer Doppelaufnahme des Paares von Elfriede Reichelt aus demselben Jahr könnte es sich um das offizielle Hochzeitsfoto handeln (WVZ 759). Hermann Schmitt, Sohn einer französischen Mutter arbeitete als Regierungsbaumeister. Von ihm und seiner Schwester – Tante Hansi – gingen mehrere Abzüge in das Werkverzeichnis ein (WVZ 760ff., 795f.). Margarete und Hermann Schmitt bekamen zwei Kinder, Hans (1912-1994) und Brigitte (1920-1982) (WVZ 763ff.). Die Familie lebte vermutlich zeitweilig in Ostdeutschland, auf Babyfotos Elfriede Reichelts von Hans Schmitt sind Erfurt und Finsterbergen vermerkt. Wie Charlotte und Elfriede zog es auch Margarete mit ihrer Familie in den süddeutschen Raum (Augsburg, Gersthofen). Margaretes Tochter Brigitte heiratete während des Zweiten Weltkriegs und bekam mit ihrem Mann Walter Heim zwei Kinder.

cartes-de-visite von Reichelts Vorfahren erhalten (Privatbesitz Lörrach). Bei diesem Fotoformat handelt sich um das gängigste Portraitabzugverfahren in der Fotografie des späten 19. Jahrhunderts. Zahlreiche Fotografien von Reichelts Schwestern und deren Kindern und Enkeln stammen dann natürlich aus Elfriede Reichelts Hand. Rund zweihundert dieser Familienfotos konnten in das Werkverzeichnis aufgenommen werden (WVZ 656-850). Sie datieren von den 1906 entstandenen, frühen Arbeiten der Studienzeit bis hinein in die 1950er Jahre. Auffallend ist, dass all diese Aufnahmen den gleichen kunstfotografischen Bildstrategien unterliegen, die Reichelt auch in ihren „professionellen“ Bildnissen anwendete. Von spontanen Familienfotos im „Knipsstil“ sind diese Bilder weitest möglich entfernt.

Die protestantische Familie Reichelt bewohnte ein Stadthaus in der Breslauer Charlottenstraße.⁴⁰ Im Besitz der Familie befand sich zudem ein Landhaus in Oberschreiberhau im Riesengebirge. Schreiberhau war damals eine bekannte Künstlerkolonie. Das mit der Lebensreformbewegung verknüpfte Refugium zahlreicher bildender Künstler und Intellektueller wurde bereits in ersten Ansätzen von der kulturhistorischen Forschung erfasst.⁴¹ Carl (1858-1921) und Gerhart Hauptmann (1862-1946) lebten nicht unweit Schreiberhaus in Agnetendorf. In der Region ließen sich u.a. auch der Soziologe Werner Sombart (1863-1941), die Künstlerin Wanda Bibrowicz (1878-1954) mit ihrer „Schlesischen Werkstätte für Kunstweberei“ (Oberschreiberhau), ihr Lehrer und Partner Max Wislicenus (1861-1957), der Literaturwissenschaftler Johannes Reicke (1861-1941) sowie der Schriftsteller Wilhelm Bölsche (1861-1939) nieder. Anzunehmen ist, dass Elfriede Reichelt, die in den Breslauer Künstlerkreisen verkehrte, auch im Riesengebirge Kontakte zu Künstlern und Schriftstellern pflegte. Die Vermutung, dass sie von Gerhart Hauptmann Fotografien gemacht haben könnte, bestätigte sich allerdings nicht: trotz zahlreicher Bildabgleiche und Nachforschungen über den deutsch-polnischen Gerhart-Hauptmann-Museumsverbund und den Nachlass des Schriftstellers an der Berliner Staatsbibliothek stellten sich keine Übereinstimmungen mit Reichelts gesichertem Fotoœuvre heraus. Reichelts Assistentin Grete Leistikow nahm jedoch ein Portrait des Schriftstellers in dessen Domizil auf. Das Foto befindet sich heute in der Sammlung der Berlinischen Galerie (BG-FS 107/91,4).

Das Familiendomizil in Oberschreiberhau fotografierte Reichelt mehrfach. Unter dem Titel *Dorotheenbande* und der Datierung 1914 finden sich im Archiv Elfriede Reichelt und in Privatbesitz noch heute Familienfotos von der älteren Schwester Charlotte zusammen mit ihrem Mann August Schreiber und den Kindern Fritz und Ulrike im Landhaus (WVZ 662, 663). Als Dokumente für Reichelts wiederkehrende Riesengebirgsaufenthalte

⁴⁰ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, BayStA Nr. 119; Anmeldeformular Elfriede Reichelt, 1. Juli 1906 (DOK 1).

⁴¹ *Die imposante Landschaft. Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge im 20. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog Berlin, Gesellschaft für interregionalen Kulturaustausch e.V.; Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze), Berlin/Jelenia Góra 1999.

fanden auch Landschaftsaufnahmen aus dem Jahr 1915 Eingang ins Werkverzeichnis (*Drei Steine Riesengebirge*, WVZ 954 und *Schreiberhau*, WVZ 955). Eine weitere Verbindungslinie Elfriede Reichelts zur Schreiberhauer Kolonie entnehmen wir den Modeaufnahmen, die sie 1925 von Käthe Woywoods Reformkleidern machte (WVZ 919ff.). Die Modemacherin Woywood war in Oberschreiberhau ansässig. Ob es sich um einen einmaligen Fotoauftrag handelte oder ob Woywood die Fotografin mehrfach beschäftigte, lässt sich heute indes nicht mehr rekonstruieren. Die entstandenen Modefotos wurden 1925 in der Zeitschrift *Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur*⁴² veröffentlicht.

I.2 Auf dem Weg zur Fotografin. Die Ausbildung in München

Elfriede Reichelt besuchte zunächst die Höhere Töchterschule⁴³ in Breslau und arbeitete vermutlich einige Jahre im väterlichen Geschäft. Im Alter von 23 Jahren ging sie schließlich zum Studium der Fotografie nach München. Dort wurde sie mit dem Eintrittsdatum 15. September zum Wintersemester 1906 an der „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Lichtdruck und Gravüre zu München“ zugelassen. Personalbogen, Anmeldebogen, polizeiliches Führungszeugnis, Semesterzeugnis, Protokoll der Prüfungskommission und Abgangszeugnis von Elfriede Reichelt finden sich unter den Unterlagen der Fotoschule, die heute im Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München verwahrt werden.⁴⁴ Wie die junge Frau zu dem Entschluss kam, eine fotografische Ausbildung zu absolvieren, ist unklar: Eine künstlerische Vorbildung oder fotografische Lehre konnte sie nicht vorweisen.⁴⁵ In der Familie lag bis dato keine überlieferte künstlerische Tradition vor. Wie und durch wen der Wunsch nach einer fotografischen, also im Grunde künstlerischen Ausbildung bei Elfriede Reichelt geweckt wurde, darüber lässt sich heute nur mehr spekulieren. Denkbar wäre eine mögliche Bekanntschaft mit Hans Spörl, der in Breslau neben einem eigenen fotografischen Atelier in der

⁴² *Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur*, herausgegeben vom Verband für Deutsche Frauenkleidung u. Frauenkultur, Jg. 21, Heft 1 und Heft 6, Leipzig 1925 (Verlag Otto Bener), Jg. 21 (1925), Heft 6, S. 173.

⁴³ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, BayHStA Nr. 119, Personalbogen. Vergleiche die Angabe in der Liste „Schüler von Frank Eugene“, in: Pohlmann 2004, S. 331 (DOK 1).

⁴⁴ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Nr. 119, 299, 325: Akten der Landesanstalt für Photographie Im polizeilichen Führungszeugnis (BayHStA Nr. 119) des Königlichen Polizei-Präsidium Breslau, am 4.9.1906 ausgestellt, werden die genauen Meldezeiten Elfriede Reichelts angegeben: 30.1.1883 – 16.5.1904; 1.11.1904-1.12.1904; 5.10.1905-4.9.1906.

⁴⁵ *Jahrbuch der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemiegraphie, Lichtdruck und Photogravüre zu München*, Jg. 3 1908/09, S. 92: die Spalte „Besuchte vor Eintritt in die Anstalt ein Atelier oder Kunstanstalt“ wird verneint, vgl. ebenso Lücke im Anmeldebogen bei der Frage „Hat dieselbe bereits ein Atelier oder eine Anstalt besucht? War tätig im Atelier/in der Anstalt?“, siehe Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Nr. 119.

Freiburgerstraße⁴⁶ seit 1893 die örtliche „Photographische Lehranstalt des Frauenbildungsvereins zur Förderung der Erwerbsmöglichkeit“ leitete.⁴⁷ Im Jahr 1900 ging Spörl dann als Lehrer an die neu gegründete „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Lichtdruck und Gravüre zu München“. 1919 sollte Spörl überdies Direktor der Fotoschule werden. Möglicherweise kam die junge Kaufmannstochter also noch in Spörls Breslauer Zeit mit dem Fotografen in Kontakt, der sie für die Fotografie begeisterte und ihr von seiner Berufung an die neu gegründete Münchner Fotoschule erzählte.

Georg Heinrich Emmerich, Journalist und Fotohändler aus München, wurde Gründungsdirektor dieser Institution, die auf einer Initiative des „Süddeutschen-Photographen-Vereins“ und der Unterstützung der Stadt und des Staates beruhte. Er formulierte die Ziele seiner Lehranstalt wie folgt:

„Nicht die mechanisch erlernbare seelenlose Technik, die den früheren Erzeugnissen der Berufsphotographie den Stempel der künstlerischen Bedeutungslosigkeit aufdrückte, sondern individuelles Erfassen charakteristischer Momente und eigene Empfindungen in photographischen Werken zum Ausdruck zu bringen, die Erkenntnis dieser zum künstlerischen Schaffen unentbehrlichen Grundsätze in jedem einzelnen Schüler zu wecken: das ist die Aufgabe, deren Durchführung die Anstaltsleitung in erster Linie erstrebt.“⁴⁸

Die „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Lichtdruck und Gravüre zu München“⁴⁹ verstand sich also als eine reformorientierte Ausbildungsstätte für den künstlerisch arbeitenden Berufsfotografen. Die Bildästhetik der zeitgenössischen Atelierfotografie war durch ihr striktes Festhalten am gründerzeitlichem Stilvokabular des Historismus in eine Sackgasse geraten, die in einer tiefgreifenden ökonomischen Krise mündete. Die neue Schule entwickelte vor diesem Hintergrund ein Ausbildungsprogramm, das analog zur Reformbewegung des Kunstgewerbes eine Neuausrichtung der fotografischen Bildästhetik zum Ziel hatte. Diese Programmatik forderte nicht nur die Materialechtheit der Fotografie und eine individuelle Portraiterfassung ein, sondern plädierte für eine möglichst universelle Bildung. Und so umfasste der Lehrplan der Schule nicht nur die „praktische Photographie mit Negativ- und Positivverfahren“, Retusche und

⁴⁶ <http://fotostudios.genealogy.net/details.php?ID=2492> (abgerufen am: 26. Oktober 2009).

⁴⁷ Bayerische Staatslehranstalt für Photographie 1889, S. 8.

⁴⁸ Georg Heinrich Emmerich, in: Dieter Hinrichs: *Die Geschichte der Photoschule (2)*, in: *Lichtblick*, Bd. 3, München 1986, zitiert nach: Ulrich Pohlmann: *Schönheit ist Seele. Leben und Werk des Photographen Frank Eugene Smith*, in: *Frank Eugene. The dream of beauty*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1995/1996), München 1996, S. 17-195, S. 64f.

⁴⁹ Im Jahr 1907/08 wurde der Schulname zur „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemiographie, Lichtdruck und Photogravüre zu München“ erweitert. In den 1920er Jahren kam es dann zu weiteren Umbenennungen, 1921 in „Höhere Fachschule für Phototechnik“ und 1928 in „Bayerische Staatslehranstalt für Lichtbildwesen.“ Siehe u.a.: Susanne Baumann: *Der Weg über die Schulen*, in: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, herausgegeben von Ute Eskildsen (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994, S. 34-40, S. 36.

Reproduktionstechnik, sondern ebenso die Fächer Zeichnen, Kompositionslehre, Vignettenmalerei, Physik, Kunst- und Fotografiengeschichte und gewerbliche Buchführung.⁵⁰

Nach 1900 wurden zunächst nur männliche Anwärter zum Studium an der Fotoschule zugelassen. Aber noch unter dem Direktorat des Schulgründers Emmerich wurden neue, überraschend fortschrittliche Eintrittsregeln bestimmt: Ab 1905 konnten auch weibliche Schülerinnen ein Studium an der Lehranstalt beginnen

Zu den Schülerinnen dieses ersten Jahrgangs 1905/1906 gehörten Wanda von Debschitz-Kunowski und Sophie Reynier. Neben Elfriede Reichelt schrieben sich im Folgejahr weitere junge Frauen ein, darunter Charlotte Poehlmann und Amalie Schroer.⁵¹ In den ersten Jahren existierte die Regelung, dass pro Semester nur zehn Schülerinnen zugelassen werden durften, später erließ man eine 1/3-Begrenzung.⁵² In den Kriegsjahren sollte auch diese Beschränkung aufgegeben werden. Während es im Ersten Weltkrieg eine 2/3-Mehrheit der weiblichen Studenten gab, entwickelte sich in den 1920er Jahren ein zunehmend ausgeglichenes Verhältnis.⁵³

Um an der Schule aufgenommen zu werden, war der Volksschulabschluss erforderlich, Männer mussten mindestens 15 und Frauen mindestens 17 Jahre alt sein.⁵⁴ Das Schulgeld betrug jährlich ca. 200 Reichsmark. Das Studium wurde Elfriede Reichelt durch ihr bürgerliches Elternhaus ermöglicht: Die gut situierte Kaufmannsfamilie konnte ihren Töchtern eine berufliche Ausbildung nicht nur finanzieren. Es zeugte damals auch von einer liberalen, modernen Grundhaltung, den Töchtern überhaupt eine berufliche Ausbildung zukommen zu lassen, damit diese – wie Elfriede Reichelt – finanziell auf eigenen Beinen stehen konnten.

Auf Grund ihrer frühen Öffnung für weibliche Schüler nimmt die Münchner Fotoschule eine klare Vorbildrolle in Fragen der künstlerischen Ausbildung von Frauen ein. Dies erscheint umso offensichtlicher, macht man sich die Ausbildungssituation für Künstlerinnen in der als liberal geltenden Kunstmetropole München vor dem Ersten Weltkrieg bewusst: Bis auf die Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins und diverse private Malschulen wie die Debschitzschule waren auch hier die Ausbildungsmöglichkeiten beschränkt. Das Zulassungsverbot für Frauen an der Münchner Akademie der Bildenden Künste fiel offiziell erst im Kriegsjahr 1917.⁵⁵

⁵⁰ Pohlmann 1996, S. 17-195. S. 65ff. und S. 94.

⁵¹ *Jahrbuch der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemiegraphie, Lichtdruck und Photogravüre zu München, Bericht über die Gesamttätigkeit im 9. Lehrjahr 1908/1909*, Jg. 3, München 1909, S. 92f.

⁵² Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Nr. 280 (vorläufig).

⁵³ Baumann 1994, S. 34-40, S. 36.

⁵⁴ Diese zunächst sehr strengen Regelungen wurden in einzelnen Fällen im Lauf der Zeit gelockert vgl. Germaine Krull (1897-1985), die bei ihrem Eintritt 1915 zwar das vollendete 17. Lebensjahr, jedoch keinen Schulabschluss (Unterricht beim Vater) vorlegen konnte, siehe: Sichel 1999, S. 9.

⁵⁵ Stanicka-Brzezicka 2009, S. 38.

Mit der Aufnahme von Schülerinnen seit 1905 hatte die „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie“ die Zeichen der Zeit also etliche Jahre früher erkannt. Bereits nach den ersten Semestern der Zulassung von Schülerinnen zeichnete sich dort ein durchweg positives Fazit ab:

„[...] Die heuer vorliegenden Erfahrungen mit der Aufnahme von weiblichen Schülern sind recht günstige; ohne Ausnahme zeigten die vier Damen [zu denen auch Elfriede Reichelt gehörte, Anm. der Verfasserin] der absolvierenden Klasse großen Fleiß und anhaltendes Bestreben, den Forderungen des Unterrichtsganges zu entsprechen; das Ausbildungsergebnis mit denselben kann als ein befriedigendes bezeichnet werden.“⁵⁶

Die erfolgreiche Schulpolitik zog nach den ersten Semestern immer mehr Schülerinnen an. Die stetig wachsende Schülerinnenanzahl war sicherlich zudem auch Resultat des Zulassungsverbots an der örtlichen Kunstakademie. Um dem großen Schüleraufgebot gerecht zu werden, musste die bisher provisorisch an der Theresienwiese untergebrachte Schule 1911 dann einen Neubau auf dem ehemaligen Gelände des Schwabinger Krankenhauses beziehen. Er wurde nötig, da insbesondere *„[...] die weiblichen Schülerinnen, die bereits länger am Unterricht Teil nehmen, [...] über Unwohlsein, Gewichtsabnahme“⁵⁷* klagten und dieser Umstand den unzureichenden hygienischen Bedingungen in den Schulbaracken an der Theresienwiese zugeschrieben wurde.

In ihrem ersten Schuljahr 1906/1907 besuchte Elfriede Reichelt den Ausbildungsteil Kursus A, der u.a. den obligatorischen Einführungskurs in die fotografische Technik bei Rudolf Lähnemann und den verbindlichen Zeichenunterricht bei Otto Ludwig Nägele beinhaltete, wobei das Zeichnen das einzige Fach war, in dem die Schülerin nicht ausgezeichnete und gute Ergebnisse erzielte.⁵⁸ Das genaue Curriculum der Studentin Reichelt und ihre Noten in den jeweiligen Fächern sind aus dem von Direktor Emmerich und den Fachlehrern⁵⁹ für Fotografie Rudolf Lähnemann und Hans Spörl unterzeichneten Semesterzeugnis vom 31. Juli 1907 abzuleiten, das sich auf die ersten beiden Semester bezog⁶⁰ (DOK 1): „Physik und Objektivkunde“ (Note: 1), „Chemie und Photochemie“ (Note: 2), „Gewerbliche Buchführung“ (Note: 1), „Zeichnen“ (Note: 2-3). In der Rubrik „Praktische Photographie“ erwarb sie bei Rudolf Lähnemann folgende Zensuren:

⁵⁶ „Unterrichtsbetrieb“, in: *Jahrbuch der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Photogravüre zu München. Bericht über die Gesamttätigkeit im 8. Lehrjahr 1907/1908*, Jg. 2, München 1908, S. 53.

⁵⁷ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Nr. 280 (vorläufig): Schreiben des K. Bezirksamts Dr. v. Dall'Armi über die ungünstigen räumlichen (Toiletten- und Lüftungs-) Verhältnisse in der Rennbahnstrasse 11 (alte Schulbaracke).

⁵⁸ Schafgans, Theo: *Sechs Jahrzehnte hinter der Kamera. Mein Leben als Fotograf*, in: *Bonner Geschichtsblätter* (= Jahrbuch des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins), Bonn 1984, Bd. 36, S. 335-414, S. 345.

⁵⁹ Außer Lähnemann, Spörl und Naegele arbeiteten in diesen Jahren Emil Fichtl (Lichtdruck), Richard Rothmaier (Reproduktionsphotographie, Chemigraphie) und Wilhelm Urban (Versuchsstation) als hauptamtliche Lehrkräfte an der Lehr- und Versuchsanstalt. Siehe: Pohlmann 1996, S. 17-195, 94.

⁶⁰ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Nr. 325: Semester-Zeugnis Elfriede Reichelt, 31. Juli 1907 (DOK 1).

„Operieren und Laboratorium“ (Note: 1), „Negativ-Retouche“ (Note: 2), „Copieren“ (Note: 1-2), „Vergrößerungen“ (Note: 2), „Positiv-Retouche“ (Note: 2). In „Fleiß“ und „Betragen“ erhielt sie zudem ein „sehr gut“, im „Fortgang“ ein „gut“.

Ab Herbst 1907 unterrichtete dann Frank Eugene Smith in einer neu eingerichteten Klasse für malerische Fotografie an der „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie“. Dass der zu diesem Zeitpunkt schon sehr bekannte Fotograf, der engen Kontakt mit den internationalen Fotografiegrößen Alfred Stieglitz, Edward Steichen und Heinrich Kühn unterhielt, als Lehrkraft für die Schule gewonnen werden konnte, hatte sicherlich eine besondere Bedeutung. Man erwartete sich von seiner Berufung nichts Geringes:

„Die Tätigkeit dieser Lehrkraft ist in der Art gedacht, dass ihr aus der jeweilig aufsteigenden Klasse die besonderen künstlerisch veranlagten Schüler und Schülerinnen überwiesen werden, mit der Aufgabe, diese möglichst bis zum Ziele der Smith'schen Darstellungskunst zu führen. [...] Im weiteren wird auch eine befruchtende Beeinflussung der Arbeitstätigkeit der beiden anderen Lehrer zu erwarten sein.“⁶¹

Elfriede Reichelt war eine dieser Schülerinnen und besuchte neben den obligatorischen Kursen des zweiten Ausbildungsabschnitts im Schuljahr 1907/08 Frank Eugenes Klasse.⁶² Der piktorialistische Einfluss des an der Akademie der Bildenden Künste München ausgebildeten Deutsch-Amerikaners prägte Elfriede Reichelts fotografisches Schaffen nachhaltig, was im Verlauf der Arbeit noch eingängiger thematisiert werden wird. Über die Schulzeit hinaus entstand zwischen Eugene und Reichelt zudem eine persönliche Bindung. Beleg dafür erbringt uns ein kaschierter Originalabzug von Eugenes berühmter *Dido*, die er mit der Widmung „to Elfrida Reichelt Frank Eugene Smith with best Greetings and ♥-iest Gardwishes Frühling 1912“ versah (AER SFMS 2005/384-352 bzw. SFMS 88/26-36).

Das Abgangszeugnis vom 31. Juli 1908 weist die noch einmal gesteigerten Leistungen der Schülerin Reichelt im 2. Schuljahr, Kursus B aus: „Objektivkunde“ (Note: 1), „Chemie und Photochemie“ (Note: 1), „Gewerbliche Buchführung“ (Note: 1), „Zeichnen“ (Note: 2), „Operieren und Laboratorium“ (Note: 1), „Negativ-Retouche“ (Note: 2), „Copieren“ (Note: 1), „Vergrößerungen“ (Note: 1), „Positiv-Retouche“ (Note: 2). In „Fleiß“, „Fortgang“ und „Betragen“ erhielt sie wiederum ein „sehr gut.“ Die abschließende Beurteilung ihrer studentischen Leistungen lautete: „*War sehr fleißig, verbindet bei den Aufnahmen guten Geschmack und Selbstständigkeit. Die Arbeiten zeichnen sich durch Mannigfaltigkeit im Arrangement und vortreffliche Luftwirkung aus.*“⁶³

⁶¹ Susanne Böller: *Amerikanische Maler an der Münchner Kunstakademie 1850-1920*, Magisterarbeit, Stuttgart 1993, S. 54, Anm. 22, zitiert nach: Pohlmann 1996, S. 17-195, S. 92, Anm. 28..

⁶² Schüler von Frank Eugene Smith, zusammengestellt von Claus Kaelber, in: Pohlmann 1996, S. 328ff., S. 331.

⁶³ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Nr. 325, Abgangs-Zeugnis Elfriede-Reichelt, 31. Juli 1908 (DOK 1).

Bei den Abschlussprüfungen wurden von den Schülern sowohl Landschafts- als auch Portraitaufnahmen in den unterschiedlichsten Positivverfahren verlangt.⁶⁴ Die Anerkennung der schülerischen Leistung Elfriede Reichelts manifestiert sich über das Abschlusszeugnis hinaus in einer besonderen Ehrung: ihre Abschlussarbeiten wurden von den Prüfern Grainer, Hoffmann, Smith und Lähnemann „mit besonderer Auszeichnung“ prämiert. Elfriede Reichelts 1. Preis war mit 25 Mark dotiert.⁶⁵ Auch die Presse urteilte positiv, dort fand insbesondere Reichelts Umgang mit der Luftperspektive bei Landschaftsaufnahmen Gefallen:

„[...] Alle haben sich darin versucht und hervorragende Wirkung auch im Landschaftlichen mit viel 'Luft' erreicht [...] und Frl. Reichelt mit der kecken Allee.“⁶⁶

Elfriede Reichelt beendete ihr fotografisches Studium im Sommer 1908 mit Ablegung der Gesellenprüfung. Die Schule gab den Absolventen am Ende des Schuljahrs 1907-08 schließlich in besonderer Betonung der weiblichen Studentenschaft folgende Botschaft mit auf den Weg ins Berufsleben:

„Meine Damen und Herren! Abermals stehen wir am Schlusse eines Unterrichtsjahres, das seine Prägung durch die erhöhte Zahl von Damen erhalten hat, welche in diesem Jahre am Unterricht teilnahmen & durch den sichtlichen Erfolg der selben; freilich haben wir auch eine andere Erfahrung gemacht; die weibliche Natur erscheint, wenn sie die ersten Schwierigkeiten der Technik überwunden, offenbar leicht geneigt, die Selbsteinschätzung zu verlieren und übers Ziel hinaus zu schießen, und davor warnen wir sie. Gehen Sie von hier nicht hinaus, mit der Überzeugung, dass Sie schon Alles können, treten Sie vielmehr, wo immer es sei, bescheiden auf und passen sie sich dem jeweiligen Arbeitskreise langsam [in] der Arbeitsweise an, wie wir sie hier gepflogen. – Sie werden auf diese Art besser zum Ziel kommen und auch sympat[h]ischer in der Mission die heutige Photographie auf einen höheren künstlerischen Stand zu bringen, mitarbeiten, zu welcher Arbeit jeder von Ihnen, nach seinem Fortgang von hier, nach Kraft, Intelligenz und Energie berufen ist [...].“⁶⁷

Es wird sich zeigen, dass die Absolventin Elfriede Reichelts eben diese „Mission“ verinnerlichte und die künstlerische Fotografie in den kommenden zwei Jahrzehnten eines erfolgreichen Berufslebens unter den jeweils aktuellen Vorzeichen vorantreiben sollte.

⁶⁴ Pohlmann 1996, S. 17-195, S. 94.

⁶⁵ Ebd., Protokoll der Prüfungskommission 9.7.1908.

⁶⁶ Rezension: *Neueste Nachrichten zur alljährlichen Ausstellung der Schülerarbeiten 4.-19. Juli 1908 im Oberlichtssaal der Anstalt in der Rennbahnstraße*, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Nr. 280 (vorläufig), in Schulbuch 1907/1908.

⁶⁷ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Nr. 280 (vorläufig): Schlussfeier am 29. Juli 08, Rede von Direktor Emmerich.

I.3 Erste berufliche Schritte

Die Möglichkeit, ein freiwilliges drittes Lehrjahr an der Fotoschule anzuschließen, ergriff Elfriede Reichelt anscheinend nicht.⁶⁸ Sie reizte es nun vielmehr, das Erlernete in der Berufspraxis anzuwenden. Nach dem Studium kehrte sie dafür nicht umgehend in ihre Heimatstadt zurück, sondern suchte erste berufliche Erfahrung in einer Anstellung in Wanda von Debschitz-Kunowskis Münchner „Werkstätte für photographische Bildniskunst“.⁶⁹ Wanda von Debschitz-Kunowski (1870-1935) war mit dem Kunstpädagogen und Gründer der nach ihm benannten Kunstschule Wilhelm von Debschitz verheiratet. 1905 hatte sie sich als eine der ersten Schülerinnen⁷⁰ an der „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie“ eingeschrieben, an der sie ein Jahr vor Reichelt im Sommer 1907 abschloss.⁷¹ Parallel zu ihrer eigenen fotografischen Ausbildung an der „Lehr- und Versuchsanstalt“ leitete Wanda von Debschitz-Kunowski vermutlich eine von ihr eigens eingerichtete Fotoklasse an der Schule ihres Mannes. Um die Frage nach der Existenz dieser Klasse entbrannte Anfang der 1990er Jahre eine Diskussion: Erstmals in den Erinnerungen von Helga Schmoll gen. Eisenwerth 1977⁷² erwähnt, wurde die Fotoklasse auch von der Enkelin Wandas, Beate Ziegert (1985)⁷³ bestätigt. Dagmar Rinker (1993)⁷⁴ zweifelte hingegen an der Existenz, da in keinem zeitgenössischen Bericht oder in den Werbebroschüren der Schule Hinweise darauf zu finden waren. In der Tat zeigen sich weder im von Dagmar Rinker angeführten Text Wilhelm Michels in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* (1905) noch in einem Artikel Eugen Kalkschmidts mit dem Titel *Photographien von Wanda von Debschitz-Kunowski*⁷⁵ Belege für die Existenz einer eigenen Fotoklasse an der Debschitz-Schule.

Deutlich sicherer steht es hingegen um die Existenz des Schwabinger Fotostudios von Wanda von Debschitz-Kunowski, in der sie temporär Elfriede Reichelt beschäftigte. Im

⁶⁸ Das dritte Lehrjahr wurde anscheinend in den 1920er Jahren zum obligatorischen Teil der Standardausbildung, vgl. Hans Spörl: *Die Neuordnung an der Höheren Fachschule für Phototechnik in München*, in: *Photographische Chronik*, 29. Jg. (1922), Nr. 16, S. 142, zitiert nach Baumann 1994, S. 34-40, S. 36. Siehe auch: Sichel 1999, S. 11.

⁶⁹ „Mitarbeiterin im Atelier der Frau von Debschitz-Kunowski“, aus: „Die Absolventen der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Gravüre zu München in der Praxis“, in: *Jahrbuch der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Photogravüre zu München. Bericht über die Gesamttätigkeit im 9. Lehrjahr 1908/1909*, Jg. 3, München 1909, S. 92, Ebenso Pohlmann/Scheutle 2000. S. 264.

⁷⁰ Neben Sophie Reynier.

⁷¹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Nr. 280 (vorläufig): Abschluss-Zeugnis Wanda von Debschitz-Kunowski.

⁷² Helga Schmoll gen. Eisenwerth: *Die Münchner Debschitz-Schule*, in: *Kunstschulreform 1900-1933*, herausgegeben von Hans M. Wingler, Berlin 1977, S. 68-82, S. 78.

⁷³ Beate Ziegert: *The Debschitz School Munich 1902-1914*, in: *Design Issues*, Bd. 3, Nr. 1, Chicago 1985, S. 28-42, S. 36.

⁷⁴ Dagmar Rinker: *Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule) München 1902-1914* (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 61), München 1993, S. 46.

⁷⁵ Eugen Kalkschmidt: *Photographien von Wanda von Debschitz-Kunowski*, in: *Dekorative Kunst XVI*, Dezember 1912, S. 144-147.

Archiv Elfriede Reichelt befinden sich mehrere Portraitaufnahmen von 1908, die Elfriede Reichelt zuzuschreiben sind und vermutlich Wanda von Debschitz-Kunowski zeigen. Umgekehrt existieren auch einige auf 1908 und 1909 datierte Portraitaufnahmen von Elfriede Reichelt, die mit „Debschitz“ signiert sind und vermutlich tatsächlich aus deren Hand stammen. Inwieweit die beiden Fotografinnen nach dem Wegzug Elfriede Reichelts von München nach Breslau Kontakt hielten, bleibt ungeklärt. Wanda von Debschitz-Kunowski ging nach der Trennung von ihrem Mann Anfang der 1920er Jahre nach Berlin und gründete dort erneut ein Fotostudio. Da sich nur begrenzt schriftliche Dokumente von Elfriede Reichelt erhalten haben und im Falle von Wanda v. Debschitz-Kunowski keine Quellen auffindbar sind, kann man einen etwaigen Kontakt der beiden Fotografinnen nach 1909 nicht mehr rekonstruieren. Dass Elfriede Reichelt aber mit Kollegen und Kommilitonen aus der Münchner Zeit Kontakt hielt, darauf deuten nicht zuletzt Frank Eugen Widmung, sondern auch einige Prints von Elfriede Reichelts tschechischem Kommilitonen František Drtikol hin, die im Reichelt-Nachlass in der Münchner Sammlung Fotografie bewahrt werden. Von Drtikol sind dies mehrere Kollodiumabzüge aus dem Jahr 1902, die er auf aquarellierten Kartons montierte und mit der Betitelung *Jugend* oder *Zum Andenken* versah. Der später für seinen Art déco-Stil berühmt gewordene Fotograf Drtikol war nach malerischen Anfängen um 1900 einer der ersten Schüler der „Lehr- und Versuchsanstalt“ gewesen. Er schloss die Schule allerdings bereits 1902, also noch vor Reichelts Studienbeginn ab. Dennoch erklärt sich der spätere Kontakt zwischen Reichelt und Drtikol möglicherweise über die Absolventenvereinigung der Schule.

I.4 Das Breslauer Atelier

I.4.1 Gründung und Spezialisierung

Elfriede Reichelt zog spätestens 1909 aus München zurück nach Breslau und eröffnete dort ihr eigenes Atelier. Die Gründung eines eigenen Ateliers war zum damaligen Zeitpunkt ein für Frauen durchaus nicht selbstverständlicher Schritt in die berufliche Eigenständigkeit. Frauen durften vor 1919 nicht wählen und waren auch in anderen Bereichen des sozialen und wirtschaftlichen Lebens nicht mündig. Zwar arbeiteten schon vor der Jahrhundertwende in Deutschland vereinzelt Frauen in fotografischen Studios, meist waren sie dort jedoch als Kopistinnen und Retuscheurinnen angestellt und führten die Geschäfte nicht als eigenständige Unternehmerinnen. Noch in den 1920er Jahren waren nur 9 Prozent aller erwerbstätigen Frauen selbstständig.⁷⁶ Mit ihrer

⁷⁶ *Die Neue Frau – ein Mythos der zwanziger Jahre*, in: Ute Maasberg und Regina Prinz: *Die Neuen*

Ateliergründung ging Elfriede Reichelt also durchaus ein unternehmerisches Risiko ein. Wie sie den Aufbau des Studios finanzierte, ist heute nicht mehr zu rekonstruieren. Üblicherweise bedurfte es meist eines Startkapitales von 3000 bis 4000 Mark, um ein Fotoatelier zu gründen.⁷⁷ Möglicherweise wurde der 26-Jährigen, obwohl sie nicht heiratete, eine Aussteuer ausgezahlt. Denkbar ist auch eine Erbschaft – da die Sterbedaten von Reichelts Eltern unbekannt sind, ist dies aber nur eine Vermutung. Über die Kapitaleinlage hinaus bedurfte die Gründung eines Ateliers für eine Frau aber noch etlicher anderer Grundvoraussetzungen, wie sie u.a. von der bekannten amerikanischen Piktorialistin Frances Benjamin Johnston⁷⁸ aufgelistet wurden: Geduld und Fingerspitzengefühl, eine schnelle Auffassungsgabe und der Blick fürs Detail zählten demnach sicherlich ebenso zu Elfriede Reichelts Qualitäten als Fotografin wie ein gutes Einschätzungsvermögen für den allgemeinen Kundengeschmack und ein ausgereiftes künstlerisches Gespür für den sich stetig verändernden Fotostil ihrer Zeit. In ihrer „Werkstätte für Photographische Bildnisse“ spezialisierte sich Reichelt gleich zu Anfang auf ein grundlegendes Sujet: die Portraitfotografie. Bewusst orientierte sie sich damit wohl an den erfolgreichen Portraitstudios, die sie in ihrer Münchner Studienzeit kennen gelernt hatte: Mit den Ateliers von Theodor Hilsdorf (1868-1944), Franz Grainer (1871-1948), Friedrich Lützel und Stephanie Ludwig (Atelier Veritas), dem Atelier Elvira und dem Atelier Elisabeth hatte sich München als Zentrum für die neuzeitliche Portraitfotografie etabliert.⁷⁹ Speziell an ihre weiblichen Kollegen gerichtet, empfahl die Berliner Fotografin Hanni Schwarz in ihrer theoretischen Abhandlung *Photographie als Frauenberuf* (1905) die Bereiche Kinder- und Portraitfotografie (siehe DOK 7).⁸⁰ Wie Hanni Schwarz, die für den Berliner Fotoverlag Ross Postkarten mit den Portraits bekannter Filmschauspieler fertigte, verlegte sich Reichelt ebenfalls auf das Portraitfach und die Kinderfotografie und folgte der Berliner Kollegin nebenbei noch in einem anderen Gebiet: In den Jahren der Reformbewegung hatte Schwarz Aktfotografien rund um den Fidus-Kreis⁸¹ in der Zeitschrift *Die Schönheit* publiziert (1904/1905). Ein knappes Jahrzehnt später nahm auch

kommen! Weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre (Ausstellungskatalog Dessau, Hannover, München, Wien 2004/05), Hamburg 2004, S. 16-29, S. 20.

⁷⁷ Marie Kundt: *Die Photographin*, in: *Das Frauenbuch*, Bd. 1, *Frauenberufe und Ausbildungsstätten*, herausgegeben von Eugenie von Soden, Stuttgart 1913, S. 199-201, S. 200, zitiert nach: Eskildsen 1994, S. 13-25, S. 15, Anm. 12.

⁷⁸ „The woman who makes photography profitable must have a good common sense, unlimited patience to carry through endless failures, equally unlimited tact, good taste, a quick eye, and a talent for detail.“, zitiert nach: Sandler 2002, S. 33.

⁷⁹ Ulrich Pohlmann: *Ein gutes Portrait ist kein Augenblicksbild. Die Portraitfotografie von Theodor Hilsdorf im Spiegel der Zeit*, in: *Münchner Kreise. Der Fotograf Theodor Hilsdorf 1868-1944*, herausgegeben von Hans-Michael Koetzle und Ulrich Pohlmann (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 2007), Bielefeld 2007, S. 73-84, S. 77f.

⁸⁰ Hanni Schwarz: *Photographie als Frauenberuf*, in: *Photographische Mitteilungen*, 42. Jg. Juni 1905, Berlin, S. 161ff., zitiert nach: Foth 1985, S. 153-170, S. 165. Siehe auch: <http://www.fidus-projekt.ch/wp/personen/schwarz-hanni> (abgerufen am 4. Juni 2010).

⁸¹ Der Fidus-Kreis war Teil der Lebensreformbewegung um 1900 und gruppierte sich um die Künstler und Sozialreformatoren Hugo Höppner (Fidus, 1871-1948) und Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913).

Reichelt abseits des Portraitgeschäfts mit Modellen Aktfotografien auf, die sie in ihrem Atelier verkaufte.

Ihr Fotostudio betrieb Reichelt in der ersten Zeit nach ihrer Ankunft in Breslau in der Gutenbergstraße 48. Kurz darauf bezog sie geeignete Räume in einem Neubau an der Ecke Anger und Tauentzienstraße 8-10. Heute ist dieses innerstädtische Wohn- und Geschäftshaus nicht mehr erhalten, die Baupläne des Gebäudes werden jedoch im Bauarchiv Wrocław verwahrt (DOK 2).⁸² Leider geht aus ihnen nicht hervor, in welcher Etage sich das Studio und die Wohnung Reichelts befanden, ob im Zwischengeschoss oder einem der drei Obergeschosse. Arthur Kiefer schreibt in seinem *Buch von Breslau* zur Lage des Ateliers und zu den Räumlichkeiten:

*„[...] Da wo die Stadt am schönsten ist, wo die Moderne bewiesen hat, daß sie an malerischen Reizen der mittelalterlichen Baukunst nicht nachzustehen braucht – am Anger, in jener Gegend, die trotz verhältnismäßig zentraler Lage auch von den schönsten Straßen der Südvorstadt nicht übertroffen werden konnte -: hat sie sich niedergelassen, übrigens das Atelier ohne Glasdach kreierend [...].“*⁸³

Auch Petra Hölscher beschreibt die Gegend rund um die Tauentzienstraße in ihrem Aufsatz *Breslau um die Jahrhundertwende: Künstler, Galerien, Kunstsammler und Künstlerkreise* als eines der vornehmsten Wohnviertel im damaligen Breslau.⁸⁴ In unmittelbarer Nähe des Ateliers befanden sich das Schlesische Museum der Bildenden Künste und die Villa Eichborn⁸⁵ in der Tauentzienstraße, sowie die Synagoge am Anger.⁸⁶ Das Atelier lag zudem unweit des Tauentzienplatz, an dem sich der moderne Neubau des Kaufhaus Wertheim⁸⁷ befand – ein typisches Beispiel der architektonischen Moderne in Breslau.

Der Schwerpunkt Elfriede Reichelts lag wie bei den meisten Berufsfotografen ihrer Zeit auf dem Portrait. Schon der offizielle Name, den Reichelt ihrem Atelier gab, macht diese Spezialisierung deutlich – „Werkstätte für Photographische Bildnisse“. Der Zusatz „Werkstätte“ betont darüber hinaus werbewirksam das solide handwerkliche Können der Fotografin. Elfriede Reichelts Anspruch an ihre eigene Bildnisfotografie geht aus einer undatierten, vermutlich aus den 1910er Jahren stammenden Werbebroschüre des

⁸² Muzeum Architektury we Wrocławiu, Archiwum Budowlane, Zeichen 4427: Bebauungspläne Tauentzienstraße 8-10 (DOK 2).

⁸³ Kiefer 1926, S. 116-117, S. 116.

⁸⁴ Hölscher 2000, S. 19-32, S. 19.

⁸⁵ Villa der Bankiersfamilie von Eichborn. Reichelt fertigte u.a. ein Portrait von Kurt von Eichborn (geb. 1877), dessen Verbleib heute allerdings unklar ist. Ein Beleg für das Portrait findet sich in den Karteikarten aus der Portraitsammlung der ehemaligen Stadtbücherei Breslau, heute in der Oddział Zbiorów Graficznych, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu (Universitätsbibliothek), Signatur: Portr.-Slg IV, E 67, R 4494/26.

⁸⁶ 1872 nach historistischen Plänen Edwin Opplers erbaut, in den 1930er Jahren abgerissen.

⁸⁷ 1929-30 nach Entwürfen von Herman Dernburg erbaut.

Ateliers hervor (DOK 4), in der sie das Bemühen um das fotografische Bildnis und die Arbeitsweise in ihrem Atelier beschrieb:

„Beiliegende photographische Bildnisse sollen ein kleiner Hinweis auf das Bestreben der neuzeitlichen Bildnis-Photographie sein, nicht herkömmliche, konventionelle Typen zu geben, sondern den individuellen und charakteristischen Reiz der Persönlichkeit im Bilde festzuhalten. Dies ist nicht immer durch ein bis zwei Aufnahmen zu lösen; es werden daher stets mehrere Aufnahmen gemacht und diese in Rohdrucken zur Auswahl dem Besteller vorgelegt. Die Bilder werden in den edelsten Verfahren gedruckt und durch geschmackvolle Papiere, Mappen oder Rahmen, – sorgfältig zum Bilde gewählt – wird angestrebt, dem fertigen Bildnis eine vornehme Wirkung zu geben.“⁸⁸

Es ging Elfriede Reichelt in ihrer Portraitfotografie also zuvorderst um das individuelle Bildnis, das ganz im Sinne der *Kunstfotografie* den Charakter des Dargestellten zum Ausdruck bringen wollte. Die bald aufkommende Portraitfotografie des Typenbildes, wie wir es in August Sanders (1876-1964) Kompendium *Menschen des 20. Jahrhunderts*⁸⁹ und Helmar Lerskis (1871-1956) Fotobildband *Köpfe des Alltags* (1930/1931) sehen, wird anderen Zielen verpflichtet sein. Ist es bei Sander vermehrt die *„sozialtypische Charakterisierung des Einzelnen“*⁹⁰ sowie die Ausdrucksstudie und Lichtmodulation bei Lerski, gilt Reichelts fotografisches Interesse dem ganz auf das Individuum konzentrierten Lichtbildnis. Um diesem Anspruch auch methodisch gerecht zu werden, wählte sie meist das Brustbild, ein im Vergleich mit den Atelieraufnahmen im späten 19. Jahrhundert relativ nahsichtiges Format. Ihre Lichtregie setzte Kopf und Hände, damit also die Körperpartien ins Zentrum, die individuelle Charakterzüge am stärksten über das Äußerliche transportieren. Anliegen der *Kunstfotografen* war es, die Atmosphäre sowie den Charakter und die Emotionen des Portraitierten ins Foto zu bringen. Solche Aufnahmen nahmen viel Zeit in Anspruch, sowohl während der Sitzung als auch in der Entwicklung und der Nachbearbeitung des Fotos. In ihrer Anzeige spricht sich die Fotografin Reichelt bewusst gegen das schnell gemachte Warenhausbild der Jahrhundertwende aus, bei dem meist nur eine einzige stereotype Aufnahme geliefert wurde. Ein hingegen gelungenes künstlerisches Portrait zu erzielen *„[...] ist nicht immer durch ein bis zwei Aufnahmen zu lösen“*, wie es in Reichelts Werbebroschüre heißt. Die Fotografin warb damit, stets mehrere Ansichten des Portraitkunden aufzunehmen und die Rohdrucke dem Portraitierten zur Auswahl vorzulegen. Zudem setzte sie auf die typischen kunstfotografischen Printtechniken, die sogenannten Edeldruckverfahren und legte Wert auf eine aufwändige Kaschierung, die den grafischen Charakter der Fotos verstärken sollte. Das in der Broschüre skizzierte, aufwändige Prozedere zog verglichen mit der zeitgenössischen Warenhausfotografie deutlich höhere Preise nach sich. Die

⁸⁸ *Werkstätte für Photographische Bildnisse Elfriede Reichelt* (Werbeproschüre des Ateliers), Breslau o.J. (1911) (AER SFMS 2005/384-357) (DOK 4).

⁸⁹ ab 1912 entstanden, 1929 in einer ersten Auswahl unter dem Titel *Antlitz der Zeit* publiziert.

⁹⁰ Moderings 2008, S. 188.

Werbefaltblätter aus dem Atelier Elfriede Reichelt liefern genaue Preise, die sich die Jahre hindurch nur geringfügig änderten. Einer dieser Broschüren (DOK 4)⁹¹ zufolge – sie stammt vermutlich aus den 1910er Jahren – kostete eine Einzelaufnahme im Bildformat 9x12 cm sechs Mark, sechs Stück 15 Mark und zwölf Stück 25 Mark. Bei 10x15 cm-Größen betragen die Preise je nach Stückzahl 10, 25 und 40 Mark. Bei 13x18 cm-Größen entsprechend 15, 35 und 50 Mark. Das größte Format von 18x24 cm kostete im Einzelpreis 25 Mark, jeder weitere Print in diesem Format dann jeweils 10 Mark. Die genannten Preise verstanden sich bei Gelatineentwicklungspapieren, denn bei den aufwändigeren Edeldrucktechniken – den Platin-, Pigment- und Gummidrucken – wurden die Preise laut Anzeige jedes Mal bestimmt. Zudem konnten anscheinend auch andere Bildgrößen vereinbart werden. Bei einem Heimbefuch der Fotografin fiel ein Aufpreis von 10 Mark an. Trotz unzähliger Monografien über die bekannten Atelierfotografen zu Beginn des 20. Jahrhunderts liegen nur wenige Hinweise über deren Preisgestaltung vor. Zum Vergleich sei daher nur soviel gesagt, dass schon in den Warenhäusern der 1890er Jahre zwölf Abzüge im Visitenkartenformat durchschnittlich nur 5-7 Mark gekostet hatten. In den Kunstfotografischen Normateliers der Jahrhundertwende lag der Preis für ein Bildnis bei ca. 10 Mark, bei bekannten piktorialistischen Größen wie Rudolph Dührkoop kostete ein Portrait in 13x18 cm allerdings 50 Mark.⁹²

Die Mark hatte zum Vergleich vor dem Ersten Weltkrieg, umgerechnet in den heutigen Euro, einen Wert von 4,70.- Euro⁹³ Der Wochenverdienst einer Wäscherin betrug damals durchschnittlich 10 bis 15 Mark⁹⁴, der eines gelernten Arbeiters in der Hochlohnbranche Bergbau um 1913 ca. 40 Mark. Eine Portraitsitzung in einem fotografischen Atelier besseren Ranges konnten sich normale Arbeiter also nur höchst selten leisten. Die Kundschaft gehobener Studios rekrutierte sich daher also vorrangig aus gut situierten Angehörigen des mittleren und höheren Bürgertums. Genau diese Klientel findet sich dann auch in den vorliegenden Aufnahmen von Elfriede Reichelt wieder.

In ihrem Atelier beschäftigte Reichelt bereits ab 1911 eigene Mitarbeiter und Gesellen. Ausgehend von der Initiative des „Verband(s) für die handwerksmäßige und fachgewerbliche Ausbildung der Frau“, die 1913 die „Erste Konferenz deutscher Photographinnen“ organisierte⁹⁵, wurde noch vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs die

⁹¹ *Werkstätte für Photographische Bildnisse Elfriede Reichelt* (Werbefaltblätter des Ateliers), Breslau o.J. (AER SF 2005/384-265).

⁹² Rudolf Herz: *Ökonomische Krise und ästhetische Reform der Atelierfotografie*, in: *Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten*, herausgegeben von Rudolf Herz und Brigitte Bruns (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1985/1986), München 1985, S. 145-152, S. 146 und S.148. Siehe dazu ebenfalls: Enno Kaufhold: *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986, S. 179.

⁹³ http://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Wahrungsgeschichte (abgerufen am 10. November 2009).

⁹⁴ Enno Kaufhold: *Heinrich Zille. Photograph der Moderne*. Verzeichnis des photographischen Nachlasses, herausgegeben von der Photographischen Sammlung der Berlinischen Galerie, München 1995, S. 16.

⁹⁵ Foth 1985, S. 153-170, S. 166.

Frage des Meistertitels für Frauen im Fotografenhandwerk geregelt. Nach ihrer Gesellenprüfung mussten Fotografinnen drei Jahre berufstätig sein um dann eine Meisterprüfung absolvieren zu dürfen. Da Reichelt mindestens eine Gesellin beschäftigte, ist also davon auszugehen, dass sie den Meistertitel besaß, auch wenn die eingeschränkte Quellenlage kein entsprechendes Zeugnis liefern kann. Reichelt gehörte damit zu den nur fünfzig Frauen, die zwischen 1912 und 1927 ihre Meisterprüfung ablegten.⁹⁶ Mit dem Meistertitel durfte sie also eigene Lehrlinge ausbilden. Der Lohn, den die Meister den Gesellen monatlich auszuzahlen hatten, lag in der Regel zwischen 80 und 150 Mark.⁹⁷ Die Tatsache, dass Reichelt in der Lage war, Auszubildende unter Vertrag zu nehmen, lässt darauf schließen, dass ihr Fotoatelier stark frequentiert wurde und sie einen guten Umsatz erzielte.

Mit Ulrike Schreiber und Grete Leistikow konnten im Laufe der Recherchen zwei Mitarbeiterinnen im Atelier Reichelt ausfindig gemacht werden. Ulrike Schreiber, die jüngste Tochter von Elfriedes Schwester Charlotte, war von 1929 bis 1932 bei ihrer Tante in Lehre und schloss hier auch ihre Gesellenprüfung ab. Sie ging später nach München, wo sie fortan ein eigenes Studio am Prinzregentenplatz unterhielt. Schreiber war es auch, die in den 1940er Jahren Elfriede Reichelt in ihrem Grünwalder Garten portraitierte (Privatbesitz Lörrach). Grete Leistikows Mitarbeit bei Elfriede Reichelt lohnt einer tiefer gehenden Betrachtung, der sich das folgende Kapitel widmet.

I.4.2 Die Zusammenarbeit mit Grete Leistikow

Reichelts erste und längste Mitarbeiterin war Gertrud (Grete) Leistikow. Geboren 1893 in Elbing/Ostpreußen, gestorben 1989 in München, entstammte sie einer berühmten Künstlerfamilie. Der bekannte Berliner Sezessionist Walter Leistikow (1865-1908) war ihr Onkel. Gretes Bruder Hans Leistikow (1892-1962) wurde unter dem Künstlernamen „Hans Hal“ als Maler und Grafiker bekannt.

Grete selbst war Fotografin und von 1911 bis ca. 1927 im Atelier Reichelt tätig. Ihre fotografische Arbeit ist heute mehr oder weniger in Vergessenheit geraten. Nur wenig ist über ihre Biografie und ihr Schaffen bekannt. Das Kompendium *Fotografieren hieß*

⁹⁶ Vgl.: *Der Photograph*, Jg. 1912, Nr. 14, S. 55, zitiert nach: Baumann 1994, S. 34-40, S. 40, Anm. 58 und Ada Schmidt-Beil: *Die Kultur der Frau*, Berlin 1931, S. 153, zitiert nach: Baumann 1994, S. 34-40, S. 40, Anm. 59.

⁹⁷ Marie Kundt: *Die Photographin*, in: *Das Frauenbuch*, Bd. 1, *Frauenberufe und Ausbildungsstätten*, herausgegeben von Eugenie von Soden, Stuttgart 1913, S. 199-201, S. 200, zitiert nach: Marion Beckers und Elisabeth Moortgat: „Ich bin mit allen photographischen Verfahren vertraut“, in: *Die Riess. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918-1932*, herausgegeben von Marion Beckers und Elisabeth Moortgat (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum zu Gast in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur 2008), Tübingen/Berlin 2008, S. 34-41, S. 37, Anm. 10.

teilnehmen oder andere Überblicksdarstellungen erwähnen sie nicht. Im Zuge der Ausstellung „Marianne Breslauer. Unbeobachtete Momente“ präsentierte die Berlinische Galerie im Sommer 2010 aber eine Sonderschau mit zehn Fotografinnen aus der Zeit der Weimarer Republik aus den Beständen des Museums, in der das Schaffen Grete Leistikows erstmals öffentlich gewürdigt wurde.⁹⁸

Leistikow wurde vermutlich zwischen 1909 und 1911 von Heinrich Götz (1866-1931) im Breslauer Atelier Eduard van Delden als Gesellin ausgebildet.⁹⁹ Anschließend trat sie als Mitarbeiterin in das Atelier Elfriede Reichelt ein. Denkbar ist, dass sie bei Reichelt sogar ihren Meistertitel erwarb. Grete nahm trotz der freundschaftlichen Beziehung mit Elfriede um 1927 Abschied aus dem Atelier und ging nach Frankfurt. Dort arbeitete sie als selbstständige Fotografin sowie gemeinsam mit ihrem Bruder als Typografenduo „Geschwister Leistikow“.¹⁰⁰ Hans hatte nach seiner Ausbildung an der „Königlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule zu Breslau“ (1908-1914) Innenausstattungen und Farbgestaltungen für Bauprojekte regionaler Architekten wie Max Berg und Adolf Rading entwickelt. Gleichzeitig begann er für den Architekten Ernst May (1886-1970) zu arbeiten, der nach dem Ersten Weltkrieg als Technischer Leiter der Schlesischen Landesgesellschaft wegweisende Bebauungspläne für den Landkreis Breslau entwarf. Als Ernst May 1925 zum Stadtbaurat von Frankfurt am Main berufen wurde, ging Hans Leistikow mit ihm. Bis 1930 leitete Leistikow dann das Grafische Büro der Stadt Frankfurt.¹⁰¹ Mit dem „Frankfurter Adler“ schuf er dort ein stark umstrittenes neues Stadtwappen, das von May jedoch vielfach verwendet wurde. Im Frankfurter Kreis um das Wohnbauprogramm „Neues Frankfurt“ bewegte sich auch der Architekt Werner Hebebrand (1899-1966). 1930 heiratete dieser Grete Leistikow.

Zwischen 1927 und 1930 kümmerte sich Grete nicht nur um die Fotovorlagen für die grafischen Entwürfe ihres Bruders (AZT 1), sondern machte auch Architekturaufnahmen für die Stadtbaubehörde unter May.¹⁰² Nach Jahren der Konzentration auf die Portraitfotografie im Atelier Reichelt bedeutete dieses neue Aufgabenfeld für Grete sicherlich eine interessante Herausforderung, knüpfte sie damit nicht zuletzt auch an ihre Lehrzeit bei dem Architekturfotografen Heinrich Götz an. 1930 gingen Ernst May und

⁹⁸ Im Rahmen der Präsentation entstand unter Mitarbeit von Christina Landbrecht ein Folder mit Texten zu den einzelnen Fotografinnen.

⁹⁹ Die Berlinische Galerie ist im Besitz einer handschriftlichen Biografie und eines Briefes von Leistikows Sohn Karl Hebebrand vom 2. Januar 1991, die hier als Quelle anzuführen ist (Inventarnummer unbekannt).

¹⁰⁰ Siehe: Heinz und Bodo Rasch: *Gefesselter Blick. 25 kurze Monografien und Beiträge über neue Werbegestaltung*, Stuttgart 1930, reprinted CH-Baden, 1996, S. 62; Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hgg.): *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der internationalen Werkbundausstellung „Film und Foto“ 1929*, Stuttgart 1979, S. 227.

¹⁰¹ *Werkstätten der Moderne. Lehrer und Schüler der Breslauer Akademie 1903-1932* (Ausstellungskatalog Görlitz, Schlesisches Museum zu Görlitz 2004), Halle an der Saale 2004, Kurzbiografien S. 178ff., S. 184.

¹⁰² Biografie und Briefe von Karl Hebebrand vom 2. Januar 1991, im Besitz der Berlinischen Galerie (Inventarnummern unbekannt).

Werner Hebebrand in die Sowjetunion, wo sie an Generalbebauungsplänen für neu entstehende Industriestädte arbeiteten.¹⁰³ Grete begleitete ihren Mann und lebte mit ihm und ihrem 1930 geborenen Sohn Karl bis 1937 in Moskau und Stanlinsk in Sibirien. Auch Hans Leistikow hielt sich in diesen Jahren in der UdSSR auf.¹⁰⁴ Nachdem Ernst May bereits 1933 nach Deutschland zurückgekehrt war, verließ die Familie Hebebrand-Leistikow Russland vier Jahre später. Im Rahmen der politischen Säuberungen unter Stalin wurden die Hebebrands und ebenso Hans Leistikow ausgewiesen.¹⁰⁵ Nach der Rückkehr nach Deutschland arbeitete Grete Leistikow zwischen 1937 und 1938 als Angestellte der Fotografin Dore Barlebens in Berlin. Ob sie danach die Fotografie weiter betrieb, bleibt unklar. Weitere Lebensstationen Grete Leistikows waren Braunschweig, Marburg, Erlangen und München, wo sie 1989 verstarb.¹⁰⁶

Grete Leistikows fotografische und grafische Arbeiten wurden auf der wichtigen Ausstellung „Film und Fotografie“ 1929 in Stuttgart gezeigt. Wie ihre ehemalige Arbeitgeberin Reichelt, war sie 1930 auch an der „Internationalen Ausstellung Das Lichtbild“ in München beteiligt. Das Schlesische Museum zu Görlitz besitzt heute einige wenige Aufnahmen aus der Hand Grete Leistikows. Dazu zählen ein Bildnis des Dichters Ernst Thrasolt (1878-1945) von 1925 (SMG F/2005/2650), ein Portrait des Schriftstellers Arnold Ulitz und seiner Frau von 1914, den auch Reichelt portraitierte (WVZ 42), sowie ein Foto ihres Bruders Hans Leistikow an der Staffelei von 1916 (SMG F/2005/2649): Das Bild mit Reh, an dem Hans Leistikow auf diesem Fotoportrait malt, ähnelt ganz nebenbei einem Gemälde, das lange Jahre in der Breslauer und später in der Münchner Wohnung von Elfriede Reichelt hing (WVZ 1133).

Die Fotografische Sammlung der Berlinischen Galerie besitzt zwei Fotoportraits, die Grete Leistikow 1914 und 1918 von ihrem Bruder machte (BG-FS 126/91,2 und BG-FS 126/91,3). Ebenso befinden sich in der Sammlung zwei Portraits des Schriftstellers Salomon Friedlaender (1871-1946) von 1921 (BG-FS 107/91,2 und BG-FS 107/91,3). Eines von zwei nicht identifizierten Frauenportraits in der Berliner Sammlung konnte im Laufe der Recherchen Elfriede Reichelt und nicht, wie ursprünglich angenommen, Grete Leistikow zugeschrieben werden (WVZ 334). Es handelt sich um die Aufnahme einer Frau im Fensterlicht, neben ihr eine Vase mit Blumen. Sie bettet den Kopf auf den Händen, die übereinander auf einer Sofalehne liegen. Der kleinformatige Silbergelatineabzug ist auf Karton kaschiert und mit „E Reichelt 1919“ signiert. In Berlin wird gleichfalls ein Portrait

¹⁰³ Informationen zu Hans Leistikow, Ernst May und Werner Hebebrand (abgerufen am 1.12.2009):
<http://kultur.frankfurt.de/portal/de/Design/DesignthemenFrankfurt/589/0/28593/mod873-details1/104.aspx>
<http://www.ernstmay.de/>
http://www.architekten-portrait.de/werner_hebebrand/index.html

¹⁰⁴ *Werkstätten der Moderne* (2004), Kurzbiografien S. 178ff., S. 184.

¹⁰⁵ http://www.architekten-portrait.de/werner_hebebrand/index.html (abgerufen am 1. Dezember 2009).

¹⁰⁶ Vgl. Biografie Grete Leistikows von Karl Hebebrand in der Berlinischen Galerie (Inventarnummer unbekannt).

Gerhart Hauptmanns bewahrt, wahrscheinlich in den 1920er Jahren aufgenommen in Agnetendorf. Das Portrait ist als Arbeit Grete Leistikows inventarisiert (BG-FS 107/91,4), Bildausschnitt und bildnerischer Stil könnten prinzipiell jedoch gleichermaßen auf Reichelt verweisen.

Im Schlesischen Museum zu Görlitz befinden sich sodann auch einige Portraits der Geschwister Leistikow aus der Hand Elfriede Reichelts. Einzelne wurden in der Görlitzer Ausstellung „Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880 bis 1945“ im Winter 2009/2010 und dem zugehörigen Katalog präsentiert. Im Archiv Elfriede Reichelt, Sammlung Fotografie in München, befinden sich ebenfalls einige Doppelportraits von Grete und Hans Leistikow im Pierrotkostüm. Die Leistikow-Portraits von Elfriede Reichelt aus Görlitz und München wurden in das Werkverzeichnis aufgenommen. Die Einzelportraits von Hans Leistikow und die Doppelportraits zusammen mit der Schwester sind im Register „Künstlerportraits“ (WVZ 89–97), die Einzelbildnisse von Grete Leistikow im Register „Identifizierte Frauen“ zu finden (WVZ 212–219). Aus diesen vielen Fotografien, die Reichelt von Grete Leistikow machte, spricht eine enge, freundschaftliche Verbindung der beiden Fotografinnen, die anscheinend noch lange nach der beruflichen Zusammenarbeit bestehen blieb. So bedachte Elfriede Reichelt Grete Leistikow-Hebebrand in ihrem Testament vom Januar 1953 (Privatbesitz Lörrach) mit „Gazellenbildern“ und ihren Sohn Karl Hebebrand mit einem „holländischen Barockschränk und Andenken aus Afrika“. ¹⁰⁷

I.4.3 Das Atelierjubiläum 1919

Ihrer Mitarbeiterin Leistikow verdankte Elfriede Reichelt möglicherweise auch die Titelgestaltung einer Jubiläumsbroschüre zum zehnjährigen Atelierbestehen im Jahr 1919.¹⁰⁸ Da die besagte Zeichnung jedoch keine Signatur trägt (DOK 4), bleibt ihr Autor nicht genau zu bestimmen – durchaus denkbar wäre aber der Grafiker Hans Leistikow. Die abstrahierte, kubistische Skizze zeigt ein Schiff mit mehreren Masten und Segeln auf welligem Meer, darüber stehen zwei Sterne. Die Szene lässt sich vielleicht als symbolisches Bild für den Ritt durch die Wogen des Ersten Weltkriegs deuten, aus denen das Atelier Reichelt – vielleicht im Gegensatz zu anderen Berufsfotografen der Kaiserzeit – gestärkt herausging. Nach den sicherlich weniger ausgelasteten Geschäftsjahren im Krieg, nahm Reichelts Studio 1919 im übertragenen Sinne „neues Fahrwasser“ auf. Vergleicht man die grafische Gestaltung von Reichelts Jubiläumsbroschüre mit den zeitgleichen Anzeigen anderer Fotoateliers wie z.B. Frieda Riess, Suse Byk oder Alexander

¹⁰⁷ Privatbesitz Lörrach.

¹⁰⁸ Broschüre mit Text von Franz Landsberger: *Photographische Bildnisse Elfriede Reichelt 1909-1919*, Dauerleihgabe im Archiv Elfriede Reichelt, Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum (DOK 4).

Binder aus Berlin, fällt auf, dass Elfriede Reichelt mit der expressionistisch-abstrakten Grafik zu einer deutlich moderneren Gestaltung ihres Werbematerials griff.¹⁰⁹ Die Jubiläumsbroschüre liefert neben der Grafik und zwei Portraits einer jungen, lesenden Dame (WVZ 333) und eines Mutter-Tochter-Paares (WVZ 486) einen Text des Breslauer Kunsthistorikers Franz Landsberger über das Atelier Reichelt (DOK 4). Landsberger gab neben seiner Arbeit als Universitätsprofessor und Dozent an der Breslauer Kunstakademie die *Schlesischen Monatshefte* heraus, in denen wiederholt Fotografien von Elfriede Reichelt abgedruckt wurden. Aus Landsbergers Text erfahren wir etliche Details über Reichelts Arbeitsweise und ihr Ateliergeschäft. Neben einem einleitenden historischen Überblick über die Fotografie und die langwierige Diskussion um die Ansiedlung des Mediums zwischen Kunst und Handwerk lobt Landsberger in seinem Text Elfriede Reichelts Portraitkunst und betont dabei insbesondere ihre Kinderaufnahmen. Er erläutert wie die Fotografin in einer Portraitsitzung vorging, wie sie bei der Kundschaft Vertrauen zum Fotografen und zur Kamera herstellte und den passenden Ausdruck einfing. Das Atelier und der räumliche Hintergrund auf ihren Portraits waren nicht – wie im typischen Glasatelier der Gründerzeit üblich – mit schweren Möbeln und Staffage überladen. Die Portraitierten konnten sich Landsberger zufolge frei bewegen und eine natürliche Pose einnehmen, statt sich wie in den „*Schraubstock*“ eingeklemmt zu fühlen. Wie viele Ateliers der Zeit warb Elfriede Reichelt mit Schaukästen vor dem Atelier, in denen sie gelungene Portraits oder Prominentenbildnisse ausstellte. Sie setzte damit eine sehr moderne Werbemaßnahme ein, die als faires Mittel im steigenden Konkurrenzettbewerb propagiert wurde.¹¹⁰ Neben Reichelts Arbeitsweise und ihrer Werbestrategie stellte Landsberger die Persönlichkeit der Fotografin in den Vordergrund seines Textes und beschrieb sie als „*ein starkes, rassiges, mit gut Psychologie und reger Schönheitsfreude ausgestattetes Temperament.*“¹¹¹

In der Zusammenfassung zeigt sich, dass sich Elfriede Reichelt mit ihrem kunstfotografischen Können in Breslau also binnen weniger Jahre einen gewichtigen Namen gemacht hatte. Die Tatsache, dass der Herausgeber eines für Schlesien wichtigen Kulturmagazins im Auftrag der Fotografin über ihr Atelier schrieb, legt nahe, dass ihre „Werkstätte für Photographische Bildnisse“ einen sehr guten Ruf besaß. Das Renommee des Ateliers sollte spätestens in den 1920er Jahren weit über die Grenzen Breslaus hinausreichen. Anders sind Portraitsitzungen wie die von Wassily und Nina Kandinsky bei

¹⁰⁹ Frieda Riess ließ sich beispielsweise 1918 von dem Maler Erich Büttner (1889-1936) eine figürliche Atelierszene zeichnen, Suse Byk (ca. 1890-1960) und Alexander Binder (1888-1929) favorisierten fotografische Portraits für ihre Werbeanzeigen, siehe Abbildungen in: Marion Beckers und Elisabeth Moortgat: *Atelier am Kurfürstendamm*, in: *Die Riess. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918-1932*, herausgegeben von Marion Beckers und Elisabeth Moortgat (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum zu Gast in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur 2008), Tübingen/Berlin 2008, S. 50-95, S. 50, S.55.

¹¹⁰ Beckers/Moortgat 1997, S. 36.

¹¹¹ Landsberger 1919.

einem Breslau-Besuch oder der Fotoauftrag beim Kaiserpaar in Doorn, denen in dieser Arbeit eigene Ausführungen gewidmet sind, nicht denkbar. Auch die Einzelausstellungen, die 1921 und 1925 im Schlesischen Museum der Bildenden Künste zu Ehren Reichelts ausgerichtet wurden und sehr positiv rezensiert wurden¹¹², sprechen für den Erfolg des Ateliers (Rezensionen DOK 3, Ausstellungsbroschüre DOK 4). Erst in den ausgehenden 1920er Jahren dann sollte sich die Fotografin aus ihrem erfolgreichen Geschäftsleben vermehrt ins Private zurückziehen.

I.5 Rückzug ins Private. Ulm und München

Am 24. Dezember 1927¹¹³ heiratete Elfriede Reichelt den zehn Jahre jüngeren Ingenieur Hans Karl Philipp Wieland (1893-1991).¹¹⁴ Er stammte aus einer Ulmer Industriellenfamilie, die seit 1820 ein Kupfer und Messing verarbeitendes Familienunternehmen besaß.¹¹⁵ Hans Wieland studierte zunächst Chemie in München und schloss 1921 ein Studium der Metallhüttenkunde an der Technischen Hochschule Breslau an, das er 1925 mit einer Promotion beendete.¹¹⁶ Elfriede Reichelt und Hans Wieland müssen sich also zwischen 1921 und 1925 in Breslau kennen gelernt haben. Bevor Wieland in den väterlichen Betrieb einstieg, hielt er sich zwischen 1925 und 1927 als wissenschaftlicher Assistent in den USA auf. Dort besuchte Reichelt ihn, und das Paar unternahm eine gemeinsame Rundreise. Wie es die Reiseaufnahmen im Werkverzeichnis nahe legen, besuchten sie u.a. San Francisco, die Niagara-Fälle und Washington D.C. (WVZ 1046ff.). Im Vergleich mit den vielen Reisefotos und Landschaftsaufnahmen aus Venedig, Montenegro, dem Bayerischen Oberland und Hiddensee (WVZ 941–999) existiert hier nur eine vergleichbar kleine Auswahl. Doch sie dokumentieren eine glückliche gemeinsame Zeit des Paares, die nach Hans Wielands Rückkehr nach Deutschland 1927 auch aus den vielen Portraits seiner Person spricht (WVZ 797–805). Gerade diese, im privaten Kontext entstandenen Portraitaufnahmen der frühen 1930er Jahre liefern schon einen ersten Eindruck von Elfriede Reichelts modernem Spätwerk. Starke Nah- und Unteransichten des Kopfes

¹¹² *Breslauer Neueste Nachrichten*, Nr. 329, Freitag 2.12.1921, S. 2; Hanna Grisebach: *Zur Ausstellung photographischer Bildnisse von Elfriede Reichelt im Breslauer Museum*, in: *Schlesische Monatshefte. Blätter für Kultur und Schrifttum der Heimat*, 2. Jg. 1925, Heft 12 (Dezember), S. 638-639.

¹¹³ Hochzeitstermin aus den Familienbüchern des Standesamts Ulm, vgl. Email von Matthias Grotz vom Stadtarchiv am 16. Januar 2009.

¹¹⁴ Eskildsen 1994, S. 319 liefert bezüglich Reichelts Eheverhältnis in der biografischen Notiz unkorrekte Angaben: „*Verheiratet mit dem Fotografen Wieland, der bei einer Fotoexpedition auf den Nanga Parbat (Himalaya) ums Leben kam.*“ Hier ist Ulrich (Uli) Wieland gemeint, ein unverheirateter Fotograf und Extrembergsteiger, der 1934 bei einer Expedition ums Leben kam, was durch eine Email am 3. April 2008 von dessen Großneffen und Vorsitzenden der Alpenvereins-Sektion Ulm, Jörg Michahelles, geklärt werden konnte.

¹¹⁵ http://www.wieland.de/internet/de/firmeninfo/geschichte/wieland_geschichte.jsp (abgerufen am 15. Juli 2010), ebenso Gespräch mit dem Firmenarchivar Herrn Dr. Dürschnabel am 16. März 2009.

¹¹⁶ Stadtarchiv Ulm, Bestand G2: *Hans Wieland*.

(WVZ 797ff.), experimentelle Studien mittels Schatten (WVZ 805), Gegenlicht (WVZ 800ff.) und Sandwich-Technik (WVZ 804) vertreten eine Phase des fotografischen Schaffens von Reichelt, das sich sehr stark an der *Neuen Fotografie* orientierte.

Elfriede Reichelt heiratete erst mit knapp 45 Jahren. Eine mögliche Geschäftsaufgabe, die mit der Heirat durchaus erklärbar gewesen wäre, kam für die selbstständige Fotografin und emanzipierte Frau nicht in Frage. Nach der Eheschließung pendelte Reichelt regelmäßig zwischen Ulm und Breslau. Durch ihre Nichte Ulrike Schreiber unterstützt, betrieb sie das Atelier bis Anfang der 1930er Jahre in Breslau weiter. Die letzten datierten und als Berufsfotografin signierten Fotografien von Elfriede Reichelt stammen aus dem Jahr 1934. In der Ausgabe der Zeitschrift *Das Deutsche Lichtbild* von 1934 – dessen Vorwort nun übrigens schon von Adolf Hitler verfasst war¹¹⁷ – wurde zum letzten Mal eine Aufnahme von ihr unter dem Namen Elfriede Reichelt-Wieland veröffentlicht (WVZ 23). Sei es aus privaten oder politischen Gründen, Elfriede Reichelt zog sich damals nach fast 25 Jahren Ateliergeschäft aus der Berufsfotografie zurück. In der Folgezeit entstanden nur noch private Familienbilder und Landschaftsstudien. Elfriede Reichelt trennte sich von ihrem Mann Mitte der 1930er Jahre und zog von Ulm nach München. Den Namen ihres Mannes trug sie jedoch bis zu ihrem Tode weiter. Durch Auskünfte des Einwohnermeldeamtes der Gemeinde Grünwald bei München¹¹⁸ konnte Reichelts Zuzug nach Grünwald bei München unter dem Namen Wieland auf den 1. November 1936 datiert werden, dort ebenfalls festgehalten ist mit dem 10. August 1937 der Scheidungstermin von Hans Wieland.¹¹⁹ Die Ulmer Behörden verzeichnen keine gemeinsamen Kinder aus dieser Ehe¹²⁰, was vermutlich durch das fortgeschrittene Alter Elfriedes bedingt war. Möglicherweise erklärt die Kinderlosigkeit auch die Trennung der Eheleute, hatte doch Hans Wieland als Erbe der familieneigenen Wieland-Werke auch für seine Nachfolge zu sorgen. Aus seiner zweiten Ehe mit Leonore Schäfer, die 1938 geschlossen wurde, entstammten später jedenfalls zwei Töchter.¹²¹ Zeichen für Elfriede Reichelts lebenslangen Kinderwunsch blieb ihr selbst gewählter Spitzname „Tamu“ – Tante und Mutter –, mit dem sie ihre Briefe an die Familie unterzeichnete.

Zum Refugium im Alter wurde für Reichelt die geräumige Villa in Grünwald, die noch gemeinsam mit Hans Wieland geplant worden war und die einem Haus nachempfunden war, welches das Paar in Amerika gesehen hatte. Sie war eine leidenschaftliche Gärtnerin und Hundefreundin – etliche Aufnahmen von Reichelts Nichte Ulrike zeigen Elfriede Reichelt gemeinsam mit ihren Hunden „Wichtel“ und „Wachtel“ und bei der

¹¹⁷ Adolf Hitler: *In eigener Sache*, in: *Das Deutsche Lichtbild. Jahresschau 1934*, Vorwort.

¹¹⁸ Vgl. Telefongespräch mit Herrn Singer vom Einwohnermeldeamt Grünwald am 19.12. 2008.

¹¹⁹ Scheidung per Urteil der 4. Zivilkammer des Landgerichts München I am 10. August 1937 (siehe Email Matthias Grotz am 16. Januar 2009). Hans Wieland heiratete am 16. März 1938 seine zweite Ehefrau Leonore Schäfer (siehe Email Matthias Grotz am 18. Dezember 2008).

¹²⁰ Vgl. Email von Matthias Grotz am 16. Januar 2009.

¹²¹ Stadtarchiv Ulm, Bestand G2: *Hans Wieland*.

Gartenarbeit (Privatbesitz Lörrach). Wie es die Nachrufe nach ihrem Tod belegen,¹²² lud Reichelt in Grünwald regelmäßig zu Kammermusikabenden ein. Überhaupt war sie der Musik in den späten Lebensjahren sehr zugetan. Die bekannte und ob ihres Opportunismus´ in der Nazizeit heute umstrittene Pianistin Elly Ney war eine gute Freundin Elfriedes. Reichelt fotografierte die Musikerin schon in den 1920er und frühen 1930er Jahren (WVZ 126ff.). Den familiären Erzählungen nach, besuchte Ney, die gleichfalls im Münchner Umland lebte, die Fotografin später regelmäßig in Grünwald, wo die zwei Damen vierhändig Klavier spielten.¹²³

Durch ihr Berufsleben und sicherlich auch durch die Ehe mit Wieland war Elfriede Reichelt wohlhabend und konnte in Grünwald eine Haushälterin und einen Gärtner beschäftigen. Während der Kriegsjahre 1941 bis 1943 nahm sie ihre Großnichte Dörte Schreiber auf. Trotz eines Bombenschadens im Anwesen konnte Reichelt ihren Lebensabend in den 1940er Jahren ausgiebig genießen. In den letzten Lebensjahren dann aber deutlich durch eine Blasenkrebserkrankung geschwächt, starb Elfriede Reichelt schließlich am 22. August 1953 in Grünwald.

¹²² Siehe Privatbesitz Lörrach.

¹²³ Gesprächsprotokoll Dörte Birnbaum vom 16.2. 2009.

II DAS KULTURELLE UMFELD IN SCHLESILIEN 1900 BIS 1932

Um die Position, die Elfriede Reichelt mit ihrem Atelier ab 1909 in Breslau besetzte, weiter einordnen zu können, soll es im folgenden Kapitel um das allgemeine kulturelle Klima in der Stadt und die spezifische Situation der Fotografie gehen. Otto Mueller, der 1919 eine Professur an der örtlichen Kunstakademie antrat, äußerte sich nicht gerade freundlich über die Stadt an der Oder, die zu seiner letzten Wirkungsstätte werden sollte:

*„Hier in Breslau ist es scheußlich bei dem ewigen Regenwetter und Glockengebimmel ich werd manchmal bald wahnsinnig ich will auch nicht mehr lange hier bleiben.“*¹²⁴

Hans Poelzig, der die Geschicke der Akademie bis 1916 als deren Direktor lenkte, urteilte im gleichen Tenor über das Kulturleben der Stadt:

*„Schwer ist der Boden um Breslau herum, und noch schwerer ist der Kulturboden, der zu beackern ist [...] Breslau ist die Großstadt in Deutschland, die die allergeringste Präention hat. ‚Gross Brassel‘ klingt wohl nach etwas behaglicher Zuneigung, doch aber auch ein wenig nach, wenn auch freundlicher, Geringschätzung. Und so findet der Breslauer allzu leicht das minderwertig, was in seiner Stadt geschieht.“*¹²⁵

Muellers wie Poelzigs Zitat charakterisieren die schlesische Hauptstadt – und lassen kein gutes Haar an ihr. Kalt, spießig und langweilig – so dachten viele Kulturschaffende, die es aus beruflichen Gründen an den *„feuchten, unfreundlichen Ort im preußischen Sibirien“* zog, wie die Stadt von dem lungenkranken Schriftsteller Klabund in einem Brief an Hermann Hesse genannt wurde.¹²⁶ Allerdings gehörte die vermeintliche Provinzstadt, auch *„Vorstadt von Berlin“*¹²⁷ genannt, um die Jahrhundertwende mit über 400.000 Einwohnern neben Berlin, Hamburg, München und Leipzig zu den bevölkerungsreichsten Städten Deutschlands.¹²⁸ Wie für eine Stadt dieser Größe angemessen, gab es mehrere städtische Theater und Museen, etliche Kunsthandlungen und Galerien, die Universität und eine Akademie, die zusammen ein gewisses geistig-kulturelles Niveau garantierten. Dass Elfriede Reichelt nach ihrem mehrjährigen Aufenthalt im kunstsinnigen München –

¹²⁴ Brief an Maschka Mueller vom 25.1.1923, in: *Otto Mueller Werkverzeichnis*, Briefwechsel, herausgegeben von Mario-Andreas von Lüttichau und Tanja Pirsig, CD, München u.a. Version 2008, Brief Nr. 106 (alt:172).

¹²⁵ Hans Poelzig: *Die Schlesische Akademie für Kunst und Kunstgewerbe*. Masch., Germanisches Nationalmuseum, Poelzig Fond II-B-F, ZR ABK 413, zitiert nach: Petra Hölscher: *Breslau um die Jahrhundertwende: Künstler, Galerien, Kunstsammler und Künstlerkreise*, in: *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900–1916*, herausgegeben von Jerzy Ilkosz und Beate Störkuhl (Ausstellungskatalog Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2000), Delmenhorst 2000, S. 19-31, S. 31.

¹²⁶ Aus einem Brief Klabunds (eigentlich Alfred Henschke, 1890-1928) an Hermann Hesse von 1925, in: Matthias Wegner: *Klabund und Carola Neher*, Hamburg 1998, S. 110, zitiert nach: Johanna Brade (2004), S. 31 und Johanna Brade: *Otto Mueller in Breslau 1919-1930*, in: *Otto Mueller. Eine Retrospektive*, herausgegeben von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Mario-Andreas von Lüttichau (Ausstellungskatalog München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 2003), München 2003, S. 197-200, S. 198.

¹²⁷ Werner Milch: *Die Bannmeile des Gabeljürge*, in Merian „Breslau“, 3. Jg. 1950, Heft 1, Seite 27, zitiert nach: Hölscher 2000, S. 19.

¹²⁸ Einwohnerzahl 1900: 422.700, zitiert nach: Hölscher 2003, S. 413.

„*allen Warnungen wohlmeinender Freunde zum Trotz*“¹²⁹ – in die Heimat zurückkehrte, spricht gleichfalls dafür, dass es im damaligen Breslau eine ergiebige, geistig-kulturelle Atmosphäre gab, von der Reichelt in ihrem Atelier profitieren sollte.

Die negativen Urteile über Breslau als eine müßige Stadt mit engstirnigen Bürgern ohne Kunstsinn, können sich, wie folgende Übersicht nahe legt, angesichts des vielseitigen kulturellen Angebots nicht bewahrheiten.

II.1 Rund um die Breslauer Kunstakademie

Das kulturelle Klima Breslaus war zur Zeit Elfriede Reichelts, also von der Jahrhundertwende bis in die frühen 1930er Jahre hinein, maßgeblich durch die örtliche Kunstakademie geprägt. 1791 gegründet, unterzog sich die Schule um die Jahrhundertwende einem internen Neuerungsprozess. 1899 kam der Architekt Hans Poelzig (1869-1936) als Lehrer für Stilkunde an die Schule und wurde 1903 zum Direktor berufen. Poelzig holte zahlreiche neue Lehrkräfte an die Schule, darunter die Weberin Wanda Bibrowicz, die Stickerin Gertrud Daubert (Lebensdaten unbekannt), die Bildhauer Theodor von Gosen (1873-1943) und Ignatius Taschner (1871-1913), den Maler und Zeichner Karl Hanusch (1881-1969) und die Textilkünstlerin Else Wislicenus (1860-1949). Mit ihnen und Teilen des alten Kollegiums arbeitete Poelzig an der von Hermann Obrist geforderten Kunstschulreform und so wurde ein System aus Vorklassen und Werkklassen mit Fachlehrern eingeführt. Poelzig organisierte reale Bauaufgaben für die Schülerentwürfe, die wie der Umbau des Rathauses in Löwenberg tatsächlich umgesetzt wurden. Auch führte er das „*Stegreifentwerfen*“¹³⁰ von Baumodellen und als eine der ersten deutschen Kunsthochschulen Werkstätten für Holz, Metall, Stein, Keramik, sowie eine Druckerei und eine Weberei ein.

Neben Düsseldorf und München wurde die Schule, die 1911 den Titel einer „Königlichen Akademie für Bau- und Kunstgewerbe“ erhielt, damit zu einer der bekanntesten Kunstakademien Deutschlands. Durch ihr modernes Lehrkonzept, insbesondere das Werkstättensystem, gilt sie in der Rezeption bis heute als „Bauhaus vor dem Bauhaus“. Mit Oskar Schlemmer (1929)¹³¹ und Georg Muche (1931)¹³² sollten später gar zwei ehemalige Bauhausschüler als Lehrer an die Kunstakademie kommen – die

¹²⁹ Zitat des Kunsthistorikers aus der bereits zitierten Jubiläumsbroschüre: „Für Breslau war es Elfriede Reichelt, welche, nachdem sie die moderne Photographie in München erfahren hatte, sie nun hierher verpflanzte, allen Warnungen wohlmeinender Freunde zum Trotz.“ (Dauerleihgabe AER SFMS).

¹³⁰ Theodor Heuss: *Hans Poelzig. Ein Lebensbild*, Berlin 1939, zitiert nach: Johannes Rickert: *Das pädagogische Prinzip der Breslauer Kunstakademie (1900-1932)*, in: *Kunstschulreform 1900-1933*, herausgegeben von Hans M. Wingler, Berlin 1977, S. 204-219, S. 205.

¹³¹ als Lehrer für Bühnenkunst, Zeichnung und Malerei.

¹³² als Lehrer für Zeichnung, Malerei und Projektion.

Berufungspolitik verweist deutlich auf eine grundlegend ähnliche pädagogische Konzeption beider Schulen. Schüler wie Lehrer beurteilten die Lehre an der Breslauer Akademie als vorbildhaft und verglichen sie, wie Schlemmer¹³³ es tat, immer wieder mit dem Bauhaus. In Sachen Personalbesetzung, Didaktik und künstlerischem Erfolg der Absolventen agierte die Breslauer Akademie durchwegs auf Augenhöhe mit der späteren, berühmten Kunstschule in Weimar. Auch Johannes Molzahn, der als Lehrer für Grafik und Malerei seit 1928 in Breslau wirkte, stellte die Akademie rückblickend in den Kontext zum Bauhaus und wertet sie als „*Musterbeispiel einer kunsterzieherischen Institution*“.¹³⁴

Der viel gelobte Erfolg der Breslauer Kunstschule ist sicherlich allen drei Akademiedirektoren Poelzig (1903-1916), August Endell (1918-1925) und Oskar Moll (1925-1932) gleichermaßen zu verdanken. Unter ihnen entwickelte sich die Akademie innerhalb von nur drei Jahrzehnten zu einer modernen Lehranstalt. Den Grundstein dafür hatte Poelzig gelegt. Angesichts dieser Erfolgsgeschichte revidiert sich die anfangs zitierte Einschätzung des ehemaligen Akademiedirektors Poelzigs, wenn er abermals urteilte, Breslau sei „[...] *die Stadt in Deutschland, in der in allen Zweigen der Kunst sehr oft die ersten silbernen Sporen errungen wurden und in der der geistig Regsame auch auf die Dauer zu seinem Recht kommen konnte.*“¹³⁵

Dieses und das eingehende Zitat Poelzigs stammen beide bezeichnenderweise aus ein und demselben Jahr: 1932 sollte zum kulturellen Schicksalsjahr für Breslau werden – die massiven Einsparungen, die durch die Brüning'sche Notverordnung veranlasst wurden, führten letztlich zur Schließung der mittlerweile „Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe“ (umbenannt 1918).

Die beiden konträren Aussagen Poelzigs spiegeln die Widersprüchlichkeit einer Stadt wider, die sich seit 1900 durch ihre Akademie, zahlreiche zugezogene Kulturschaffende und diverse groß angelegte Kulturprojekte wie die Werkbundausststellung „Wohnung und

¹³³ Oskar Schlemmer über die Breslauer Kunstakademie: (1) „*Es geht mir gut an dieser Akademie. Eine herrliche Entspannung auf den Dessauer Wurstkessel. Hier gibt es keine Schülerrevolution, keine Nachtsitzungen, keine Fragen, die sich im Kreise drehen und in den eigenen Schwanz beißen. Wenn man mit sich selbst zu tun hat, hat man alle Hände voll zu tun*“ (Brief an Ludwig Grote, 7. Juli 1930); (2) „*Moll, der Akademiedirektor, regiert hier still und weise. Es ist ein wesentlich beruhigter Zustand als am Bauhaus, freilich mit seinen Fürs und Widers*“ (Brief an Otto Mueller, 29. Juni 1930); (3) „*Materielle und geistige Not des Staates fordern in diesem Jahre die Schließung der Kunstakademie. Nach 140jährigem Bestehen wird die 'Schule der Empfindung' geopfert, ein Institut, [...] wertvoll als Gegengewicht zu den Schulen für Wissenschaft und Technik [...] Gerade die Breslauer Akademie bemühte sich darum, den fragwürdig gewordenen Sinn der Akademien zu erneuern und durch Besinnung auf das Lehrbare in der Kunst ihre Daseinsberechtigung, ja ihre Notwendigkeit zu erweisen. Frisch gewonnene Aufbauarbeit wird jäh abgebrochen*“ (1)-(3) zitiert nach: Rickert 1977, Dokumentation, S. 223ff.

¹³⁴ „*Alles, was ich seit jenen Breslauer Jahren gesehen und erlebt habe, hat mich nur in meiner früheren Überzeugung bestärkt, dass die Breslauer Akademie unter O. Moll ein Musterbeispiel einer kunsterzieherischen Institution in der zeitgenössischen Welt gewesen ist – und noch ist – und dadurch noch bei weitem der Bauhausorganisation überlegen, weil sie [...] alle Strömungen widerspiegelte – ein getreuer Spiegel der zeitgenössischen Auseinandersetzung gewesen ist.*“, zitiert nach: Rickert 1977, S. 219.

¹³⁵ *Schlesische Zeitung* 1932, zitiert nach: Ernst Scheyer: *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, Würzburg 1961 S. 11.

Werkraum“ (WuWa) im Jahr 1929 kulturell vorbildhaft entwickelt hatte. Die Enttäuschung Hans Poelzigs angesichts der ohne erkennbaren bürgerlichen Widerspruch durchgeführten Akademieschließung ist zweifelsohne verständlich, denn aus der mittlerweile etablierten Kulturstadt wurde 1932 wieder ein „*Gross Brassel*“.

Elfriede Reichelt verließ Breslau bezeichnender Weise ungefähr genau zu dieser Zeit. Der Fotografin wird bewusst gewesen sein, dass die Zukunft Breslaus ohne das Umfeld der Akademie und ihrer Künstler weder für ihr Atelier noch für das Gesellschaftsleben, in dem sie bisher verkehrte, gewinnbringend genug bleiben würde. Angesichts dieser Tatsache mag ihr der Abschied aus Breslau ein wenig leichter gefallen sein. Dennoch verband Elfriede Reichelt mit Breslau nicht nur ihre schlesische Heimat, sondern auch das im Laufe der Jahre durch den Einfluss der Akademie gewachsene kulturelle Klima. In ihrem Atelier hatte sie in besonderem Maße von diesem Klima profitiert, denn in den zurückliegenden 25 Jahren waren etliche Protagonisten des Akademielebens zu Reichelts Kunden geworden. Ihre Portraits von Hans Leistikow, Otto Mueller, Hans Poelzig, Oskar Moll und anderen werden im Kapitel „Künstlerportraits“ vorgestellt.

II.2 Privates und institutionelles Engagement

Im Anschluss an die Kunstakademie sollen nun weitere kulturpolitische Gegebenheiten Breslaus vorgestellt werden, die zum regen und teils illustren Kulturleben der Stadt während Reichelts Atelierzeit beitrugen. Denn zu großen Teilen rekrutierte sich Reichelts bürgerliche Kundschaft aus diesen Kreisen. Neben den zahlreichen städtischen Institutionen gab es hinreichend viele private Initiativen, die Breslau zur kulturellen Hochburg einer ganzen Region machten.

Ein Beispiel dafür ist der Kreis um das Ehepaar Neisser. Albert und Antonia Neisser gehörten zu den wichtigsten Mäzenen im Breslauer Kulturleben vor dem Ersten Weltkrieg. Die wenigen, heute bekannten Fotoportraits des Ehepaars stammen aus der Hand Elfriede Reichelts (WVZ 34ff., 223ff.). Professor Albert Neisser (1855-1916) war Dermatologe und Leiter der Breslauer Hautklinik. Er gilt als Entdecker des Gonorrhoe-Erregers (*Neisseria gonorrhoeae*) und forschte u.a. über Lepra und Syphilis.¹³⁶ Albert und seine Frau Toni (1861-1913) bauten eine bedeutende Kunstsammlung mit Werken von u.a. Stanislaus von Kalckreuth, Giovanni Segantini, Arnold Böcklin und Franz von Stuck auf. Sie förderten außerdem den Münchner Jugendstil-Künstler Fritz Erler (1868-1940) und seinen Bruder Erich Erler-Samaden (1870-1946) (WVZ 80) und versorgten sie mit Aufträgen, beispielsweise mit der Innenausstattung des eigenen Hauses. Die Neisser-Villa

¹³⁶ Für eine ausführliche Darstellung des beruflichen Werdegangs: *Albert Neisser (1855-1916). Collector and patron of the Arts* (Ausstellungskatalog Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2005), Wrocław 2005 (CDRom, polnisch-englisch-deutsch), S. 129-138.

in Scheitnig, einem noblen Vorort von Breslau, war Ende der 1890er Jahre im Stil des Historismus von dem Berliner Architekten Hans Grisebach erbaut worden und lag in unmittelbarer Nähe von Haus und Atelier der Malerin Clara Sachs (1862-1921), die sich ebenfalls im Künstlerkreis „Eule“ um das Ehepaar Neisser bewegte. Es sei an dieser Stelle kurz erwähnt, dass Elfriede Reichelt auch von Clara Sachs Aufnahmen machte, die in einem Buch des schlesischen Kunsthistorikers Ernst Scheyer über die Malerin und ihren Kollegen Eugen Spiro publiziert wurden (WVZ 232f.).¹³⁷

Die Neissers luden in ihrer Villa zu regelmäßigen Kunst- und Literaturkreisen ein. Zu den Gästen zählten Max und Else Wislicenus (WVZ 245ff.), Theodor von Gosen (WVZ 81), Hans Poelzig (WVZ 101ff.) und weitere Künstler der Breslauer Akademie sowie die Literatenbrüder Gerhart und Carl Hauptmann. Gerhart Hauptmann verarbeitete den Kreis um Albert Neisser alias Professor Mendel gar in seiner 1910 erschienenen Novelle *Der Narr in Christo Emanuel Quint*.¹³⁸

Neben bildenden Künstlern und Schriftstellern fanden auch Wissenschaftler wie der Volkswirt Werner Sombart und etliche Persönlichkeiten aus der Breslauer Musikszene den Weg in die Neisser-Villa: Als Gäste kamen beispielsweise Georg Dohrn (WVZ 110) und Hermann Beer als Leiter und zweiter Dirigent des Breslauer Orchester-Vereins.¹³⁹ Neisser war gleichwohl mit den bekannten Komponisten Gustav Mahler, Max Reger und Richard Strauss befreundet.¹⁴⁰

Über den Neisser-Kreis und das Engagement weiterer Kunstsammler wie Leo Lewin, Ismar Littmann, Carl Sachs und Max Silberberg¹⁴¹ hinaus gab es unzählige bürgerliche Verbände, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts um das rege Kulturleben in Breslau verdient machten. Zu diesen Initiativen gehörte im musikalischen Bereich, den Heike Müns in ihrer Studie über das Breslauer Musikleben um die Jahrhundertwende untersucht hat,¹⁴² an vorderster Stelle der Orchesterverein, in dessen Vorstand sich Privatpersonen wie Albert Neisser engagierten. Auch die städtischen Theater und Museen wie das Loebetheater und das Schlesische Museum der Bildenden Künste wurden durch bürgerliche Freundeskreise unterstützt.¹⁴³

¹³⁷ Ernst Scheyer: *Eugen Spiro, Clara Sachs* (= Beiträge zur neueren schlesischen Kunstgeschichte und Silesia, Publikationen des Kulturwerks Schlesien e.V., Bd. 19), München 1977.

¹³⁸ Gerhart Hauptmann: *Der Narr in Christo Emanuel Quint*, Frankfurt a.M./Berlin 1977.

¹³⁹ Hölscher 2000, S. 19-32, S. 22ff.

¹⁴⁰ Piotr Łukaszewicz (National Museum in Wrocław): *The Residence and Art collection of Albert and Toni Neisser*, in: Albert Neisser (Ausstellungskatalog Wrocław 2005, CDRom), S. 23-35.

¹⁴¹ Anja Heuß: *Die Sammlung Max Silberberg in Breslau*, in: *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in Deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, herausgegeben von Andrea Pophanken und Felix Billeter (= Passagen – Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Bd. 3), Berlin 2001, S. 311-325.

¹⁴² Heike Müns: *Das Musikleben in Breslau um die Jahrhundertwende*, in: *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900 – 1916*, herausgegeben von Jerzy Ilkosz und Beate Störckuhl (Ausstellungskatalog Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu), Delmenhorst 2000, S. 77-91.

¹⁴³ Hölscher 2000, S. 19-32, S. 22ff.

Auf Seiten der bildenden Kunst sind zahlreiche Künstlervereinigungen zu nennen, die das kulturelle Klima Breslaus entscheidend mitprägten. An vorderster Front agierte hier der „Künstlerbund Schlesien“. Er wurde 1908 von Theodor von Gosen, Hans Poelzig, Hans Rossmann, Max Wislicensus, Fritz Erler, Max Berg u.a. gegründet. Der Bund organisierte regelmäßige Ausstellungen für seine Mitglieder und gab einen eigenen Almanach heraus. Auch war er maßgeblich an der Umsetzung der Jahrhundertfeiern von 1913 beteiligt, anlässlich derer auf dem Messegelände zahlreiche Bauten, darunter die monumentale Jahrhunderthalle von Stadtbaurat Max Berg (WVZ 1ff.), entstanden. Das Statut des Künstlerbundes ließ ordentliche wie außerordentliche Mitglieder zu. Die Möglichkeit der außerordentlichen Mitgliedschaft richtete sich an den schlesischen Adel und finanzstarke Bürgerliche, die von Anbeginn der Initiative um Unterstützung gebeten wurden, wie einem Aufruf Poelzigs zu entnehmen ist:

„Der Boden in Schlesien ist nicht gut für das Gedeihen der bildenden Künste, trotzdem die wichtigsten chemischen Elemente in ihm vorhanden sind. Es fehlt noch an der richtigen Mischung, an einer langsamen, sehr mühevollen Präparation. Und zu dieser Bearbeitung des schlesischen Bodens möchten wir beitragen und Ihre Hilfe erbitten.“¹⁴⁴

Als außerordentliches Mitglied unterstützte auch Reichelt den Künstlerbund ab Mitte der 1920er Jahre.¹⁴⁵ Der Bund akzeptierte erst ab 1920 Frauen in seinen Reihen. Unter den weiblichen Mitgliedern sind hier Wanda Bibrowicz (seit 1920), Else Wislicenus (seit 1920), Margarete Moll (seit 1920), Paula Grünfeld (seit 1922), Grete Schmedes (seit 1925) zu nennen.¹⁴⁶ Der Künstlerbund existierte bis 1941.¹⁴⁷

Aus Protest gegen die sogenannten „Prominenten“¹⁴⁸ des Künstlerbundes formierte sich die „Gruppe 1922“. Im Gegensatz zum Künstlerbund nahm diese Gruppe von Anfang an Frauen auf, darunter Paquita Kowalski-Tannert, Traude Nagel und Paula Grünfeld.¹⁴⁹ Ebenfalls in Ablehnung des mittlerweile allzu etablierten Künstlerbundes wurde 1927 als eine weitere Gegenbewegung die „Juryfreie Arbeitsgemeinschaft“ ins Leben gerufen, in der ebenfalls zahlreiche Künstlerinnen zugegen waren. Die Künstlerinnen besaßen mit

¹⁴⁴ *Künstlerbund Schlesien*, in: *Schlesien. Illustrierte Zeitschrift für die Pflege heimatlicher Kultur. Zeitschrift des Kunstgewerbevereins für Breslau u. die Provinz Schlesien*, Breslau und Kattowitz (Phönix Verlag Fritz u. Karl Siwinna), 2. Jg. 1908/1909, S. 403, zitiert nach: Barbara Ilkosz: *Hans Poelzig und der Künstlerbund Schlesien*, in: *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900-1916*, herausgegeben von Jerzy Ilkosz und Beate Störtkuhl (Ausstellungskatalog Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu), Delmenhorst 2000, S. 51-75, S. 55, Anm. 22.

¹⁴⁵ Vgl. Email über Elfriede Reichelts Mitgliedschaft von Barbara Ilkosz vom 14. Dezember 2009.

¹⁴⁶ Stanicka-Brzezicka 2009, S. 114.

¹⁴⁷ Hölscher 2000, S. 178.

¹⁴⁸ Im Laufe der 1920er Jahre kam es zu einer sogenannten „Prominentenkrise“ innerhalb der schlesischen Künstlerkreise, die u.a. den Künstlerbund und den Schlesischen Werkbund betraf. Die Krise weitete sich auch auf das Akademieleben aus. Vgl. Vladimir Slapeta: *Die Architektur an der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 26. Jg. 1979, Heft 2/3, S. 400-404, S. 403

http://e-pub.uniweimar.de/volltexte/2007/975/pdf/Vladimir_Slapeta.pdf

¹⁴⁹ Stanicka-Brzezicka 2009, S. 113.

der 1902 gegründeten „Vereinigung schlesischer Künstlerinnen“ zudem ein eigenes Forum, dem Elfriede Reichelt allerdings, soweit bekannt, nicht angehörte. Weitere Ausstellungsmöglichkeiten für die schlesischen Künstler und Künstlerinnen boten der Breslauer Kunstverein und der „Kunstgewerbeverein für Breslau und die Provinz Schlesien“.

Auffallend ist, dass die Künstlervereinigungen hauptsächlich in Breslau und Niederschlesien agierten. Das durch seine Montanindustrie geprägte Oberschlesien blieb abgesehen von wenigen Institutionen wie dem Oberschlesischen Museum Gleiwitz (gegründet 1905) lange Zeit eine kulturell vernachlässigte Region. Der kulturelle Rückstand gegenüber Niederschlesien war nicht nur der industriellen und agrarischen Prägung dieses Landstriches geschuldet, sondern war auch Folge der jahrelangen deutsch-polnischen Streitigkeiten um das Gebiet, die erst mit der offiziellen Teilung 1922 beigelegt wurden. Der nach der Volksabstimmung deutsche Teil Oberschlesiens, in dem sich weniger Eisenhütten als im polnischen Territorium befanden,¹⁵⁰ konzentrierte sich in der Folge mehr auf sein kulturelles Leben und befreite sich aus seiner bisherigen kulturellen Stagnation.¹⁵¹ So wurde 1923 beispielsweise der „Bund für die bildende Kunst in Oberschlesien“ gegründet.¹⁵² Der Bund gab mit dem *Oberschlesier* fortan sogar ein eigenes, erfolgreiches Organ heraus. Eine ökonomische Unterstützung für die Künstler Nieder- und Oberschlesiens boten die Künstlerhilfe, die aus dem Bund für zeitgenössische Kunst „Die Bastion“ hervorging sowie der angesichts der Wirtschaftskrise 1923 gegründete „Wirtschaftsbund bildender Künstler Schlesiens“.¹⁵³

Die Mehrzahl der vorgestellten Künstlerinitiativen wurde von der Forschung bisher nicht näher bearbeitet. Davon ausgenommen sind die „Vereinigung schlesischer Künstlerinnen“, die Ksenia Stanicka-Brzezicka in ihrer Dissertation¹⁵⁴ untersucht hat und der „Künstlerbund Schlesien“, über den 2010 ein Aufsatz in polnischer Sprache von Barbara Ilkosz erschienen ist.¹⁵⁵

¹⁵⁰ *Oberschlesien im Objektiv* 2007, S. 56.

¹⁵¹ Mit der „Kattowitzer Künstlergruppe“ (1928-1939) gab es allerdings auch im polnischen Ost-Oberschlesien eine vergleichbare Künstlerinitiative, vgl. Stanicka-Brzezicka 2009, S. 96.

¹⁵² Ebd., S. 96.

¹⁵³ Hölscher 2000, S. 185.

¹⁵⁴ Stanicka-Brzezicka 2009, S. 43-59.

¹⁵⁵ Barbara Ilkosz: *Künstlerbund Schlesien*, in: *Jahrbücher der schlesischen Kunst*, Bd. 9, Wrocław 2010, S. 77-114.

II.3 Die Fotografie in Breslau und der Region

Breslaus reiche Kulturlandschaft, die sich rund um die Akademie, die städtischen Museen und Kunsthandlungen,¹⁵⁶ Vereine und Privatsoireen abspielte, wurde von einer kunstaffinen, großbürgerlichen Klientel frequentiert und gefördert. Zusammen setzte sich diese aus Wissenschaftlern, Adeligen und Industriellen, die zumeist durch die großen schlesischen Wirtschaftszweige – Textil- und Schwermetallindustrie – zu Wohlstand gekommen waren. Eben diese wohlhabende Schicht war es, die sich nach sozialer Repräsentation sehnte und daher regelmäßig Fotografen konsultierte. Der großen Nachfrage entsprechend, gab es in den schlesischen Zentren zahlreiche Portraitateliers, die sich teils schon im 19. Jahrhundert angesiedelt hatten oder nach der Jahrhundertwende neu gegründet wurden. Mit Ausnahme von zwei Publikationen, die sich der topografischen Fotogeschichte Breslaus widmen,¹⁵⁷ einem deutsch-polnischen Ausstellungskatalog über die Fotografie in Oberschlesien,¹⁵⁸ einem kurzen Aufsatz über die Riesengebirgsfotografie,¹⁵⁹ einer begonnenen Dissertation¹⁶⁰ und einer geplanten Jahresschrift für Geschichte der Fotografie in Schlesien gibt es bisher allerdings nur in Ansätzen Forschungsbemühungen, die dezidiert das Thema schlesische Fotografie aufgreifen.

Um die Arbeit der „Werkstätte für Photographische Bildnisse Elfriede Reichelt“ besser einordnen zu können, soll im Folgenden die Situation der Fotografen in Breslau und Schlesien vorgestellt und somit die Ausgangslage analysiert werden, die sich der jungen Fotografin bei der Ateliergründung 1909 in ihrer Heimat bot.

Das Interesse für die Fotografie war in Schlesien bereits im 19. Jahrhundert groß, das Klima förderlich gewesen. So gruppierte sich hier beispielsweise 1887 die „Schlesische Gesellschaft für Freunde der Photographie“.¹⁶¹ In einem Hotel in der Breslauer Innenstadt stellte die Gesellschaft ihren Mitgliedern ein eigenes Atelier und eine Dunkelkammer zur Verfügung. Es wurden Treffen und Schulungen organisiert und die Fotos der Mitglieder wurden bei Ausstellungen eingereicht. Die Gesellschaft zählte zu den ersten Vereinen der fotografischen Laienbewegung in Europa. Dies muss betont werden, hatte doch bekanntermaßen zuvorderst die Amateurfotografie der *Kunstfotografie* Ende des 19. Jahrhunderts den Weg geebnet. Dezidiert kunstfotografisch arbeitende Vertreter ihres Berufsstandes wie Elfriede Reichelt stießen vielleicht gerade deshalb noch lange nach

¹⁵⁶ z.B. Galerie Lichtenberg, Galerie Arnold, Kunsthandel Franz Hancke.

¹⁵⁷ Binkowska/Smolak 1997; Binkowska 2004.

¹⁵⁸ *Oberschlesien im Objektiv* 2007.

¹⁵⁹ Arkadiusz Cencora: *Riesengebirgsfotografie bis 1945*, in: *Die imposante Landschaft. Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge im 20. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog Berlin, Gesellschaft für interregionalen Kulturaustausch e.V.; Jelenia Góra, Muzeum Okregowe w Jeleniej Górze), Berlin/Jelenia Góra 1999, S. 217-222.

¹⁶⁰ Ders.: Dissertationsvorhaben an der Universität Freiburg.

¹⁶¹ *Oberschlesien im Objektiv* 2007, S. 9.

dem eigentlichen Zenit der *Kunstfotografie* auf besonderes Wohlwollen und Interesse in weiten Kreisen schlesischer Fotofreunde. Auch auf der Ebene der Berufsfotografen schloss man sich bereits früh organisatorisch zusammen. Mit dem „Verein schlesischer Fach-Photographen“ wurde eine Gruppierung geschaffen, die sich einer qualitativ hochwertigen Fachfotografie verschrieb.¹⁶² Elfriede Reichelt wurde für ihre „hervorragenden Leistungen“ 1924 mit der Ehrenmünze des Vereins ausgezeichnet (AZT 2/3).

Bereits in der Frühzeit der Fotografie hatten sich schlesischstämmige Fotografen wie Hermann Biow (1804-1850)¹⁶³ und Hermann Krone (1827-1916)¹⁶⁴ einen Namen als herausragende Pioniere der Daguerreotypie gemacht. Im Laufe des 19. Jahrhunderts siedelten sich in ganz Schlesien mehrere Fotografenateliers an, die durchaus überregional bekannt wurden. Im oberschlesischen Gleiwitz gehörte zu dieser Fotografenriege Wilhelm von Blandowski (1822-1878) und in Waldenburg Albert Leisner, der u.a. Elfriede Reichelts Großmutter väterlicherseits portraitierte (Privatbesitz Lörrach).

In einer exkursorischen Auswahl sollen nun speziell einige der Breslauer Fotografenateliers des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts vorgestellt werden, die damals in der Region eine große Bekanntheit genossen.

Zu einem der frühen dieser Ateliers gehörte das der „Gebrüder Siebe“. Es wurde um 1863 in der Alten Taschenstraße 20 gegründet.¹⁶⁵ Die Gesellschaftsfotografen Siebe arbeiteten vorwiegend mit dem zeittypischen Format der *carte-de-visite*. Auch Elfriede Reichelts Mutter Emma wurde im Atelier Siebe portraitiert (Privatbesitz Lörrach).

Des Weiteren ist das „Photographische Atelier Lilly“ zu nennen, das von Hermann Wittig in der Freiburgerstraße betrieben wurde. Die Arbeit des Ateliers Lilly wurde, wie auch Reichelts Studio, von Arthur Kiefer in seinem *Buch von Breslau* vorgestellt.¹⁶⁶

Das wohl bekannteste fotografische Atelier in Breslau war das Studio von Eduard van Delden (Lebensdaten unbekannt). Van Delden war ab 1874 in Breslau tätig und besaß zunächst Räume in der Neuen Taschenstraße 5, später in der Gartenstraße. Er bekam diverse Auszeichnungen und führte den Titel „Hoffotograf Ihrer Hoheit Königin von Preußen, Großherzogin von Sachsen Augusta von Sachsen-Weimar“. In seinem Atelier nahm er Portraits auf, fertigte aber auch Reproduktionen von Kunstwerken an. Seine Spezialität waren Architekturaufnahmen, Fotos von Industrieanlagen und die Dokumentation städtischer Bauten und Renovierungsarbeiten, die im Auftrag der

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Literaturhinweis: Enno Kaufhold: *Hermann Biow und Carl Ferdinand Stelzner in Hamburg. Legenden, Fakten, Umschreibungen, Wahrscheinlichkeiten*, in: *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, herausgegeben von Bodo von Dewitz und Reinhard Matz, Köln/Heidelberg 1989, S. 352-403.

¹⁶⁴ Literaturhinweis: Wolfgang Hesse und Timm Starl: *Photographie und Apparatur. Der Photopionier Hermann Krone*, Marburg 1998.

¹⁶⁵ <http://fotostudios.genealogy.net/details.php?ID=436> (abgerufen am 26. Oktober 2009).

¹⁶⁶ Kiefer 1926, S. 207.

Breslauer Baubehörde entstanden. Veröffentlicht wurden seine Fotos in Reiseführern von Breslau und in Mappen, die er in seinem Studio zum Verkauf anbot. 1907 ging das Atelier, vermutlich nach dem Tod van Deldens, in den Besitz von Heinrich Götz (1866-1931) über. Götz war schon seit 1902 Mitarbeiter des Ateliers gewesen. Der Schwerpunkt Architekturfotografie blieb bestehen, Götz belebte aber auch das Portraitgeschäft neu. Er verfasste theoretische Abhandlungen über die Portraitfotografie¹⁶⁷ und engagierte sich als Vorsitzender des „Vereins schlesischer Fach-Photographen“.¹⁶⁸

Weitere Breslauer Ateliers zur Zeit Elfriede Reichelts wurden von Karl Franz Klose (1897-1984),¹⁶⁹ Fritz Krapp und Anton Pichler betrieben. Alle drei arbeiteten als Portraitfotografen, Pichler dokumentierte wie Heinrich Götz zudem neu entstehende städtische Bauwerke.¹⁷⁰ Im restlichen Schlesien gab es zeitgleich weitere bekannte Fotografen wie Max Glauer in Oppeln (Oberschlesien), Robert Scholz in Görlitz (Niederschlesien) und Max Steckel in Kattowitz (Oberschlesien).

Bis hierher nannte die vorgenommene Darstellung fast ausschließlich männliche Fotografen. Nachfolgend sollen nun aber speziell die Ateliers in Breslau und der Region zu Beginn des Jahrhunderts im Blickpunkt stehen, die von Frauen geführt wurden.

Marie Müller beispielsweise war eine bekannte Vertreterin ihres Berufstandes in Breslau. Sie gründete um 1900 herum eine „Photographische Kunst-Anstalt“ in der Tauentzienstraße, in derselben Straße also, in der sich einige Jahre später auch Elfriede Reichelt niederließ. Ksenia Stanicka-Brzezicka schreibt, dass Marie Müller Mitglied des „Vereins schlesischer Fach-Photographen“ und im Sommer 1904 auf einer regionalen Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe vertreten war.¹⁷¹ In der Publikation *Willkommen in Breslau* warb Müller 1905 für ihr Atelier mit einer Aufnahme der Opernsängerin Franchette Verhunk (Marga Neisch) in der Rolle von Richard Strauss' *Salome*.¹⁷² Zur Bebilderung einer Abhandlung des Breslauer Fotografen Heinrich Götz über die Portraitfotografie veröffentlichte die Zeitschrift *Schlesien* 1908/1909 ein Doppelbildnis zweier kleiner Mädchen aus der Hand Marie Müllers.¹⁷³ Wie Elfriede Reichelt und den meisten Frauen im Fotografengeschäft wurde auch Marie Müller ein besonderes Gespür für Kinderaufnahmen nachgesagt. Eine Konkurrenzsituation

¹⁶⁷ z.B. Heinrich Götz: *Einiges über Porträtphotographie*, in: *Schlesien*, 2. Jg, 1908/1909, S. 349-357.

¹⁶⁸ Binkowska/Smolak 1997, S. 141-144.

¹⁶⁹ Martina Pietsch: *Der Nachlass des Fotografen Karl Franz Klose im Schlesischen Museum zu Görlitz*, in: *Oberschlesien im Objektiv* 2007, S. 27-29.

¹⁷⁰ Binkowska/Smolak 1997, S. 145.

¹⁷¹ Markus Bauer (Stiftung Schlesisches Museum zu Görlitz) (Hg.): *Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880 bis 1945* (Ausstellungskatalog Görlitz, Schlesisches Museum zu Görlitz 2009/2010), Görlitz/Zittau 2009, Verzeichnis der Künstlerinnen, S. 204.

¹⁷² Kopie im Bestand der Grafischen Abteilung der Universitätsbibliothek Wrocław (Oddział Zbiorów Graficznych, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu), Signatur Yc 760K.

¹⁷³ Abbildung von Marie Müller, reproduziert in: Heinrich Götz: *Einiges über Porträtphotographie*, in: *Schlesien*, 2. Jg, 1908/1909, S. 349-357, S. 356.

zwischen den Fotografinnen Reichelt und Müller, die allein schon aus Gründen der räumlichen wie der Klientel bedingten Nähe denkbar und nicht zuletzt durch die beiderseitige Teilnahme an der „Internationalen Foto-Ausstellung“ 1931 in Breslau zu Tage hätte kommen können, ist nicht verbürgt.

Mara Auerswald war eine weitere Kollegin, die zeitgleich mit Elfriede Reichelt ein Portraitatelier in Breslau führte. In der Alten Taschenstraße unweit des Breslauer Stadtgrabens und den Promenaden übernahm sie vermutlich um 1900 herum das Fotostudio der Gebrüder Siebe. Wie die meisten ihrer Kolleginnen spezialisierte sich auch Mara Auerswald auf Kinderfotos.¹⁷⁴

Zu den selbstständigen Fotografinnen in Breslau gehörten neben Müller, Auerswald und Reichelt zudem Resi Lebrecht,¹⁷⁵ Rose Nicolaier¹⁷⁶ und Ilse Salomon,¹⁷⁷ die hier bis Anfang der 1930er Jahre als Portraitfotografinnen tätig waren.

Nicht nur in Breslau führten Frauen eigene Fotoateliers, auch in den anderen schlesischen Städten gab es selbstständige Fotografinnen. Exemplarisch ist hier die Fotografin Maria Valtingojer zu nennen, die im Riesengebirge arbeitete. In Schreiberhau führte sie ein Portraitatelier, spezialisierte sich aber vor allem auf die Naturfotografie. Ihre Postkarten und Mappen fanden einen derartig großen Absatz, dass Valtingojer zusammen mit ihrem Partner Wolf Werner Knips-Hasse einen eigenen Verlag gründete.¹⁷⁸

Nicht zu letzt gab es auch auswärtige Fotografinnen, die nach Schlesien kamen um das Handwerk zu erlernen. Eine dieser Fotografinnen war Grete Leistikow, die ihre Ausbildung bei Heinrich Götz im Atelier van Delden machte und später bei Elfriede Reichelt als Fotografin arbeitete.

Andere Fotografinnen stammten aus Schlesien, verließen aber ihre Heimat, um sich anderswo künstlerisch ausbilden zu lassen. Eine gebürtige Schlesierin war zum Beispiel die Bauhausschülerin Gertrud (Grete) Arndt (1903-2000) aus Ratibor/Oberschlesien. Sie fertigte experimentelle Sachfotografien, Portraits von Bauhaus-Freunden und eine Reihe von Selbstportraits an, die sie *Maskenportraits* nannte und in denen Verkleidung und Rollenspiel im Vordergrund standen.¹⁷⁹

In der Zusammenfassung zeigt sich, dass zur Zeit Elfriede Reichelts und auch schon davor zahlreiche bekannte Fotografen und Fotografinnen in Schlesien arbeiteten oder von dort stammten. In Breslau und der Region siedelte sich im späten 19. und frühen 20.

¹⁷⁴ Kiefer 1926, S. 275.

¹⁷⁵ Bauer 2009, S. 199.

¹⁷⁶ Ebd., S. 206.

¹⁷⁷ Ebd., S. 216.

¹⁷⁸ Cencora 1999, S. 221.

¹⁷⁹ Ulrike Müller (Hg.): *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, München 2009, S. 56-61; Das Verborgene Museum (Hg.): *Gertrud Arndt. Photographien der Bauhaus-Künstlerin* (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum 1994), Berlin 1994; Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Grafische Sammlung (Hg.): *Gertrud Arndt. Fotografien aus der Bauhauszeit (1926-1932)* (Ausstellungskatalog Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Grafische Sammlung 1993), Darmstadt 1993.

Jahrhundert eine Reihe erfolgreicher Fotografenateliers an, die sowohl von Männern als auch von Frauen geführt wurden. Besonders nach der Jahrhundertwende wurden viele Ateliers von Frauen übernommen oder neu gegründet. Vor dem Hintergrund all dieser Faktoren fiel die Arbeit einer professionell ausgebildeten Kunstfotografin wie Elfriede Reichelt in Schlesien auf einen durchaus sehr fruchtbaren Boden. Vielleicht gerade deshalb eröffnete sie „*allen Warnungen wohlmeinender Freunde zum Trotz*“¹⁸⁰ 1909 ihr Atelier in der schlesischen Heimat und eben nicht in München oder in Berlin. Den meisten Ateliers, speziell denen der niederschlesischen Hauptstadt Breslau, kam ein großer Absatzmarkt zugute. Da das lukrativste Geschäft im 19. wie im 20. Jahrhundert die Portraitfotografie war, arbeiteten alle Ateliers auf diesem Feld. Im Vergleich zeigt sich, dass sich viele der Frauenateliers besonders auf die Kinderfotografie konzentrierten. Die männlich geführten Ateliers arbeiteten neben der Portraitfotografie auch oft dokumentarisch und legten einen zweiten Schwerpunkt auf die Architekturfotografie. Die vorgestellten Breslauer und schlesischen Ateliers waren in ihrer Zeit in der Region sehr renommiert. Außer Marie Müller, Maria Valtingojer, Werner Knips-Hasse, Heinrich Götz (Eduard van Delden) und Max Glauer wurden allerdings nur einige wenige Protagonisten der schlesischen Fotografenriege überregional bekannt. Gelegentlich veröffentlichten diese fünf Fotografen ihre Bilder in Illustrierten, an nationalen Fotoausstellungen waren sie indes kaum beteiligt. Anders Elfriede Reichelt: Als einzige der genannten schlesischen Fotografen und Fotografinnen wurde sie bei einem international bekannten *Kunstfotografen* ausgebildet. Sie nahm an zahlreichen nationalen wie internationalen Ausstellungen teil (siehe Ausstellungsverzeichnis) und publizierte ihre Fotografien regelmäßig in Illustrierten und Fachorganen (siehe Reproduktionsverzeichnis). Auf diesem Weg erarbeitete sich Elfriede Reichelt ein über Schlesien hinausreichendes, deutschlandweites Renommee, mit dem sie sich von ihren regionalen Kollegen und Kolleginnen grundlegend unterschied.

¹⁸⁰ Landsberger 1919.

III MITGLIEDSCHAFTEN IN KULTURELLEN VEREINIGUNGEN

III.1 Gütesiegel GDL: Die „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“

„Das Zeichen GDL kennzeichnet eine Edeldarbeit auf dem Gebiet der Bildnisfotografie. In dem Zeichen GDL darf man einen Wegweiser erblicken, geistig vertiefte Bildnisdarstellung vom schablonenhaften Abklatsch zu unterscheiden.“¹⁸¹

Mit diesen Worten formulierte die „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ in den 1920er Jahren ihr künstlerisches Selbstverständnis auf einem Siegel, das die Mitglieder auf ihren Fotoarbeiten anbringen konnten. Wie es die Mitgliederlisten der Vereinigung, die auch unter dem Akronym „GDL“ fungierte, für den Zeitraum 1926 bis 1950 belegen,¹⁸² gehörte die Fotografin Reichelt ihr über 25 Jahre lang an. Die GDL war im Sommer 1919 durch die Initiative eines Hamburger Berufsfotografen namens Kurt Schallenberg (1883-1954) ins Leben gerufen worden. Im Sinne ihres Gründungsvaters verstand sich die Vereinigung als *„Zusammenschluss derjenigen Lichtbildner [...], welche das Bildnis in wahrer künstlerischer Form betreiben.“* Ziel war es *„[...] durch gemeinsame Propaganda, durch Ausstellungen, sowie Zusammenwirken als Lichtbildnergruppe gelegentlich großer Veranstaltungen beim Publikum Interesse für unsere Art zu gewinnen, durch Wanderausstellungen zu zeigen, wie weit die Kunst im Lichtbildnis über dem Handwerk steht.“¹⁸³*

Die Arbeit an einer sich künstlerisch weiterentwickelnden Fotografie, die sich aus einer festgefahrenen handwerklichen Tradition befreit, wurde demnach zum vorrangigen Anliegen der Vereinigung. Über das Ziel einer Leistungsgemeinschaft mit stark künstlerischem Impetus hinaus, erhob die Gesellschaft für sich selbst den Anspruch, als fotografische Avantgarde der Nachkriegszeit zu firmieren. Unter ihren Mitgliedern befanden sich prominente Fotografennamen wie Hugo Erfurth, Franz Grainer, Minya Diez-Dührkoop, Erna Lendvai-Dircksen, Aenne Biermann, Albert Renger-Patzsch, Franz Fiedler und Theo Schafgans – sie alle gehörten zur Elite der deutschen Berufsfotografen in der Weimarer Republik. Der Elite-Gedanke war in der Vereinigung – der im Jahr 1929 beispielsweise nur 50 Berufsfotografen und 10 Wissenschaftsfotografen angehörte – überhaupt sehr stark ausgeprägt und kommt vor allem im strengen Jurierungssystem zum Tragen.¹⁸⁴

¹⁸¹ „Die Wurzeln der Deutschen Fotografischen Akademie“, siehe: http://www.leinfeldenechterdingen.de/servlet/PB/menu/1263331_11/index.html?QUERYSTRING=GDL (abgerufen am 31. Mai 2010).

¹⁸² GDL 1979, S. 210.

¹⁸³ Rundbrief von Kurt Schallenberg vom 25.6.1919, zitiert nach: GDL (Hg.): *Gesellschaft Deutscher Lichtbildner 1919-1969. Eine Dokumentation zum fünfzigjährigen Bestehen der GDL*. Hamburg 1969, S. 141, zitiert nach Wilfried Weinke: *Verdrängt, vertrieben, aber nicht vergessen. Die Fotografen Emil Bieber, Max Halberstadt, Erich Kastan, Kurt Schallenberg, Weingarten 2003, S. 246-298, S. 248.*

¹⁸⁴ *„Jedes Jahr veranstaltet sie [die GDL] im Anschluss an ihre Jahresversammlung eine Ausstellung, deren Aufnahmejury jedes Mitglied regelmäßig eine Anzahl neuer Arbeiten vorzulegen hat. Ein*

Das Streben der GDL-Fotografen zielte auf die Anerkennung ihres Berufs als eigene Kunstform ab. Die Fotografie habe sich über das rein Technische und Handwerkliche zu erheben, so lautete die allgemeine Forderung innerhalb der Fotografenriege.¹⁸⁵ Die GDL knüpfte damit dezidiert an die *Kunstfotografie* der Jahrhundertwende und ihre Erfolge vor dem Krieg an. „*Dass die Portraitfotografie der zwanziger Jahre weitgehend noch den Touch der Kunstphotographie zeigte,*“¹⁸⁶ führte der seit 1919 in der GDL engagierte Bonner Fotograf Theo Schafgans später auf die langlebige Lehrer-Schüler-Tradition zurück, die die Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg umklammerte. Tatsächlich zeigt sich, dass sich die fotografischen Wertvorstellungen von 1900 in den konservativen, traditionsbewussten Fotografenkreisen bis in die 1920er Jahre hinein fortsetzten. Elfriede Reichelt beispielsweise verlor die Inhalte ihrer Ausbildung bis zuletzt nie außer Augen. Auch in ihren späteren Fotografien der ausgehenden 1920er Jahre wirkte das in der Schule erlernte Bemühen um ein charakteristisches Individualbildnis noch spürbar nach. Im Falle der GDL festigt sich der Eindruck eines Kontinuums zusätzlich, bedenkt man, dass Kurt Schallenberg laut seines ersten Rundschreibens bereits 1914 einen Zusammenschluss gleich gesinnter Berufsfotografen im Sinn hatte.¹⁸⁷ Da es unmittelbar nach dem Krieg in der Fotografenschaft anscheinend zunächst zu keinem unmittelbaren Generationswechsel kam, blieben die kunstfotografischen Bestrebungen von vor dem Krieg auch nach 1919 unter den Berufsfotografen fest verankert.

Warum trat Reichelt der GDL bei, was waren ihre Beweggründe? Wollte sie sich schlichtweg einreihen in diese illustre Gesellschaft der deutschen Nachkriegsfotografie? Oder sah sie im Beitritt zuvorderst eine Möglichkeit, ihre eigene Ausstellungstätigkeit zu erhöhen? Und warum wandte sie sich der Vereinigung erst im Jahr 1926 zu? Dies alles sind Aspekte bezüglich Elfriede Reichelts GDL-Mitgliedschaft, die dieses Kapitel ansprechen möchte.

Möglicherweise wurde Reichelt anlässlich der „Deutschen Photographischen Ausstellung“ 1926 überhaupt erstmals explizit auf die Gesellschaft aufmerksam. An der Frankfurter Ausstellung nahm die GDL nahezu geschlossen teil: Ursula Richter, Theo Schafgans, Hugo Erfurth, Franz Grainer – die bekanntesten deutschen Berufsfotografen waren hier

Mitglied, dessen Jahreseinsendungen zwei Jahre nacheinander von der Jury zurückgewiesen werden, oder das zwei Jahre nacheinander keine Jahresarbeiten einschickt, scheidet automatisch aus der Gesellschaft aus. So ist die Aufnahme in die GDL, die auch ihrerseits nur auf Grund einer Anzahl von der Jury anerkannter Arbeiten erfolgt, für jeden deutschen Lichtbildner nicht nur eine Ehre und Anerkennung, sondern auch ein Ansporn zu nie rastender Arbeit an sich selber“, zitiert nach: Die Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (G.D.L.), in: Deutscher Kamera-Almanach, 19. Jg. 1929, S. 32–40, S. 39. Diesen Artikel bebilderten u.a. zwei Fotografien von Elfriede Reichelt: Dame mit Angorakatzen (WVZ 241 unter dem Titel Frau v. Wallenberg) und Herrengruppe (WVZ 125 unter dem Titel Schlesisches Streichquartett).

¹⁸⁵ Kräussl 1988, S. 7.

¹⁸⁶ Fritz Kempe: *Das Bild des Menschen. Formen und Wandlungen*, in: GDL 1979, S. 31-35, S. 33.

¹⁸⁷ „Seit 1914 trage ich mich mit dem Gedanken, einen Zusammenschluss derjenigen Lichtbildner zusammenzurufen, welche das Bildnis in wahrer künstlerischer Form betreiben“, in: Rundbrief von Kurt Schallenberg vom 25.6.1919, zitiert nach: GDL 2003, S. 246-298, S. 248.

vertreten und zeigten ihre Arbeiten bei Einzelpräsentationen oder in einer eigenen GDL-Sonderschau.¹⁸⁸ Unter den Frankfurter Ausstellern befand sich auch Elfriede Reichelt (siehe Ausstellungsverzeichnis).¹⁸⁹ Gleichzeitig ist es aber auch denkbar, dass Reichelt noch vor diesem Ausstellungstermin im Sommer Mitglied der GDL geworden war oder als ein solches vorgeschlagen worden war. Dann ließe sich vermuten, dass sie ihre Exponate sogar gemeinsam mit ihren neuen Mitstreitern auf der GDL-Sonderschau ausstellte, die die Vereinigung im Rahmen der Frankfurter Großausstellung präsentierte.¹⁹⁰

Ein weiterer möglicher Grund dafür, dass Reichelt sich der GDL erst 1926 und nicht bereits schon 1919 oder bald danach anschloss, könnte folgender sein: Durchaus denkbar wäre es, dass sie die Tätigkeit des Verbandes im Hinblick auf einen möglichen eigenen Beitritt als ein weibliches Mitglied unmittelbar nach der GDL-Gründung zunächst mit einem gewissen Abstand beobachten wollte. In der GDL engagierten sich mit Minya Diez-Dührkoop, Erna Lendvai-Dircksen, Aenne Biermann, Anneliese Kretschmer, Ursula Richter¹⁹¹, Grete Back¹⁹² und Genja Jonas aus Dresden, Carry Hess¹⁹³ sowie Rose Nikolaier zumindest bis 1933 auffallend viele Frauen. Der zweite Vorsitzende der GDL, Franz Grainer, warb in den späteren 1920er Jahren stolz mit diesen Frauen, „*die von sich aus schon von der ersten Stunde dabei*“ waren.¹⁹⁴ Sein Vorgänger Kurt Schallenberg hatte in seinem Initialschreiben von 1919 allerdings nur die männliche Anrede benutzt,¹⁹⁵ was Reichelt zunächst zu einer skeptischen Haltung bezüglich der männlich dominierten Gesellschaft bewogen haben könnte. Zu Recht, denn die GDL sollte sich als eine Institution erweisen, der ihre weiblichen Mitglieder in der liberalen Zwischenkriegszeit als Aushängeschild willkommen waren. Mit der politischen Wende nach 1933 sollte sich die Situation aber schlagartig ändern: Gemäß der neuen politischen Richtlinien und vor allem gemäß des neuen Frauenbildes legte man nun den Frauen, auf die die GDL vorher so stolz gewesen war, den Austritt nahe. Abgesehen von dem jüdisch stämmigen Gründungsvater Schallenberg zogen sich mit Carry Hess (Mitglied 1920-1932), Genja

¹⁸⁸ *Die Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (G.D.L.)*, in: *Deutscher Kamera-Almanach*, 19. Jg. 1929, S. 32–40, S. 39.

¹⁸⁹ *Führer Deutsche Photographische Ausstellung* Frankfurt a. Main 14. Aug. bis 1. Sept. Haus der Moden, Frankfurt am Main 1926 (Th. Hauser & Co), S. 79 mit Standbezeichnung (Halle II, Nr. 118) (siehe Ausstellungsverzeichnis).

¹⁹⁰ *Die Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (G.D.L.)*, in: *Deutscher Kamera-Almanach*, 19. Jg. 1929, S. 32–40, S. 39.

¹⁹¹ Ursula Richter (1886-1946) gründete 1913 ein Atelier in Dresden. Sie arbeitete als Theater-, Tanz- und Portraitfotografin. Siehe: Eskildsen 1994, Biografien, S. 319.

¹⁹² Grete Back (1878-1965) war Schülerin von Hugo Erfurth und führte wie er ein Atelier in Dresden. Mitglied in der GDL war sie seit 1920. Siehe: Eskildsen 1994, Biografien, S. 313.

¹⁹³ Carry (Cornelia) Hess (1889-1957) führte mit ihrer Schwester Nini (Stephanie) Hess (1884-1942) ein Studio in Frankfurt am Main, das in der Programnacht im November 1938 zerstört wurde. Nini Hess verstarb auf der Deportation nach Theresienstadt.

¹⁹⁴ Zitiert nach: Bruns 1987, S. 74.

¹⁹⁵ Vgl. die Formen „*Kollegen*“ bzw. „*Herren*“ in Rundbrief von Kurt Schallenberg vom 25.6.1919, zitiert nach GDL 2003, S. 246-298, S. 248 und nach: Claudia Gabriele Philipp: *Fotografie im Atelier*, in: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, herausgegeben von Ute Eskildsen (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994, S. 27-33.

Jonas (Mitglied 1932-1936), Anneliese Kretschmer (Mitglied 1929-1936), Rose Nikolaier (Mitglied 1921-1932) damals also in erster Linie die weiblichen Mitglieder aus der Gesellschaft zurück.¹⁹⁶

Reichelts abwartende Haltung vor 1926 kann auch damit verbunden gewesen sein, dass ihr die Gesellschaft in ihrer anfänglichen Konsolidierungszeit zu fixiert auf nur einen fotografischen Stil erschienen war. Reichelt war der traditionellen, kunstfotografischen Bildnisfotografie zwar eng verbunden. Doch ausnahmslos verpflichtet wollte sie sich dieser Richtung wohl nicht – schließlich kamen in den frühen 1920er Jahren gerade zahlreiche neue Techniken und mit dem *Neuen Sehen* und der *Neuen Sachlichkeit* neue stilistische Ausrichtungen auf, denen gegenüber sie aufgeschlossen war. Erst in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre fand auch innerhalb der GDL eine, von zahlreichen Diskussionen begleitet, Neuerungsbewegung statt. In ihren Anfangsjahren hatte die Vereinigung mit der Rückbesinnung auf traditionelle Werte der *Kunstfotografie* (Individualportrait, Edeldruckpapiere etc.) und einer breit angelegten Ausstellungspolitik maßgeblich zur Sicherung des Berufsfotografenstandes beigetragen. Ab Mitte des Jahrzehnts wurde die GDL dann jedoch durch das *Neue Sehen* vor eine Beweisprobe gestellt: Eine neue Generation von Fotografen – die GDL sprach von „*Dilettanten*“, da es sich bei ihnen vornehmlich um Künstler handelte, die aus anderen Medien kamen¹⁹⁷ – forderte eine Loslösung vom Malerischen und eine Bewusstseinswerdung für die Eigenständigkeit des Mediums Fotografie. Aenne Biermann, Albert Renger-Patzsch und einige andere Mitglieder der GDL wandten sich bewusst diesen Vorstellungen einer zeitgemäßen Fotografie zu. In der Fotografie entwickelte sich in den 1920er Jahren also ein deutliches Spannungsverhältnis zwischen Konservatismus und Avantgardismus, in welchem sich die GDL positionieren und bewähren musste.¹⁹⁸ Die offizielle Haltung der Gesellschaft zum *Neuen Sehen* formulierte Franz Grainer, der ab 1922 als Vorsitzender im Amt stand, folgendermaßen:

*„Neues Sehen und Darstellen, also jede Entwicklungsmöglichkeit zu pflegen war seit Bestehen der Gesellschaft deren Aufgabe. Wir haben den Aktivismus auf unsere Fahne geschrieben und müssen deshalb jeder gesunden Entwicklung Rechnung tragen. Dabei wollen wir nicht den Fehler begehen, mit fliegenden Fahnen in's neue Lager zu ziehen.“*¹⁹⁹

Diese Art der Positionierung ließe sich, zusammengefasst, wohl am besten als „zurückhaltende Progressivität“ bezeichnen. Grainers bedachte Formulierung beruhte wohl nicht zuletzt auf der Erkenntnis, dass die Berufsfotografie um die GDL die neuen Techniken für sich vereinnahmen musste, wollte sie den eigenen Untergang vermeiden.

¹⁹⁶ Siehe Mitgliederlisten, in: GDL 1979, S. 208-211.

¹⁹⁷ Ein Paradebeispiel dafür war in den Augen der GDL wohl László Moholy-Nagy, der ursprünglich aus der Malerei kam.

¹⁹⁸ Walter Boje: *Anspruch und Wirklichkeit - Anstelle eines Vorwortes*, in: GDL 1979, S. 7-10, S. 8.

¹⁹⁹ Franz Grainer, zitiert nach Boje in: GDL 1979, S.7-10, S. 9.

Lothar Kräussl, der in der 1980er Jahren über die GDL promovierte, erkannte in der Funktionalisierung der *Neuen Sachlichkeit* durch die GDL in erster Linie ein ökonomisches Anliegen.²⁰⁰ Die Konkurrenz zwischen alter und neuer Fotografie und die Kontroversen zwischen den alten Professionellen und den neuen, sogenannten „*fachlichen Außenseitern*“ war in der Tat vornehmlich dadurch motiviert, dass viele der in der GDL gruppierten Berufsfotografen besonders für den klassischen Bereich des Porträts massive Einkommenseinbußen durch die zunehmende Amateurfotografenbewegung fürchteten.²⁰¹ Um diese zu verhindern, musste die Gesellschaft notgedrungen mit der Zeit gehen. So wurde mit der Maxime „*Sachlichkeit und Romantik*“ eine formal-ästhetische Repertoireerweiterung in Angriff genommen, die sich allerdings im Grunde nur als Tendenzverschiebung innerhalb des alten Normenkanons herausstellen sollte:

„Und so gegensätzlich sich Romantik und Sachlichkeit gegenüberzustehen scheinen, die Fotografie hätte eine neue Zukunft, wenn sich das Wahre und Echte der Romantik mit der sachlichen Form im Lichtbild verbinden würde.“²⁰²

Wie in den folgenden Kapiteln über das Portraitschaffen Elfriede Reichelts zu lesen sein wird, bewegte sich auch die Breslauer Fotografin zwischen eben diesen zwei Polen: Sie nahm Elemente der *Neuen Fotografie* auf, blieb den letztlich romantisch motivierten Vorstellungen des Individualbildnisses aber treu. Auch wenn sie an der *Neuen Sachlichkeit* und teils auch an den experimentellen Bildlösungen des *Neuen Sehens* Interesse zeigte – gehörte das GDL-Mitglied nicht der avantgardistischen Fotografie an. Trotz der Einbindung sachlicher Einflüsse, stand auch die GDL in ihrer Gesamtheit den extremen, surrealistischen Aspekten innerhalb des *Neuen Sehens* äußerst kritisch gegenüber. Diese wertete die GDL als „*Effekthascherei*“ und sah in ihr den Ausdruck eines negativen, überzogenen Subjektivismus verkörpert. Die GDL missachtete die zweckfreien, rein formalistischen Experimente mit Licht, Formen und Materialien eines Moholy-Nagy genauso wie die politische Weltanschauung eines John Heartfield oder Alexander Rodtschenko. Ausstellungen wie die „Deutsche Photographische Ausstellung“ 1926 in Frankfurt am Main und die „Internationale Photographische Ausstellung Das Lichtbild“ 1930²⁰³ in München, an denen die GDL nahezu geschlossen teilnahm, demonstrieren im Unterschied zur weitaus progressiveren Kölner „Pressa“ 1928 und der Stuttgarter „FiFo“ 1929 eine moderne, aber dennoch traditionsgebundene Grundeinstellung zur Fotografie. Die Mehrzahl der GDL-Mitglieder folgte in Frankfurt, München und auf anderen Ausstellungen dieser Jahre der neusachlichen Bildidee zwar, ohne jedoch ihre Herkunft

²⁰⁰ Kräussl 1988, S. 69.

²⁰¹ Ebd., S. 63f. Die Ablehnung der Amateurfotografie durch die von der GDL vertretene Fachfotografie macht sich beispielhaft an der Diskussion Plattenkamera vs. Kleinbildkamera fest. Den handlichen Typus der Kleinbildkamera, den v.a. Reportage- und Pressefotografen nutzten, verschmähte die Gesellschaft zu Gunsten der Atelierkamera jahrelang als amateurhaft.

²⁰² Ebd. S. 66, zitiert nach: Franz Grainer, Jahresbericht 1929, S. 7.

²⁰³ Die Münchner Lichtbild-Ausstellung war als Erweiterung der wandernden FiFo konzipiert.

von der traditionellen *Kunstfotografie* zu verleugnen. Der Einsatz eines sachlichen Bildaufbaus und neutraler Abzugstechniken wie dem Silbergelatineabzug wurde in den 1920er Jahren bei vielen GDL-Mitgliedern – um nur einen der bekanntesten zu nennen beispielsweise bei Hugo Erfurth – sichtbar. Vergleichbar fortschrittliche Mitglieder, wie auch Elfriede Reichelt, wagten in dieser Phase Versuche mit seriellen Reihungen (WVZ 1090–1099), Mehrfachbelichtungen (WVZ 184, 366, 367) und Unter- oder Aufsichten (z.B. WVZ 375) – dies jedoch ohne jemals die Grenze zur Extremperspektive zu überschreiten. Gleichzeitig blieb das Gros der GDL-Fotografen – und so auch Reichelt – der Bildnisfotografie, der Plattenkamera, den Edeldrucken Platinotypie und Gummidruck sowie dem mittleren und großen Format nach wie vor treu.

Um die Frage nach Elfriede Reichelts Beweggründen bei ihrem Eintritt in die GDL 1926 abschließend noch einmal aufzugreifen,²⁰⁴ lässt sich also feststellen, dass die Gesellschaft sich zum Zeitpunkt ihres Beitritts in einer Phase der Neuorientierung und Bewährungsprobe angesichts neuer Tendenzen in der Fotografie befand. Die Elite der deutschen Berufsfotografie, zu großen Teilen in der GDL assoziiert, musste sich in dieser Zeit nicht nur künstlerisch, sondern angesichts der wirtschaftlich unsicheren 1920er Jahre auch ökonomisch bewähren. Elfriede Reichelt erkannte die „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ als Interessensvertretung ihres Berufsstandes an und unterstützte sie mit ihrer Mitgliedschaft. Im Gegenzug wollte sie für ihr eigenes Atelier von der engagierten Ausstellungspolitik des Verbandes und dem elitären Renommee der Gesellschaft profitieren. Der Beitritt Reichelts zur GDL war nicht zuletzt dadurch motiviert, dass die Bildnisvorstellungen der GDL in den ausgehenden 1920er Jahren Reichelts eigener fotografischer Arbeitsweise weitestgehend entsprachen. Reichelts Form der Vereinbarung von neuen und alten fotografischen Ansätzen machte sie damals zu einem Mustermitglied der GDL.

²⁰⁴ Von Seiten der „Deutschen Fotografischen Akademie“ (DFA), der heutigen Nachfolgeorganisation der GDL mit Sitz in Leinfelden-Echterdingen, konnten leider keine Unterlagen bezüglich Reichelts Mitgliedschaft bezogen werden. Daher lassen sich die genauen Umstände von Elfriede Reichelts Beitritt zur GDL wohl nicht abschließend klären.

III.2 Andere Vereinigungen

Elfriede Reichelt war während der Zeit ihres Berufslebens Mitglied in mehreren Verbänden und Interessensgemeinschaften. Wie im Falle der GDL waren es keine aktiven Mitgliedschaften, da das florierende Atelier die Fotografin sehr auslastete, sie viel reiste und sie – wie im Folgenden zu sehen sein wird – nur ungern an verbindlichen Sitzungen teilnahm. Die Fotografin trat zum einen verschiedenen schlesischen Kulturvereinen wie dem „Kunstgewerbeverein für Breslau und die Provinz Schlesien“²⁰⁵ und dem „Künstlerbund Schlesien“²⁰⁶ bei. Mit der Gründung der schlesischen Regionalgruppe 1925 wurde sie auch Mitglied des Deutschen Werkbunds.²⁰⁷ Ihre Zugehörigkeit zum „D.W.B.“ gab Elfriede Reichelt – genauso wie ihre GDL-Mitgliedschaft – häufig in Signaturen und bei Veröffentlichungen in Fachzeitschriften an.

Zum anderen war Reichelt im Laufe ihres Berufslebens Mitglied in drei Fotovereinigungen: Neben der „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ (GDL) sind hier die „Photographen-Zwangs-Innung für Mittelschlesien“ und die „Vereinigung Münchner Absolventen e.V.“ (VMA, später AMA) zu nennen. Um diese Mitgliedschaften besser einordnen zu können, lohnt sich ein Blick auf die generelle Verbandsituation der deutschen Fotografen um 1900. Zum einen gab es öffentlich-rechtliche Zwangsinnungen, die sich in Folge des Handwerkergesetzes von 1897 gebildet hatten. Zum anderen existierten auch auf privatrechtlicher Ebene Zusammenschlüsse: bereits 1894 war von engagierten, kunstfotografischen Amateuren der „Süddeutsche Photographen Verein“ gegründet worden, der später dann maßgeblich an der Gründung der Münchner Fotoschule beteiligt war.²⁰⁸ Es folgten ähnliche Vereine in anderen deutschen Ländern, beispielhaft anzuführen ist hier der „Wiener Camera-Club“ oder der „Verein schlesischer Fach-Photographen“²⁰⁹. Als Dachverband dieser regionalen Gruppierungen bildete sich 1904 der „Zentral-Verband-Deutscher-Photographen-Vereine“ in Berlin, der für seine Mitglieder auch eigene Ausstellungen – eine der größten war die „Deutsche Photographische Ausstellung“ 1926 in Frankfurt a.M., an der auch Reichelt teilnahm – ausrichtete. In den Jahren bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges

²⁰⁵ Reichelt nahm im Sommer 1911 an der Kollektiv-Ausstellung des Kunstgewerbevereins auf der Schweidnitzer Ausstellung teil. Vgl.: Conrad Buchwald: *Kunst und Kunstgewerbe auf der Schweidnitzer Ausstellung*, in: *Schlesien* 4 (1910/1911), 4. Jahrgang Nr. 21, 1. August 1911, S. 598-604, S. 599.

²⁰⁶ Die beiden einzigen heute noch existierenden Mitgliederlisten des Künstlerbunds listen Reichelt 1924 unter der Mitgliedsnummer 161, für 1927 unter der Nummer 129 vgl. Email von Barbara Ilkosz vom Nationalmuseum Wrocław vom 14. Dezember 2009, sowie: Stanicka-Brzezicka 2009, S. 114; Hölscher 2003, S. 178 und Ilkosz 2000, S. 51-75.

²⁰⁷ Der Schlesische Landesverband des Deutschen Werkbundes wurde auf Betreiben des schlesischen Architekten Heinrich Lauterbach ins Leben gerufen. Elfriede Reichelts Mitgliedschaft ist in den offiziellen Mitgliederverzeichnissen von 1925 und 1928 festgehalten. Vgl. Auskunft bezüglich Reichelts Mitgliedschaft per Email von Frau Rita Wolters im Deutschen Werkbund Archiv Berlin vom 17.12. 2008.

²⁰⁸ Foth 1985, S. 153-170, S. 162.

²⁰⁹ Bauer 2009, Verzeichnis der Künstlerinnen, S. 204.

bildeten sich kontinuierlich neue Berufsfotografen-Vereine. 1912 gab es schließlich 31 solcher Vereinigungen mit insgesamt 3290 Mitgliedern.²¹⁰

1923 wurde Elfriede Reichelt in der neu gegründeten „Photographen-Zwangs-Innung für Mittelschlesien“ assoziiert, die bis 1930 existierte und über 120 schlesische Fotografen zusammenschloss.²¹¹ Schriftdokumente dieser Zwangsinnung werden heute im Staatsarchiv Wroclaw bewahrt. Die erhaltenen Quellen dokumentieren eine durchaus eigensinnige Reaktion Reichelts auf ihre verpflichtende Zugehörigkeit zu dieser Innung (DOK 5). Es handelt sich dabei um einen amüsant zu lesenden Postverkehr vom Sommer 1928 zwischen dem Justizrat Ludwig Friedlaender, den die Fotografin als Anwalt einschaltete, dem Verband der „Photographen-Zwangs-Innung“ und dem Magistrat der Stadt Breslau als Schiedsinstanz. Konkret ging es darin um eine Bußgebühr, die Reichelt wegen Abwesenheit an einer verpflichtenden Sitzung der Innung zu zahlen hatte. Im Auftrag Elfriede Reichelts schrieb der Rechtsanwalt Friedlaender am 21. Juli 1928 an den Magistrat von Breslau als Aufsichtsbehörde über die „Photographen-Zwangs-Innung“:

„Frau Wieland [...] durch Verfügung des Vorstandes der Photographen-Zwangsinnung vom 20. Juni 1928 wegen Fehlens in der Sitzung vom 30. April 1928 mit einer Ordnungsstrafe von 3 RM belegt worden [ist]. Am 30. April 1928 war Frau Wieland in Ulm bei ihrem Ehegatten. Daß sie zur Quartalsitzung nicht in Breslau, sondern weit weg davon sein würde, hatte sie rechtzeitig vorher mitgeteilt. Auf ihre Mitteilung hat sie einen Bescheid nicht erhalten. Sie mußte als selbstverständlich annehmen, dass ihr Ausbleiben als entschuldigt angesehen werden würde. Die Innung kann von Frau Wieland nicht verlangen, daß sie eigens zur Quartalsitzung aus Ulm hierherkomme oder der Quartalsitzung wegen Reisen zu ihrem Ehemann nach Ulm unterlässt. Ich suche deshalb im Aufsichtswege, die verhängte Ordnungsstrafe niederzuschlagen.“²¹²

Der Magistrat übermittelte den Widerspruch anscheinend direkt an die Zwangsinnung, hier fehlt allerdings die direkte Quelle im Schriftverkehr. Die „Photographen-Zwangs-Innung“ widersprach der Darstellung Friedlaenders und seiner Mandantin und schrieb am 30. Juli 1928 an den Magistrat:

„Frau Wieland-Reichelt hat an den Innungsversammlungen fast niemals teilgenommen; sie begründet dieses Fehlen mit Krankheit und Entschuldigungen aller Art, brachte zum Teil auch ärztl. Atteste bei. Gelegentlich beschwerten sich einige Innungsmitglieder, dass Frau Wieland-Reichelt nie bei den Innungsversammlungen zu sehen ist, selbst nicht einmal eine Vertretung entsendet. Ihre angebliche Krankheit scheint unglaubwürdig, da diese häufig grosse, strapaziöse Reisen unternimmt. Frau Wieland-Reichelt wurde besonders wiederholt auf die Pflicht der Innungsversammlung hingewiesen. Da diese wiederum ohne Entschuldigung bei der am 30.4.28 stattgefundenen Innungsversammlung fehlte, verhängte der Vorstand gemäß §22 der I.S. eine

²¹⁰ Lothar Kräussl (Diss.): *Fotografie zwischen Handwerk – Kunsthandwerk – Kunst. Die Entwicklung der „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ seit 1919*, Osnabrück 1988, S. 9.

²¹¹ 110 Mitglieder im Jahr 1923; Korrespondenzunterlagen und die Mitgliederliste existieren unter den Aktenzeichen 21169 und 21170 im Archiwum Panstwowe we Wrocławiu und wurden vor Ort am 2. Juni 2009 eingesehen (DOK 5).

²¹² Schreiben des Justizrats Ludwig Friedlaender im Auftrag Elfriede Reichelts an den Magistrat der Stadt Breslau, 21. Juli 1928, Seite 1, Archiwum Panstwowe we Wrocławiu, Zeichen 21170 (DOK 5).

*Ordnungsstrafe in Höhe von 3- Rmk. Die Entschuldigung, dass Frau W.-R. verreist war, ging erst am 19.5.28 hier ein, der Vorstand konnte diese verspätete Entschuldigung aber diesmal nicht gelten lassen, da auffälligerweise Frau W.-R. immer am Tage der Versammlung verreist sein will. Der Vorstand bittet daher die festgesetzte Ordnungsstrafe von 3-Rmk. zu bestätigen.*²¹³

Am 18. August 1928 erging per Magistratserlass 563/28 die Aufforderung an die Fotografin, die Geldstrafe zu zahlen. Ein Vermerk über den Geldeingang in die Stadthauptkasse am 28.9.28 schließt das – ein wenig an David gegen Goliath erinnernde – Verfahren ab.

Freiwillig trat Elfriede Reichelt dann der 1928 gegründeten Absolventenvereinigung ihrer ehemaligen Schule, der „Vereinigung Münchner Absolventen e.V.“ (VMA) bei.²¹⁴ Ziel der 1930 in „Arbeitsgemeinschaft Münchner Fotografen“ (AMA) umbenannten Vereinigung war es in erster Linie, gemeinsame Ausstellungsprojekte zu realisieren. Bei den Recherchen fand sich allerdings kein bestätigender Hinweis dafür, dass Elfriede Reichelt an einer der Ausstellungen der Absolventenvereinigung beteiligt war. Warum sie der Vereinigung zwar beitrug, diese aber anscheinend nicht als aktive Ausstellungsplattform nutzte, bleibt ungeklärt. Mit dem Ausscheiden aus dem Ateliergeschäft zog sich Reichelt jedenfalls nach ihrer Teilnahme an der Breslauer Foto-Ausstellung von 1931 gänzlich aus dem Ausstellungsbetrieb zurück. Mit dem Abschied aus dem aktiven Berufsleben entzog sich die Fotografin – bewusst oder unbewusst? – den neuen Bildvorstellungen, die mit dem Aufstieg der Nationalsozialisten aufkamen. Denn spätestens in der Berliner AMA-Ausstellung „Menschen bei der Arbeit“ von 1934 sollte sich zeigen, „[...] dass die AMA-Mitglieder den Spagat zwischen neusachlichen Tendenzen und Sichtweisen des 'Neuen Sehens' einerseits und einem von den Nationalsozialisten propagierten Menschenbild andererseits übten“²¹⁵. Wie die AMA arrangierte sich übrigens fortan auch die „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ mit den veränderten politischen Vorzeichen in Deutschland nach 1933. Mit der Eingliederung in die Reichskammer der Bildenden Künste 1935 verlor die GDL ihre Selbstbestimmung. Den Mitgliedern jüdischer Abstammung – darunter waren bezeichnenderweise besonders viele Frauen – wurde nachdrücklich der Austritt angeraten. Die GDL-Mitglieder Erna Lendvai-Dircksen und Hans Hoffmann sollten die „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ in der Folge bis 1945 mit ihrem politisch opportunistischen Bildverständnis dominieren.²¹⁶

²¹³ Schreiben des Vorstands der Photographen-Zwangs-Innung an den Magistrat der Stadt Breslau, 30. Juli 1928, Archivum Panstwowe we Wrocławiu, Zeichen 21170 (DOK 5).

²¹⁴ Pohlmann/Scheutle 2000, S. 38f.: namentliche Auflistung der Mitglieder unter Anm. 143. In dem auf S. 38 abgedruckten Gruppenfoto einer Vereinstagung ist Elfriede Reichelt nicht unter einer der acht anwesenden Frauen (neben 28 Männern) auszumachen.

²¹⁵ Pohlmann/Scheutle 2000, S. 39.

²¹⁶ „In der Zeit des Nationalsozialismus identifizierte sich die GDL als Gesellschaft mit dessen Vorstellungen und übernahm teilweise sogar eine führende Rolle für die fotografische Darstellung nationalsozialistischer Ziele. Das Foto wurde zum Werkzeug für Ideologie und staatliche Propaganda“, in: „Die Wurzeln der Deutschen Fotografischen Akademie“, siehe: http://www.leinfelden-echterdingen.de/servlet/PB/menu/1263331_11/index.html?QUERYSTRING=GDL (abgerufen am 31. Mai 2010).

I GESCHICHTE DER ATELIERFOTOGRAFIE

In der klassischen Bildenden Kunst, in Malerei und Bildhauerei, bezeichnete das Atelier einst die Werkstatt des Meisters und seiner Schüler, später dann die Arbeitsräume in den neuzeitlichen Kunstakademien.²¹⁷ Das fotografische Atelier ist der Schaffensort des Berufsfotografen. Als *Berufsfotograf* soll im Folgenden bezeichnet werden, wer im Unterschied zum Hobbyfotografen die Fotografie als Haupterwerb betreibt und von seinem Metier lebt. Anders als der noch bis ins 20. Jahrhundert hinein aktive *Wander- oder Jahrmaktfotograf*, wählt der Atelierfotograf für seine Arbeit einen festen Standort. Im Atelier oder Studio, so der modernere Begriff, empfängt der Fotograf seine Kunden und fotografiert sie. Seit der Frühzeit der Fotografie spezialisierte sich ein Großteil der Atelierfotografen auf das Portraitfach. Im Zuge der Industrialisierung und Verstädterung widmeten sich im 19. Jahrhundert einige Fachfotografen der Dokumentation von Städte- von Industriebauten. Mit dem Aufkommen neuer Verwertungsformen für die Fotografie spezialisierten sich viele Fotografen dann im 20. Jahrhundert auf die Presse-, Reportage-, Mode- oder Reklamefotografie. Der Schwerpunkt der traditionellen gewerbemäßigen Atelierfotografie lag in beiden Epochen nichtsdestotrotz auf dem Portraitfach. Die kommenden Ausführungen beziehen sich dementsprechend vornehmlich auf dieses Modell.

Die ersten Fotoateliers wurden kurz nach der Patentierung der sogenannten Daguerreotypie durch den französischen Staat im Jahr 1839 von Miniaturmalern und Gebrauchskünstlern eröffnet. Die Daguerreotypie war zu Anfang ein kostbares Unikat und wurde aufwändig in eine Katusche eingebettet. Entsprechend eines speziellen Phasenmodells, das die Fotogeschichte durchzieht, werden diese frühen Jahre häufig als die „Blütezeit“ des damals noch jungen Mediums bezeichnet. Als man gegen Ende des Jahrhunderts erstmals den Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Fotografie warf, entwickelte man zur Legitimation einer aktuellen Stilrichtung – der *Kunstfotografie* – ein rückwirkendes Phasenmodell, das in der Folgezeit weiter ergänzt werden sollte. Im 20. Jahrhundert wurde es u.a. von Walter Benjamin und Gisèle Freund rezipiert und findet bis heute Anwendung.

Mit der sogenannten Blütezeit der frühen Atelierfotografie zwischen 1840 und 1860 verbanden nicht zuletzt Benjamin und Freund die Nutzbarmachung des neuen Mediums durch die oberen Schichten und aufsteigenden Klassen. Denn die fotografische Atelierinszenierung erwies sich als deutliches Kennzeichen bürgerlich-elitärer

²¹⁷ Philipp 1994, S. 27-33, S. 27.

Kulturvorstellungen. Auch wenn die Abbildungswünsche auf Individualisierung zielten, erwuchs aus dem Atelierportrait eine gewissermaßen 'bürgerliche Typologie', in der sich die Aristokratisierung des Bürgertums und die Verbürgerlichung des Adels letztlich als zwei Seiten ein und derselben Medaille kenntlich machten.²¹⁸ Die Entwicklung dieser speziellen bürgerlichen Typologie wird im Laufe dieser Arbeit noch näher behandelt. Blicken wir nun jedoch auf die ersten Schritte einer 'Demokratisierung' der Fotografie, die in der technischen Weiterentwicklung des Mediums nach der Daguerreotypie ihren Ausgang nahm.

Die Kalotypie, schon 1835 von dem Engländer William Henry Fox Talbot (1800-1877) erfunden, aber erst nach der Daguerreotypie 1841 patentiert, war das erste Negativ-Positiv-Verfahren, das auf den Markt kam. Die Fotografie überwand durch dieses Verfahren den vormaligen Unikatcharakter und konnte nun mehrfach abgezogen werden. Auch das sogenannte Nasses Kollodiumverfahren, 1850/51 von Frederick Scott Archer (1813-1857) entwickelt, wurde zu einer Schlüsseltechnologie innerhalb der Fotografie. Der Pariser Fotograf Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) sicherte sich das Verfahren für seine 1854 erfundene *carte-de-visite*, einem kleinformatigen Abzugverfahren. Seine Spezialkamera besaß eine Mehrfachoptik, mit der die Kollodium-Nassplatte ganze acht Male belichtet werden konnte. Die Negative wurden auf Albuminpapier entwickelt und auf Kartons montiert. Durch das kleinere Format und die gleichzeitige Herstellung mehrerer Abzüge konnte der Preis für Portraitfotografien maßgeblich gesenkt werden. Auch weniger „Betuchte“ konnten sich nun ein eigenes Lichtbild leisten. In den 1860er Jahren wurden die *cartes-de-visite* dann in ganz Europa massenhaft produziert. Es wurde üblich, das eigene Konterfei zu verschenken und die „Visitenkarten“ anderer, am liebsten prominenter Personen in Fotoalben zu sammeln. Bedingt durch die inflationäre Herstellung war der künstlerische Wert dieser Karten allerdings eher gering. Die Karten wirkten uniform, da die immer gleiche Hintergrundgestaltung mit Vorhang, Postament oder Grünpflanze, die opulente Kleidung und ein weit entfernter Kamerastandpunkt die Portraitierten förmlich in der Anonymität versinken ließen. Die Fotogeschichte wertet die *carte-de-visite* nach der Blütezeit des Mediums daher als Inbegriff und Beginn ihrer „Verfallszeit“. Die Welle großer kommerzieller Verwertung begann in den 1860er Jahren und sollte in den kommenden Jahrzehnten weiter um sich greifen. Mit ihr einher ging eine Entwicklung zum immer schneller gemachten Bildnis, das sich kaum mehr um eine individuelle Wiedergabe der Portraitierten kümmerte. Der Unterschied zwischen den nach 1860 entstandenen Atelierfotografien und den künstlerischen Daguerreotypen der Frühzeit wurde stetig größer. Anstelle des in der Frühzeit von Fotografen wie Kunden angestrebten und tatsächlich repräsentativen Bildnisses entstanden schnell nur mehr stereotype

²¹⁸ Jens Jäger: *Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839-1860* (= Sozialwissenschaftliche Studien Heft 35), Opladen 1996, S. 284.

Inszenierungen, die Mobiliar wie Personen gleichermaßen betrafen. Die verbesserte und vergünstigte Fototechnik führte dazu, dass sich die Fotografen weniger intensiv mit ihrem Gegenüber beschäftigten und die Kunden anstelle der früheren Bemühungen um echte Repräsentation mit stereotypen Inszenierungen abgespeist wurden.²¹⁹

Zusammenfassend zeigt sich also, dass Portraitausdruck, Absatzmarkt, Preispolitik und technische Verbesserungen in der historischen Betrachtung der Fotografieentwicklung eng zusammenhängen: Mit der technischen Weiterentwicklung wurde der Prozess des Fotografierens und des Abziehens zunehmend erleichtert. Zugleich wuchs die Atelierkundschaft an, die Preise sanken. Daraufhin verloren die Fotoportraits immer mehr an künstlerischerem Ausdruck. Die Entwicklung des Mediums schritt schnell voran, aus der manufakturaften Bildherstellung wurde zunehmend eine industrialisierte Bildproduktion. Fabriken für Glasplatten, Papiere und Zubehör entstanden.

Die 1882 erfundene Autotypie ersetzte alsbald die bisherigen Vervielfältigungsmöglichkeiten von Fotografien, den Holz- und Stahlstich. Auch die Kamertechnik wurde zunehmend vereinfacht. Der technische Fortschritt bescherte den Atelierfotografen jedoch eine doppelte Medaille: Einerseits konnten sie ihre Atelierpraxis weiter rationalisieren, andererseits wurde ihr Monopol durch die Laien gebrochen, die sich nun selbst eine Kamera kauften. Die Atelierfotografen mussten sich neue Absatzmöglichkeiten erschließen, sie begannen im großen Kabinettformat zu arbeiten und zogen ihre nun um Landschaften und Veduten erweiterten Motive auf Postkartenpapier ab. Zur Sicherung wirtschaftlicher Interessen wurden Innungen und Vereine wie der „Süddeutsche Photographen-Verein“ von 1894 gegründet.

Die Strukturkrise des Ateliers erlebte nichtsdestotrotz ihren Höhepunkt in den 1890ern mit der Warenhausfotografie, welche die Preise der Studios um ein Vielfaches unterbot. Die Fotoabteilungen in den expandierenden Großstadtkaufhäusern konnten weit größere Kundenzahlen bedienen als die Studiofotografen der klassischen Ein-Mann-Betriebe. Mit ihren inflationären Preisen ermöglichten es die Warenhäuser, dass sich sogar Kleinbürger und Arbeiter von nun an eigene Portraitfotos leisten konnten. Als Beispiel für die in den meisten Fällen stark stereotypisierte Warenhausfotografie liegt im Nachlass Elfriede Reichelts ein Bildnis eines unbekanntem Studenten vor, das um 1900 im Warenhaus Hermann Tietz am Münchner Bahnhofplatz gemacht wurde (AER SFMS 2005/384-155). Die Warenhauskette des deutsch-jüdischen Kaufmanns Hermann Tietz aus Berlin, bekannt unter dem Namen „Hertie“, unterhielt in ihren Häusern fotografische Studios. Hertie ist ein typisches Beispiel für die expandierende Warenhausfotografie der Jahrhundertwende: Eine einfalllose Hintergrundgestaltung sowie stereotype Posen kennzeichnen diese Bilder.

²¹⁹ Claudia Gabriele Philipp: *Bildmäßige Photographie. Zur künstlerischen Legitimation der Photographen*, in: *Hugo Erfurth 1874-1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne*, herausgegeben von Bodo von Dewitz und Karin Schuller-Procopovici (Kataloghandbuch Agfa Foto-Historama), Köln 1992, S. 37-40, S. 39.

Zeitgleich zur Warenhausfotografie hieß es in den 1890er Jahren alsbald „*Sie drücken den Knopf, wir machen den Rest*“ – unter diesem Motto kam damals die Kodak-Kamera auf den Markt, mit der nun jeder zum Fotografen werden konnte. Der Passbildautomat „Photomaton“ sollte den Prozess des Fotografierens Ende der 1920er Jahre um ein Weiteres automatisieren, da bei diesem Modell nun nicht einmal mehr ein Fotograf notwendig war.

Unter dem Druck der Konkurrenz bemühten sich die Atelierfotografen des späten 19. Jahrhunderts verstärkt um Zeitungsreklamen, brachten große Namensschilder, Aushänge und Schaukästen mit Bildbeispielen vor ihren Atelierhäusern an, die sie zu prachtvollen Geschäftshäusern mit großen Glasfenstern und Oberlichtern ausbauten. Trotz all dieser Bemühungen blieb die ökonomische Krise unaufhaltsam, die zunehmende Amateurfotografenbewegung tat ihr übriges. Um dieser Krise zu begegnen, waren die Ateliers spätestens um die Jahrhundertwende herum gezwungen, endlich auch eine ästhetische Reform umzusetzen. Der lange Zeit stiefmütterlich behandelte künstlerische Aspekt in der „*fotografischen Synchronisation von gesellschaftlichen Idealbildern, tradierten Konventionen, individueller Physiognomie und [eingeschränkter] künstlerischer Ambition*“²²⁰ in der bisherigen Atelierfotografie, bedurfte einer dringenden Revision. Folgen mussten die Berufsfotografen dabei dem richtungsweisenden Pfad ihrer künstlerisch orientierten Laien-Konkurrenz, der sie lange Zeit mit der Parole „*Kampf den Amateuren*“ begegnet waren.²²¹ Nur die *Kunstfotografie*, im Englischen *piktoralism* genannt, versprach den Berufsfotografen einen rettenden Aufschwung ihres Metiers. Die künstlerischen Ansätze dieser Stilrichtung werden im weiteren Verlauf der Arbeit eingehend betrachtet.

²²⁰ Jäger 1996, S. 171.

²²¹ Vergleiche zum Gesamtaspekt der Strukturkrise der Ateliers im 19. Jahrhundert: Herz 1985, S. 145-152.

II FOTOGRAFIE ALS FRAUENBERUF

„Der Anteil der Frau an der Cameraarbeit ist ja heute ganz unumstritten. Sie tut hier nicht nur einfach mit, sie scheint vielmehr dazu erlesen, dem Manne auf diesem Gebiete mindestens gleichberechtigt an die Seite zu treten.“²²²

Dass Frauen sich in der berufsmäßigen Fotografie schon vergleichsweise früh ein festes Standbein gesichert hatten, stellte eines der größten Organe der deutschen Amateur- und Fachfotografie bereits im Jahr 1905 anerkennend fest. Innerhalb der handwerklich-künstlerischen Berufe hatte sich die Fotografie als eines der ersten für Frauen offenen Berufsfelder etabliert. Dass sich die erwerbsmäßige Fotografie zum Zeitpunkt der Jahrhundertwende gar zu einem Modeberuf für Frauen entwickeln sollte, war wenige Jahre zuvor allerdings noch nicht zu ahnen gewesen. Zwar hatten sich im Deutschen Reich bereits in der Frühzeit der Fotografie Frauen als Daguerreotypistinnen verdient gemacht. Etliche frauengeführte Betriebe genossen schon damals gar nationale Bekanntheit, wie das 1852 gegründete Hamburger Atelier von Emilie Bieber und das 1887 von Sophia Goudstikker (1865-1924) und Anita Augspurg (1857-1943) in München eröffnete Atelier Elvira. Neben dem Atelier Elvira waren in der liberalen Kunststadt München im 19. Jahrhundert sogar weitere Studios ansässig, die von Frauen geleitet wurden – beispielsweise das Atelier Therese von Anna Dencken und Bertha Eysoldt oder das Atelier Veritas von Stephanie Ludwig. Leicht verleiten diese prominenten Beispiele zu der falschen Annahme, dass es schon früh eine große Anzahl frauengeführter Ateliers gegeben habe. Doch der allgemeine Frauenanteil unter den Inhabern oder Geschäftsführern fotografischer Ateliers war in den 1880er Jahren noch äußerst gering.²²³ Erst in den 1890er Jahren trat eine maßgebliche Veränderung ein: Allein im Jahr 1895 verdoppelte sich die Zahl der Frauen in leitenden Positionen auf 132 von insgesamt 2.521 Geschäftsführern in fotografischen Betrieben.²²⁴

Eine allgemein gesellschaftliche Entwicklung hatte nun endlich also auch die Berufsfotografie erfasst, drangen doch schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts immer mehr Frauen in den männlich dominierten Arbeitsmarkt ein. Im Zuge der industrialisierungsbedingten Niedriglöhne mussten Frauen aus der Arbeiterschicht zum familiären Einkommen beitragen. Auch die wirtschaftliche Situation von Mädchen und unverheirateten Frauen aus dem Bürgertum hatte sich verschlechtert. Um nicht auf die Versorgung durch das Elternhaus angewiesen zu sein, mussten – und wollten – auch die

²²² Zu unseren Bildern, in: *Photographische Mitteilungen*, 42. Jg., Juni 1905, Berlin, S. 173.

²²³ zitiert nach: Heike Foth: *Fotografie als Frauenberuf (1840-1913)*, in: *Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten*, herausgegeben von Rudolf Herz und Brigitte Bruns (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1985/1986), München 1985, S. 153-170, S. 154.

²²⁴ A. Perscrutor: *Die Entwicklung der Arbeitsverhältnisse der Photographie im Deutschen Reich*, in: *Photographische Chronik*, 1901, S. 145, Tabelle V, zitiert nach: Foth 1985, S. 153-170, S. 154, Anm. 26.

bürgerlichen Frauen immer häufiger einen Beruf ergreifen.²²⁵ Anders als bei den Frauen aus den unteren Schichten, die einfache Arbeiten zu schlechten Löhnen annehmen mussten, war ein eigenständig gewählter Beruf „ein Privileg der bürgerlichen Frauen“.²²⁶ Der Anspruch einer selbst bestimmten Berufswahl entwickelte sich vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Frauen- und Emanzipationsbewegung, die ja ebenenfalls aus dem Kreise bürgerlicher Frauen hervorging. Am Beispiel der Münchner Fotoschule bestätigt sich die bürgerliche Herkunft derjenigen Frauen, die sich bei ihrer Suche nach einer beruflichen Ausbildung die professionelle Fotografie erwählten. Denn die Fachschule besuchten fast ausnahmslos Mädchen aus angesehenen und teils vermögenden, bürgerlichen Elternhäusern: Die Väter der in Reichelts zweiten Studienjahr 1907/1908 eingeschriebenen Studentinnen waren „Privatier“, „Gutsbesitzer“, „Großgrundbesitzer“, „Fabrikant“, wie in Reichelts Fall „Kaufmann“, „Börsenmakler“, „prakt. Arzt“, „Bürgermeister a.D.“ und „Telegr. Sekretär“. Nur ein Vater arbeitete als „Schlosser/Installateur“.²²⁷

Der Ausbildungswunsch Fotografie entsprach bei vielen der jungen bürgerlichen Frauen meist ihrer Vorbildung: Zur allgemeinen Ausbildung an den Höheren Töchterschulen gehörte der Zeichenunterricht und Handarbeiten. Handwerkliches und künstlerisches Geschick brachten viele Fotografinnen also bereits aus der Schulzeit mit. Das Ergreifen des Fotografenhandwerks bot sich nicht zuletzt deshalb an, da die Gewerbefreiheit hier auch für Frauen galt.²²⁸

Die Zulassung zu einem universitären oder künstlerischen Studium blieb Frauen in Deutschland hingegen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges und der Gleichstellung durch die Weimarer Verfassung verwehrt. Wie jüngere Studien ergaben,²²⁹ beschränkten sich die damaligen Ausbildungsmöglichkeiten im künstlerischen Bereich weitestgehend auf private Malschulen und Frauenbildungsvereine. Verglichen mit Universität und Kunstakademie wurden die Zugangsbeschränkungen im Bereich der Fotografie für Frauen deutlich früher aufgehoben. Neben der Ausbildung bei einem Fotografen gab es für Frauen sogar schon teilweise im 19. Jahrhundert die Möglichkeit eines Fotostudiums. Photographische Lehranstalten waren so bereits 1890 am Berliner Lette-Verein und 1891

²²⁵ Foth 1985, S. 153-170, S. 155.

²²⁶ Atina Grossmann: *Berufswahl – ein Privileg der bürgerlichen Frauen*, in: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, herausgegeben von Ute Eskildsen (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994, S. 8-12.

²²⁷ „Verzeichnis der Schüler des Voll- (Tages-)Unterrichts“, in: *Jahrbuch der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemiographie, Lichtdruck und Photogravüre zu München. Bericht über die Gesamttätigkeit im 8. Lehrjahr 1907/1908*, Jg. 2, München 1908, ohne Seitenangabe.

²²⁸ Foth 1985, S. 153-170, S. 155.

²²⁹ z.B. Yvette Deseyve: *Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*, München 2005. Da viele der deutschen Künstlerinnenvereinigungen Weiterbildungsmöglichkeiten anboten, sei in diesem Zusammenhang auch die wissenschaftliche Untersuchung der Organisationsstruktur der deutschen Künstlerinnen erwähnt, vgl.: Cornelia Matz (Diss.): *Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933*, Tübingen 2001.

im Breslauer Frauenbildungsverein ins Leben gerufen worden. Beide Institutionen hatten sich die „*Förderung der Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts*“ zum Ziel gemacht – in beiden Fällen wurden daher zunächst sogar ausschließlich nur Frauen zugelassen. Die Berliner und Breslauer Institutionen konzentrierten sich dabei vorwiegend auf die fototechnische Ausbildung, die jüngere Münchner Schule setzte dann nach 1900 vermehrt auf kunstfotografische Lehrinhalte.

Unter den bis hierhin skizzierten Vorzeichen entwickelte sich bis zur Jahrhundertwende alles in allem ein durchwegs positives Klima, das immer mehr Frauen dazu animierte, den Fotografenberuf zu erlernen – die Fotografie wurde zu einem richtiggehenden Frauenberuf. Diese neue Situation beschrieb die Berliner Fotografin Hanni Schwarz 1905 in ihrem Grundsatzartikel zur *Photographie als Frauenberuf* (DOK 7):

„Heute aber haben sich die Verhältnisse vollständig verschoben. Wo man hinschaut, schießen in grossen und kleinen Städten von Frauen gegründete photographische Ateliers wie Pilze aus dem Boden, und die jungen Töchter der besseren Stände, die einen praktischen Beruf ergreifen wollen, 'gehen zur Photographie'. Die Photographie ist Mode geworden.“²³⁰

In der gesellschaftlichen Wahrnehmung verknüpfte man zur Zeit von Hanni Schwarz' Artikel den Modeberuf mittlerweile bereits so sehr mit weiblichen Berufstätigen, dass die Autorin Emmi von Egidy den männlichen Protagonisten in ihrem zeitgenössischen Roman *Mensch unter Menschen* verlauten ließ: „*Ich werde [doch] nicht Photograph, das ist Frauenzimmerarbeit!*“²³¹

Zur Erlernung des fotografischen Berufs boten sich für Frauen mehrere Wege an, wobei die Ausbildungsmöglichkeiten lange Zeit nicht handwerksgesetzlich geregelt waren.²³² Frauen, wiewohl Männer, konnten sich die fotografische Technik zum einen in einem autodidaktischen Studium selbst beibringen – die englische Piktorialistin Julia Margret Cameron ist hier ein prominentes Beispiel. Zum anderen konnten sie fotografische Kurse und Lehrgänge besuchen, wie sie am „Breslauer Bildungsverein zur Förderung der Erwerbstätigkeit von Frauen“ angeboten wurden. Als Gesellinnen konnten die Frauen bei einem Fotografen eine zwei- bis dreijährige Lehre absolvieren. Tendenziell weniger Fotografinnen gingen den Weg einer umfangreichen Ausbildung an einer der wenigen Fachschulen, sie besuchten dann die Lehrgänge des Berliner Lette-Vereins oder studierten ab 1905 an der Münchner „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie“. Beide Schulen schlossen mit einer „Gehilfenprüfung im Photographengewerbe“ ab. Am Lette-Verein beendete 1915 beispielsweise die Berliner Fotografin Frieda Riess ihre

²³⁰ Hanni Schwarz: *Photographie als Frauenberuf*, in: *Photographische Mitteilungen*, 42. Jg., Juni 1905, S. 161-165 und S. 182-184, S. 162 (DOK 7).

²³¹ Emmi von Egidy: *Mensch unter Menschen*, Leipzig ²1904, S. 11, zitiert nach Foth 1985, S. 152-170, S. 155, Anm. 28.

²³² Foth 1985, S. 152-170, S. 158.

Ausbildung.²³³ Frühe Absolventinnen der Münchner Schule waren zwischen 1906 und 1908 neben Elfriede Reichelt Wanda von Debschitz-Kunowski, Sophie Reynier, Charlotte Poehlmann, Emma Uibelesen und Amalie Schroer.²³⁴ Aus der jeweiligen fachlichen Ausbildung – und nicht zuletzt der sozialen Herkunft – leiteten sich die anschließenden Anstellungs- und Verdienstmöglichkeiten der Fotografinnen ab. Für die niedrigeren Tätigkeiten in großen fotografischen Betrieben wurden „Kopistinnen“, „Retuscherinnen“ und andere Gehilfinnen meist nur eindimensional angelernt. Frauen, die für die „Kleine Retusche“ (Ausflecken der fertigen Abzüge) angestellt wurden, verdienten durchschnittlich zwischen 60 und 120 Mark monatlich.²³⁵ Bei der „Großen Retusche“ (Positiv- und Negativretusche) lag das Gehalt bei ca. 150 bis 180 Mark.²³⁶ „Kopiererinnen“ bzw. „Kopistinnen“, die von den Negativen Abzüge erstellten, bekamen mit durchschnittlich 50 bis 100 Mark deutlich weniger. Einfache „Gehilfinnen für Alles“ verdienten nur mehr 50 bis 80 Mark. Dass Reichelts Kommilitonin Charlotte Poehlmann als eine solche „Gehilfin für Alles“ im Jenaer Atelier Bischoff ganze 90 Mark verdiente, war dementsprechend vergleichsweise eher viel.²³⁷ Als „Empfangsdame“ in großen Ateliers arbeiteten meist besser gestellte bürgerliche Damen, ihr Durchschnittsverdienst betrug um 120 bis 220 Mark.²³⁸ Nur selten konnten Frauen mit einer Fachausbildung als Operateurin die Spitzenposition in einem fotografischen Betrieb besetzen. Der „Operateur“ arrangierte, beleuchtete und bediente die Kamera. Als Operateur konnte man einen durchschnittlichen Lohn von 150 Mark, in seltenen Fällen bis zu 400 Mark monatlich verdienen. Da Frauen diese fachlich anspruchsvolle und gut bezahlte Tätigkeit so gut wie nie angeboten bekamen, machte sich eine Vielzahl der professionell ausgebildeten Fotografinnen selbstständig. Diese Frauen mussten sodann über ein Startkapital von mehreren tausend Mark verfügen²³⁹ – wie auch Elfriede Reichelt stammten die meisten unter ihnen daher aus dem gut situierten Bürgertum. Die Tatsache, dass Frauen durch die Ergreifung des Fotografenmetiers beruflich selbstständig werden konnten, macht die Fotografie sicherlich beispielhaft für andere Berufszweige, im künstlerischen wie auch im handwerklichen Bereich. Dass Elfriede Reichelt über ein Jahrzehnt vor der verfassungsgemäßen Gleichstellung 1919 eine

²³³ Beckers/Moortgar 2008, S. 34-41, S. 34.

²³⁴ „Die Absolventen der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Gravüre zu München in der Praxis“, in: *Jahrbuch der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Photogravüre zu München. Bericht über die Gesamttätigkeit im 9. Lehrjahr 1908/1909*, Jg. 3, München 1909, S. 92f.

²³⁵ Diese und alle weiteren Gehaltsangaben: „Statuten und Programm des Lette-Vereins“, auszugsweise abgedruckt in: *Deutsche Photographische Zeitung*, Weimar 1893, zitiert nach: Foth 1985, S. 152-170, S. 157, Anm. 43-46.

²³⁶ Schwarz 1905, S. 161-165 und S. 182-184, S. 163.

²³⁷ „Statuten und Programm des Lette-Vereins“, zitiert nach: Foth 1985, S. 152-170, S. 157, Anm. 43-46.

²³⁸ Eliza Ichenhäuser: *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen*, Berlin 1897, Kapitel „Die Photographin“, S. 122-124, zitiert nach: Foth 1985, S. 152-170, S. 157, Anm. 42.

²³⁹ Kundt 1913, S. 199-201, S. 200, zitiert nach: Eskildsen 1994, S. 13-25, S. 15, Anm. 12.

Ausbildung abschloss und ein eigenes Geschäft aufbaute, ist ebenso bemerkenswert. Nach der Gesellenprüfung und einer dreijährigen Berufspraxis konnten selbstständige Fotografinnen gemäß einer Regelung von 1913 sogar ihren Meister machen und dann selbst Lehrlinge ausbilden.²⁴⁰

Dass sich die meisten Fotografinnen hauptsächlich in den Städten selbstständig machten, liegt auf der Hand: Der nötige Freiraum für eine ungebundene, freie Lebensgestaltung war nur in den anonymen Großstädten zu finden und nicht in den ländlichen Gebieten, wo patriarchalische Rollenmuster nach wie vor die Regel waren. Der Gang der Fotografinnen in die Städte erklärt sich gleichfalls durch den dort naturgemäß vorhandenen, weit größeren Absatzmarkt und Kundenstamm. Berlin wurde in der Weimarer Republik zum Mekka selbstständiger Fotografinnen. 1931 wurden dort 100 der 600 ansässigen Ateliers von Frauen geführt.²⁴¹ Noch heute bekannt bzw. wiederentdeckt sind beispielsweise die Berliner Ateliers von Lotte Jacobi (1896-1990), Yva (Else Neuländer-Simon, 1900-1942), Marianne Breslauer (1909-2001), Frieda Riess (1890-1957), ringl+pit (Ellen Auerbach, 1906-2004 und Grete Stern, 1904-1999). Im Vergleich mit der Hauptstadt wurden in anderen deutschen Städten nur wenige von Frauen geführte Ateliers über die Stadtgrenzen hinaus bekannt: neben den bereits genannten Münchner Ateliers Elvira, Therese und Veritas sind hier die Studios von Ursula Richter (1886-1946) und Charlotte Rudolph (1896-1983) in Dresden und von Minya Diez-Dührkoop (1873-1929) in Hamburg/Berlin zu nennen. Zu diesen erfolgreichen Fotostudios ist letztlich auch das – in seiner Zeit weit über Breslau hinaus bekannte – Atelier Elfriede Reichelt zu zählen. Trotz der vielen Beispiele erfolgreicher Fotografinnen mit eigenem Atelier darf nicht vergessen werden, dass die Position einer unabhängigen Unternehmerin nach wie vor auch für Fotografinnen besonders und nicht selbstverständlich war. Nicht alle der als Gesellinnen und an den Fotoschulen ausgebildeten Fotografinnen konnten schließlich den Schritt in die Selbstständigkeit wagen. Viele der Frauen wollten oder konnten aus finanziellen Gründen nach ihrer Fotoausbildung kein eigenes Atelier eröffnen und arbeiteten dann zumeist als Angestellte in den Ateliers, als Retuscherinnen oder Kopistinnen.

Die selbstständig arbeitenden Fotografinnen waren einerseits Konsumentinnen der Weimarer Kultur und wirkten gleichwohl aktiv geschmacksbildend auf das kulturelle Klima ein. Finanziell autark, besuchten die Frauen Bars, Theater und Tanzcafés, rauchten und lasen die vielen, neu auf den Markt kommenden Illustrierten. Ihr Kleidungsstil und ihr selbstbewusstes Auftreten in der Öffentlichkeit inspirierten die Mode der Zeit. Der private Geschmack beeinflusste letztlich auch den Fotostil dieser Berufsfotografinnen. Im Hinblick auf die sozialen Umwälzungen nach 1918 gingen die Fotografinnen dem Ziel

²⁴⁰ Baumann 1994, S. 34-40, S. 40 (Regelung).

²⁴¹ Eskildsen 1994, S. 13-25, S. 19. 1929 waren von 430 städtischen Ateliers in Berlin sogar 30 Prozent, also ca. 129 Ateliers, von Frauen geführt worden, vgl. Beckers/Moortgat 1997, S. 35.

einer emanzipierten Gesellschaft beispielhaft voran. Wie Elfriede Reichelt verkörperten die meisten dieser Fotografinnen nicht nur äußerlich den Modestil der *Neuen Frau*, sondern auch deren emanzipierten Lebensstil. Privat lebten viele ohne festen Partner und kinderlos; im Beruf wurden sie als selbstständige Unternehmerinnen und teils sogar als Intellektuelle anerkannt.²⁴²

Viele der in Berlin und anderswo arbeitenden, bereits genannten selbstständigen Fotografinnen verlegten sich schwerpunktmäßig auf die Portraitfotografie. In einem Artikel mit dem Titel *Wie die Frauen photographieren* von 1931 wird diese Sparte entsprechend an erster Stelle genannt, gefolgt von Tierfotografie, Reklame- und Werbefotografie.²⁴³ Mit Blick auf die neuen Absatzmärkte, erweiterten dann vor allem die jüngeren Fotografinnen in den 1920er Jahren ihr Repertoire. Sie spezialisierten sich auf Reklame- (z.B. ringl+pit), Reportage- (z.B. Marianne Breslauer), Mode- (z.B. Yva), Tanz- oder Theaterfotografie (z.B. Charlotte Rudolph). Elfriede Reichelt selbst blieb dem Portraitfach treu. Wir kennen nur eine vergleichbar geringere Zahl anderer Sujets von ihr. Darunter fallen die Stillleben- und Sachfotografien, die möglicherweise für Werbezwecke aufgenommen wurden, ihre frühen und späten Landschaften sowie ihre Aktstudien und die dann vornehmlich in der Freizeit und im Ruhestand entstandenen Tierfotografien.

Auch in der Avantgarde-Fotografie blieb das Lichtbildnis, d.h. das Portraitfoto, ein stetes Thema. Nach wie vor behauptete sich in der zeitgenössischen Rezeption dabei die Idee eines besonderen „weiblichen Blicks“, den man den Fotografinnen gemeinhin attestierte:

„In der Lichtbildnerie unterscheiden sich die Arbeiten der Frauen, soweit es sich um Kunstwerke handelt, deutlich von denen der Männer; nicht qualitativ, sondern ausdrucksmäßig. Sie sind individueller, subjektiver. Ein geärgertes männlicher Konkurrent behauptete einmal: unwahrhaftiger. Man kann nicht sagen, dass die Porträtistin durch Retouche und Beleuchtung schmeichle, aber sie hat eine eigene Art der Einfühlung.“²⁴⁴

Individuell, subjektiv, einführend – noch 1931 waren dies also die Schlagworte, mit denen man die Fotografie aus Frauenhand charakterisierte. Den Fotografinnen wurde eine Portraitauslegung nachgesagt, die sich von den Inszenierungen ihrer männlichen Kollegen unterscheiden sollte. Gerade bei Frauen- und Kinderbildnissen, so hieß es, würden die Fotografinnen unlängst behutsamer und individueller als die männlichen Fotografen inszenieren. Die Behauptung wurde in der zeitgenössischen Rezeption sogar dahingehend überspitzt, dass Männer keine authentischen Familienszenen abbilden könnten, da ihnen

²⁴² Sichel 1999, S. 10.

²⁴³ *Wie die Frauen fotografieren*, in: *Daheim*, Leipzig (Bellhagen & Klasing), Jg. 67, Nr. 33 (14. Mai 1931), S. 6-8. S. 6f.

²⁴⁴ Ebd., S. 6.

das Empfinden mütterlicher Liebe von Natur her verwehrt sei.²⁴⁵ In der sich bereits im 19. Jahrhundert abzeichnenden Spezialisierung von Fotografinnen auf die Portraitfotografie (Atelier Elvira, Emilie Bieber), zeigt sich eine Übernahme gängiger Konventionen aus der Malerei. In jener Epoche hatten sich vergleichsweise viele Malerinnen auf Frauen- und Kinderportraits verlegt.²⁴⁶ In Anlehnung an die Themen der Malerei ergab sich hieraus eine logische Richtungsweisung für die Fotografie: eine Mehrzahl der Amateur- und Berufsfotografinnen spezialisierte sich im 19. wie im 20. Jahrhundert auf die Kinderfotografie.

Bevor die Fotografie ihren Status als eigenständiges künstlerisches Medium vollends gefestigt hatte, war das Lob für die hochwertige Bildnis- und Kinderfotografie der Fotografinnen allerdings von einer noch stark patriarchalischen Sicht überdeckt:

„Die Photographie gibt keine Gelegenheit zur schöpferischen Tat. Mag man sich drehen und wenden wie man will: das grundlegende Bild entsteht mechanisch durch die Linse. Diese ‚Abschrift‘ ist weitgehenden Korrekturen zugänglich, Tatsache aber bleibt, dass die maßgebende Grundlage ein gegebenes Naturabbild von peinlicher Genauigkeit, kein geschaffenes Phantasiestück ist. Der Mann, der den Drang nach positivem Kunstschaffen in sich fühlt, wird auf die Photographie verzichten, die mehr einen Menschen voraussetzt, der Empfänglichkeit für das Schöne hat, als wie Kraft, es ‚aus dem Nichts zu gestalten‘. Und diese starke Aufnahmefähigkeit für alles zarte, Feine, das zu dem Hellhörigen aus der Erscheinung der Dinge spricht, diese Fähigkeit, geduldig still zuzusehen und zu warten, mag der Frau in der photographischen Tätigkeit eine so glückliche Hand geben. Mag es erklären, dass heute die photographierenden Frauen in eine führende Rolle einrücken.“²⁴⁷

Mit dem *Piktorialismus* wurde die Fotografie schließlich als Kunstwerk anerkannt. In der kunstfotografischen Lichtbildkunst legte man besonderen Wert auf ein charakteristisches, individuell zugeschnittenes Abbild. Das hierfür nötige Einfühlungsvermögen schrieb die zeitgenössische Öffentlichkeit sodann verstärkt den weiblichen Fotografen zu. Wie der bereits zitierte Artikel von 1931 aus der Wochenzeitschrift *Daheim* belegt, hielt sich in der öffentlichen Meinung die Vorstellung von der sensiblen Fotografin bis weit über die Epoche der *Kunstfotografie* hinaus.²⁴⁸ In den 1920er, 1930er und 1940er Jahren blieben „*empfindsame Portraits*“ vor allem von Frau und Kind stete Themen der Fotografinnen.

Nach dem Aufzeigen der beruflichen Möglichkeiten für Fotografinnen und ihrer Spezialisierung gilt ein abschließender Blick der modernen kulturwissenschaftlichen Forschung auf diesem Gebiet. Denn seit den 1970er Jahren beschäftigen sich zahlreiche

²⁴⁵ Vgl. „Joseph T. Keiley held that the depiction of familiar love was impossible for a man, ‘howsoever gifted,’ because only ‘a woman whose whole being vibrated with the joy of mother’s love’ could vitalize this sentiment,” (Joseph T. Keiley, Philadelphia Salon 1899), zitiert nach: Rosenblum 1994, S. 82.

²⁴⁶ Milena Greif (Diss.): *Tini Rupprecht. Portraitmalerei nach Fotografien Ende des 19. Jahrhunderts in München*, München 2004, S. 90.

²⁴⁷ in: *Photographische Mitteilungen*, Juni I 1905, S. 173.

²⁴⁸ *Wie die Frauen fotografieren*, in: *Daheim* 1931.

Kunstwissenschaftler mit der Frau als Bildautorin und der Frage nach einem spezifisch „weiblichen Blick“ beim Fotografieren. Roland Barthes²⁴⁹ beispielsweise implizierte mit seiner These von der Fotografie als Nabelschnur zur Vergangenheit, dass jede Fotografie auf ihren Entstehungskontext zurückzuführen sei und eine historische Realität dokumentiere. Den Blick der Mutter begriff er als Ursprung jedes fotografischen Schaffens und postulierte, dass auch der Betrachter diesen „mütterlichen Blick“ im Umgang mit dem Bildmedium anzuwenden habe. Elisabeth Bronfen²⁵⁰ interessierte in diesem Zusammenhang vor allem die Motivation von Fotografinnen und das Verhältnis zu ihren Modellen: Wenn Fotografinnen Bilder von Frauen und Kindern entwerfen, wirke als Bildmotor an erster Stelle der Wunsch nach einer Verbindungslinie zwischen den Generationen. Bronfen regte daher dazu an, die Fotografie von Frauen im 20. Jahrhundert als eine Geschichte der Vertrautheit, des gegenseitigen Austauschs zwischen Generationen und künstlerischen Ansätzen von Fotografinnen zu verstehen. Die Fotohistorikerin Naomi Rosenblum²⁵¹ erkannte in der Fotografie schließlich das erste künstlerische Medium, mit dem Frauen gleichermaßen zu gesellschaftlicher Anerkennung als Künstlerin wie zu beruflicher Eigenständigkeit gefunden hätten. Ute Eskildsens Beurteilung der Kamera als „*Instrument der weiblichen Selbstbestimmung*“²⁵² ergänzte diese Einschätzung treffend.

²⁴⁹ Roland Barthes: *Mythologies*, Paris 1957; Ders.: *La Chambre Claire (Die helle Kammer)*, Paris 1980.

²⁵⁰ Elisabeth Bronfen: *Frauen sehen Frauen sehen Frauen*, in: *Frauen sehen Frauen*, herausgegeben von Lothar Schirmer, München 2006, S. 9-34.

²⁵¹ Rosenblum 1994.

²⁵² Eskildsen 1994, S. 13-25.

III DAS FOTO PORTRAIT. EINE SOZIALHISTORISCHE GATTUNGSBETRACHTUNG

Im Anschluss an die allgemeinen Entwicklungen der Atelierfotografie und die besonderen Bedingungen der von Frauen geführten Studios, soll es im Folgenden um das eigentliche Spezialgebiet der Atelierfotografie gehen, nämlich um das Portraitfoto als solches. Die Gattung entspricht dem größten und lukrativsten Auftragsfeld des gesamten Berufsfotografenstands im 19. wie im frühen 20. Jahrhundert. Die vorliegenden Ausführungen thematisieren diesen Umstand ausgehend von den fotosoziologischen Studien von Gisèle Freund, Susan Sontag und anderen. Gleichzeitig dient das Kapitel als Hinführung auf das Portraitschaffen Elfriede Reichelts, das im weiteren Verlauf der Arbeit analysiert wird.

Die Annäherung an das Sujet „Fotoportrait“ soll damit beginnen zu klären, was den Mehrwert des „Lichtbildnisses“ – wie die Gattung in der Fotografiegeschichte auch bezeichnet wird – ausmacht. Denn Portraitfotografien vermitteln weit mehr als das getreue Abbild einer Person. Die Qualität des Portraitfotos liegt vielmehr darin, dass es nachfolgenden Generationen Aufschluss darüber zu geben vermag, in welchem sozialhistorischen Kontext es entstand. Grundlegend formulierte Klaus Honnef diesen wichtigen Mehrwert des Lichtbildnisses: *„Portraits vermitteln nicht nur Auskünfte über das individuelle Aussehen oder – die besseren – über Charaktere und Psyche, sondern sie liefern einen tiefen Einblick in überindividuelle mitunter gar nicht bewusste Zusammenhänge gesellschaftlicher und kultureller Herkunft.“*²⁵³

Warum lässt man sich fotografieren? Was verspricht sich der Auftraggeber von seinem eigenen Bildnis? Und wie kann der Fotograf dies erfüllen? Dies alles sind Fragen, die sich der moderne Rezipient hinsichtlich der Portraitfotografie im Atelier möglicherweise stellt – der Gang zum Fotografen ist heute schließlich mehr oder weniger unüblich. Im digitalen Zeitalter ist die Atelierfotografie obsolet geworden. Nur besondere Anlässe oder Dringlichkeiten ziehen den Normalmenschen noch ins professionelle Studio. Die Motivation obliegt heute funktionalen Gründen (z.B. Bewerbungsfotos) oder dem Wunsch, einem einmaligen Moment besondere Ehre durch ein professionelles Erinnerungsbild (z.B. Hochzeitsfoto) zu erweisen. In der Vergangenheit diente das Fotoportrait hingegen der sozialen Repräsentation und so war es üblich, sich regelmäßig und nicht nur zu besonderen Anlässen fotografieren zu lassen. Der Besuch beim Fotografen wurde im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zum Ritual in bürgerlichen Kreisen.

Wenn im Folgenden wiederholt vom Bürgertum respektive Bildungsbürgertum gesprochen wird, ist darunter ein Personenkreis zu verstehen, der sich gemeinhin durch

²⁵³ Klaus Honnef: *Porträts im Zeichen des Bürgertums. Etappen einer Entwicklung – betrachtet in einem bestimmten Licht*, in: *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, herausgegeben von Klaus Honnef im Auftrag des Landschaftsverbandes Rheinland (= Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, Nr.110), Köln/Bonn 1982, S. 62-93, S. 62.

eine akademische oder vergleichbare Ausbildung charakterisiert: Professoren, Gymnasiallehrer, höhere Verwaltungsbeamte, Ärzte, Richter und Anwälte, Schriftsteller, Journalisten und Künstler gehörten dem Bürgertum an. Volksschullehrer, Ingenieure, Adelige, Bohemiens, Geistliche und die Spitzen der Arbeiterbewegung zählten im Wilhelminismus zu den Randgruppen des Bildungsbürgertums. Die Ehefrauen dieser Männer stammten gebürtig aus den eigenen Reihen; auch wenn sie selbst keine akademische Ausbildung absolviert hatten, zählten sie damit zur Gruppe.²⁵⁴

Ganze Lebenszyklen wurden in der Vergangenheit im Auftrag dieser bürgerlichen Schichten von den Berufsfotografen festgehalten. Sie fotografierten anlässlich der Geburt eines Kindes, hielten dann die Einschulung, die Kommunion oder Konfirmation, das Abitur und den Universitätsabschluss fest, fertigten Verlobungs- und Hochzeitsaufnahmen und lichteten schließlich wiederum die Kinder der einstigen Kinder ab.²⁵⁵ Weitaus mehr als die Erwachsenen zählten also eigentlich die Kinder zu den häufigsten Kunden der Atelierfotografen. Meist wurden sie alle ein bis zwei Jahre ins Fotoatelier gebracht, da man ihr Heranwachsen möglichst lückenlos im familiären Fotoalbum festhalten wollte. Den weiblichen Fotografen sagte man dabei eine besondere Gabe nach. Mit dem Ruf einer geschickten Kinderfotografin belegte man u.a. auch die Fotografin Elfriede Reichelt.²⁵⁶ Und tatsächlich gelang es ihr, mit der steifen Kinderfotografie vor 1900 zu brechen – die Kinderbildnisse im Werkverzeichnis zeugen davon.

Gerade im Kinderportrait war es wichtig, dass die natürliche Scheu der Modelle vor dem Fotografen und dem Apparat überwunden wurde. Das Verhältnis von Fotograf und Fotografiertem ist aber in jedem Portrait immanent, sei es Kind oder Erwachsener, Proletarier, Bürger oder Aristokrat. Doch erst die kunstfotografisch ambitionierten Berufsfotografen machten sich dieses Verhältnis nach der Jahrhundertwende bewusst. Für die Struktur der Portraitfotografie erweist sich der Dialog zwischen den Personen vor und hinter der Kamera als konstitutiv. Die Verteilung lautet Spontanität vs. Arrangement.²⁵⁷ Um ein natürlich und spontan wirkendes Foto zu erzielen, muss sich während einer Portraitsitzung im Atelier ein möglichst lockeres und entspanntes Verhältnis zwischen beiden Parteien entwickeln. Nur so kann das erklärte kunstfotografische Ziel erreicht werden, statt steifer Posen Charakter und Ausstrahlung des Portraitierten ins Bild zu bringen. Das Beziehungsgefüge zwischen Portraitiertem und

²⁵⁴ Klaus Vondung: *Die Lage der Gebildeten in der wilhelminischen Zeit*, in: *Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, herausgegeben von Klaus Vondung, Göttingen 1976, S. 20-33, zitiert nach: Kaufhold 1986, S. 21, Anm. 64.

²⁵⁵ Vgl. Enno Kaufhold: *Das fotografische Porträt als Spiegel des Gesellschaftlichen*, in: *Das Porträt im XX. Jahrhundert. Fotografien aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums*, herausgegeben von Dieter Vorsteher und Andreas Quermann (Ausstellungskatalog Berlin, Ausstellungshalle von I.M. Pei 2005/2006), Berlin 2005, S. 10-31, S. 12.

²⁵⁶ „[...] die nackten, blühenden Kinder, die ihr ganz besonders gut gelingen“, Landsberger 1919.

²⁵⁷ Philipp 1994, S. 27-33, S. 27.

Fotografen kann nach Roland Barthes um zwei zusätzliche Parameter ergänzt werden – um die Kamera und den Betrachter. Demnach ergibt sich ein komplexes System, über das Roland Barthes schreibt: „*Das Portrait ist ein geschlossenes Kräftefeld. Vier imaginäre Größen überschneiden sich hier, stoßen aufeinander, verformen sich. Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Fotograf mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen.*“²⁵⁸

Das Portrait ist also die Gattung, in welcher der Fotograf sein Können bestmöglich unter Beweis stellen kann. Hierin gründet die Attraktivität des Lichtbildnisses für die Fachfotografie. Jeder Kunde wird zum Kritiker des Fotografen und urteilt über dessen Talent. Die kritische Erwartungshaltung des Kunden beinhaltet, dass das fertige Portrait seiner Vorstellung vom Eigenbild zu entsprechen hat – der Portraitierte ist naturgemäß also nicht zuletzt der kritischste Begutachter seiner selbst.

Die Möglichkeit dieser Form der Selbstbeobachtung war unmittelbar nach der Erfindung der Fotografie im Jahr 1839 in weiten Bevölkerungsschichten zunächst völlig ungewohnt und löste teilweise Skepsis und Furcht aus. Als bald gewöhnten sich die Menschen jedoch an das neue Medium und lernten schnell, von welcher Seite man sich bestmöglichst vor der Kamera präsentierte. Susan Sontag sprach in diesem Zuge von der „*fotografischen Selbstwahrnehmung*“: Der Mensch lernt, sich selbst mit den Augen der Kamera zu sehen.²⁵⁹ Mitte des 19. Jahrhunderts machte eine ganze Generation diese einschneidende Erfahrung. In erster Linie waren es damals Monarchen, Adelige und Großbürger, die es sich in den Anfangsjahren leisten konnten, fotografische Portraits von sich in Auftrag zu geben – die gleiche elitäre Klientel also, die sich in den vorangehenden Jahrhunderten hatte malen lassen können. Die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzende Berufsfotografie konzentrierte sich auf genau diese Schicht. Aristokraten und Großbürger interessierten sich für die neue Technik und eilten scharenweise in die neu entstehenden Ateliers. Das Ritual des professionellen Lichtbildnisses setzte sich im Laufe des Jahrhunderts in den besser gestellten, bürgerlichen Kreisen fort. Wie bereits gesehen, wurde das Portraitgeschäft fortan immer lukrativer und so expandierten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Studios, die Ausbildungsmöglichkeiten wurden verbessert, die Berufsfotografen schlossen sich in Innungen und Verbänden zusammen. Auch wenn die Atelierfotografie gegen Ende des Jahrhunderts in eine Strukturkrise geriet, suchte ein jeder, der etwas auf sich hielt, weiterhin regelmäßig das Studio des professionellen Portraitfotografen auf. Der expandierende Berufszweig musste, um den Kundenstamm zu halten, stets mit der Zeit gehen. Moden und fotografische Stile lassen sich daher an

²⁵⁸ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989 S. 22, zitiert nach: Patricia Drück: *Im Kräftefeld des Porträts. Strategien der Personenfotografie im Wandel*, in: *Der Kontrakt des Fotografen* (Ausstellungskatalog Berlin, Akademie der Künste, Leverkusen, Museum Morsbroich 2007), Nürnberg 2007, S. 23-31, S. 28.

²⁵⁹ Drück 2007, S. 23-31, S. 28.

der Fachfotografie bestens studieren. Die Portraitfotografie der Ateliers wird gewissermaßen zum Seismographen ihrer Epoche: als eine „vordefinierte Projektionsfläche“²⁶⁰ zeichnet das Portrait gesellschaftliche Veränderungen beinahe eins zu eins nach.

Spricht man von einer „Soziologie der Fotografie“, die gesellschaftliche Tendenzen an der Fotografie ihrer Epoche ablesen will, gehört Gisèle Freund zu den ersten Referenzen. Die Fotografin war in den 1920er Jahren Studentin am soziologischen Seminar von Karl Mannheim in Frankfurt. In ihrer Doktorarbeit *Photographie und Gesellschaft*, die sie 1936 in der Pariser Emigration an der Sorbonne einreichte, setzt sie den Aufstieg der bürgerlichen Massen in Parallelität zur Mechanisierung des Abbildungsprozesses.²⁶¹ Tatsächlich lässt sich in der Betrachtung des Kunst- und Bildniswesens seit dem 18. Jahrhundert der Aufstieg des Bürgertums parallel zur Entwicklung neuer Reproduktionstechniken verfolgen. 1798 von Alois Senefelder erfunden, ermöglichte es die Lithografie erstmals im größeren Umfang, Kunstwerke zu reproduzieren, in deren Genuss bis dato nur Klerus und Adel gekommen waren, und sie dem langsam erstarkenden Bürgertum zugänglich zu machen. Ein neues bürgerliches Selbstbewusstsein forderte im Zuge der Aufklärung alsbald politische Mitbestimmung. An vorderster Front agierten die bürgerlichen Studenten, deren Erhebungen in der Märzrevolution von 1848 münden sollten. Die Erfindung der Fotografie erfolgt in genau dieser Zeit – 1839, also mitten im Vormärz, einer Phase politischer und gesellschaftlicher Umwälzungen. Zunächst ließen sich hauptsächlich Aristokraten und solvente Großbürger von der noch unbekanntem Technik Fotografie faszinieren. Ärmere Schichten fanden noch keinen Zugang zu dem neuen Medium. Die politische Mitbestimmung der bürgerlichen Schichten setzte sich in Mitteleuropa schließlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Form von Parlamenten durch, die die Monarchien konstitutionell ergänzten. Durch die Industrialisierung setzte zeitgleich ein enormer ökonomischer Aufstieg der bürgerlichen Schicht ein. Parallel dazu erfolgten technische Verbesserungen der Fotografie. Durch die *carte-de-visite* und die spätere Warenhausfotografie avancierte sie zum Massenmedium. In der Folge strebte gegen Ende der Epoche auch das mittlere und bisweilen sogar das mittlere bis untere Bürgertum zum Fotografieren. Als sich die Fotografie nun also immer mehr für die einfachen Schichten öffnete, lernten viele nicht nur ein gänzlich neues Medium, sondern in vielen Fällen überhaupt erst das eigene Abbild kennen. Menschen, die es sich zuvor nicht hätten leisten können, ein Bild von sich malen zu lassen, konnten ihr eigenes Konterfei nun nicht mehr nur im Spiegel für den einen Moment, sondern dauerhaft auf dem Papier erblicken. Susan Sontags These

²⁶⁰ Nadine Helm: *Bilder zur Fotografie. Portraits von Richard Avedon und Thomas Ruff*, in: *Das Portrait. Eine Bildgattung und ihre Möglichkeiten*, herausgegeben für den Kunsthistorischen Studierenden Kongress, Berlin 2005, S. 135-149, S. 145.

²⁶¹ Gisèle Freund: *Photographie und Gesellschaft*, übersetzt von Dietrich Leube (= Passagen, herausgegeben von Axel Matthes), München 1976, S. 13ff.

von der „*fotografischen Selbstwahrnehmung*“ gewinnt im Hinblick auf diese Situation an Bedeutung.

Letztendlich zeigte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine eindeutige Tendenz, die sich bis ins 20. Jahrhundert hinein fortsetzte: Die Portraitfotografie war zu einem Massenmedium geworden, das den demokratischen Entwicklungen zwar folgte, aber vor allem der Repräsentation einer großen sozialen Schicht diente – der des Bürgertums.²⁶²

²⁶² Vgl. Kaufhold 1986, S. 65.

In den bisherigen Ausführungen wurden vorrangig allgemeine Tendenzen der Atelierfotografie und ihre historische Entwicklung behandelt. Im Folgenden wird es nun um die spezifische Konstitution von Elfriede Reichelts Atelierarbeit gehen. Nachdem im biografischen Kapitel grundlegende Fakten bezüglich der „Werkstätte für Photographische Bildnisse“ vorgestellt wurden, sollen an dieser Stelle die fotografischen Details ihrer Arbeit dargelegt werden. Thematisiert werden in diesem Kapitel die technischen Begebenheiten und die stilistische Auslegung von Reichelts Atelier sowie ihre Schwerpunktsetzung auf die bürgerliche Portraitfotografie.

I LICHT, KAMERA, PAPIER. TECHNISCHE ASPEKTE DER ATELIERARBEIT

Wie hat man sich eine Portraitsitzung im Atelier Reichelt von ihrem technischen Ablauf her vorzustellen? Welche Studiosituation fand der Kunde in der Breslauer Tauentzienstraße vor und mit welcher Ausrüstung und welchen Materialien arbeitete die Fotografin in ihrem Atelier? In den folgenden Ausführungen sollen im Zuge dieser Fragestellung die Aufnahmeräumlichkeiten, Reichelts Kameraausrüstung und ihre Abzugarten unter die Lupe genommen werden. Viele vergleichbare Monografien über Fotografen verzichten auf eine solche Darstellung technischer Begebenheiten. Gerade wegen dieses Missstandes lohnt sich aber ein derartiger Überblick. Denn will man die Atelierfotografie des frühen 20. Jahrhunderts beurteilen, darf dieser auf den ersten Blick vielleicht etwas nüchtern wirkende Aspekt nicht außen vor bleiben.

Bekannt ist, dass Elfriede Reichelt kein Atelier mit Nordoberlicht mehr besaß, wie es im 19. Jahrhundert üblich war.²⁶³ Wie die moderneren Portraitstudios zu Beginn des 20. Jahrhunderts bezog sie ein Wohnatelier mit großen Fenstern, arbeitete mit dem dort natürlich einfallenden Seitentageslicht und setzte zusätzlich künstliche Strahler ein. Aus den Bauplänen des Gebäudes an der Tauentzienstraße 8-10/Ecke Anger 13²⁶⁴ geht hervor, dass das Anwesen mit bodentiefen Fenstern nach Süden und vertikalen Fensterbändern zur Ostfassade am Anger ausgerichtet war. Diese Fenstersituation bestätigt sich auf etlichen Fotoportraits (WVZ 179, 719f.). Das Gebäude besaß ein Kontor und drei Obergeschosse mit jeweils einer großen und einer kleinen Wohnung (DOK 2). Zu vermuten ist, dass das Wohnatelier von Elfriede Reichelt in einem dieser drei

²⁶³ Kiefer 1926, S. 116-117, S. 116.

²⁶⁴ Muzeum Architektury we Wrocławiu, Archiwum Budowlane (Architekturmuseum Wrocław, Bauarchiv Breslau), Zeichen 4427 (DOK 2).

Obergeschosse lag und wie der Architekturplan zeigt, wahrscheinlich acht Zimmer und ein großes Vestibül besaß. Das Atelier war für Elfriede Reichelt auch privater Wohnsitz. Eine Mappe mit Interieuraufnahmen von 1925 bestätigt die Raumsituation und präsentiert ihr privates Schlafzimmer und die verschiedenen Salons, in denen die Kunden empfangen und fotografiert wurden (WVZ 1129–1136). Die Räumlichkeiten waren wohnlich eingerichtet und entsprachen in keinster Weise mehr den protzigen Großateliers der Gründerzeit, die mit Staffagen ein falsches Wohnambiente oder gar künstliche Außenräume erschaffen wollten. Überflüssige Brokatvorhänge oder Kitschelemente waren in Reichelts modern eingerichteten Studio nicht zu finden.

Neben dem Atelieraufbau ist auch die Kameraausstattung interessant, mit der die Fotografin ihre Atelierarbeit bestritt. Das Klischeebild des unter einem schwarzen Tuch versteckten Fotografen bewahrheitet sich auch im Falle Reichelts. Lebendig beschrieb Franz Landsberger in der Jubiläumsbroschüre von 1919 so den Moment, in dem die Fotografin „[...] *das große bewegliche Auge des Objektivs richtet, hinter dem sie sich, unter ihrem Tuche verborgen, sozusagen an ihr Opfer heranschleicht.*“²⁶⁵ In der traditionellen Portraitfotografie im Atelier wurden Plattenkameras mit Stativ und Tuch bis weit in die 1930er Jahre hinein eingesetzt, so auch im Studio Reichelt, wie es Landsbergers Schilderung zu entnehmen ist.

In Bezug auf Elfriede Reichelts fotografische Ausrüstung, ihre Aufnahmeinstellungen und Abzugpapiere gibt es auf Grund der eingeschränkten Anzahl schriftlicher Dokumente nur sehr wenige Hinweise. Man kann sich diesbezüglich allein auf die gelegentlichen Technikangaben in den Fotozeitschriften beziehen, in denen Reichelt ihre Bilder Ende der 1920er Jahre und in den frühen 1930er Jahren veröffentlichte. Der *Deutsche Kamera-Almanach*, in dem die *Dame mit Angorakatzen* (WVZ 241) – Reichelts Portrait der schlesischen Adelige Geva von Wallenberg Pachaly – einen Artikel über die „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ illustrierte,²⁶⁶ verweist beispielsweise darauf, dass die Fotografin für die Aufnahme eine Reisekamera mit Agfa-Ultra-Platten benutzte. Im Vergleich dazu liefert die Zeitschrift *Das Deutsche Lichtbild*, die 1934 Reichelts Aufnahme *Operation* (WVZ 23) abdruckte, eine gar ausführliche Beschreibung der Aufnahmetechnik und der verwendeten Materialien. Dort heißt es:

*„Kamera: Linhof, Format: 13 x 18 cm, Optik: Meyer-Doppelplamat 1:4, F = 21 cm, Blende 1:10, Negativ: Agfa-Portrait-Film, Belichtungszeit: 2 Sek., Ort der Aufnahme: Operationssaal, Jahreszeit: April, Tageszeit: 11 Uhr, Art der Beleuchtung: Tages- und Bogenlicht, Negativentwickler: Metol 1:6, Papier: Leonar-Rano-weiß, Format: 13 x 18 cm, Positiventwickler: Metol 1:6.“*²⁶⁷

²⁶⁵ Landsberger 1919.

²⁶⁶ *Die Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (G.D.L.)*, in: *Deutscher Kamera-Almanach*, 19. Jg. 1929, S. 32–40, S. 38.

²⁶⁷ *Das Deutsche Lichtbild. Jahresschau 1934*, herausgegeben von H. Windisch, Berlin (Robert & Bruno Schulz), T 40.

Linhof war ein Münchner Kamerahersteller, der ab 1879 Kameraverschlüsse und seit der Jahrhundertwende vollständige Kameras baute. Mit der ab 1936 produzierten Reisekamera „Technika“ gelangte die Firma zu Weltruhm. Welches Linhof-Fabrikat Reichelt für ihre Operationsaufnahme von 1934 benutzte, lässt sich, da keine nähere Typenbezeichnung genannt wird, nicht mit Bestimmtheit sagen. Möglich wäre beispielsweise die 9x12-Ganzmetallkamera von Linhof, die ab 1924 hergestellt wurde. Das Fabrikat kennzeichnete ein Umsteckrahmen für Hoch- und Querformat, ein Reduzierteil, mit dem das Format auf 6x9 cm verkleinert werden konnte, sowie ein neuartiges Wechselobjektiv.²⁶⁸ Die Angabe im *Deutschen Lichtbild* verweist bezüglich des Negativs auf einen Agfa-Portrait-Film. Linhof baute schon seit 1898 Ganzmetallkameras, die sowohl in Versionen für Platten wie Rollfilm erhältlich waren.²⁶⁹ In Großserienproduktion gingen die Rollfilmkameras mit Zelluloid- oder Azetatfilm dann allerdings erst ab Mitte der 1920er Jahre. Leica, Ermanox und Rolleiflex sind hier an erster Stelle anzuführen.²⁷⁰

Nichtsdestotrotz ist davon auszugehen, dass Elfriede Reichelt neben den Fotos mit Rollfilmkamera eine Mehrzahl ihrer Atelieraufnahmen mit einer Plattenkamera fertigte. Einige Zeitschriften, in denen ihre Fotos veröffentlicht wurden, verweisen zwar nicht auf spezielle Kameramodelle, jedoch auf die Glasplattensorte: meist verwendete die Fotografin demnach Agfa Spezialplatten und Agfa-Ultra-Platten. Seit der Jahrhundertwende kamen mit den Reise- oder Klappkameras (Laufbodenkameras) immer handlichere Plattenkameramodelle auf den Markt, die den mobilen Einsatz erleichterten. Anders als die riesigen Atelierplattenkameras des 19. Jahrhunderts ermöglichten es diese Kameras, dass die Berufsfotografen mit ihrer Ausrüstung nun leichter zum Kunden kommen konnten. Aufnahmen in heimischer Atmosphäre machten es dem Fotografen dann auch hinlänglich leichter, ein ungestelltes und natürliches Portrait aufzunehmen, wie es die kunstfotografischen Prämissen der Zeit geboten. Auch Elfriede Reichelt bot ihren Kunden gegen Aufpreis an, Heimfotografien zu machen.

Über die bessere Handhabung hinaus hatte sich die Plattenfotografie unter den Einflüssen der *Kunstfotografie* um 1900 auch in anderen Aspekten stetig modernisiert. Neue künstliche Ausleuchtungsmöglichkeiten zogen zum Beispiel deutlich kürzere Belichtungszeiten, verglichen mit der Atelierfotografie des vergangenen Jahrhunderts, nach sich. Dadurch konnte sich die moderne Portraitfotografie auf wesentlich lockerere Posen der Kundschaft einlassen. Der Vorgabe einer dynamischen Haltung folgend, neigen

²⁶⁸ Der Katalog *Das Linhof Kamera Buch*, herausgegeben von Hiltrun Kerkmann, München 1990 stellt in dem Beitrag „Auf dem Weg zur Technika (1899 bis 1934)“, S. 112-115 nur eine eingeschränkte Auswahl von vier Plattenkameras vor. Ob und welche dieser Kameras Reichelt besaß, ist damit nicht genau zu rekonstruieren.

²⁶⁹ Linhof-Präzisions-Kamera-Werke (Hg.): *100 Jahre Linhof 1887-1987*, München 1987, S. 10.

²⁷⁰ 1925 gingen die Ermanox und die Leica in Produktion, 1929 die Rolleiflex. Siehe: Hans H. Hofstätter: *Die Erweiterung der Bildwelt*, in: *Fotografie 1919-1979. Made in Germany. Die GDL-Fotografen*, herausgegeben von Gesellschaft Deutscher Lichtbildner e.V./GDL, Frankfurt a.M. 1979, S. 11-17, S. 13.

sich auch die Oberkörper der von Reichelt portraitierten Personen in etlichen Fällen deutlich nach vorne, ohne dass die Bilder jedoch ihre gleichmäßige Tiefenschärfe verlieren – lichtstärkere und schärfer einzustellende Objektive kennzeichnen die verbesserte Kamertechnik der Zeit.

Im Dienste einer malerischen, weichzeichnerischen *Kunstfotografie* verteilten die *Piktoralisten* Fett auf der Linse oder verhängten sie mit einem Netzstoff. Um Einzelheiten zu verunklären, hatten schon die *Kunstfotografen* im späten 19. Jahrhundert mit Absicht schadhafte Linsen eingesetzt. Spezielle Weichzeichner-Objektive wurden später von Nicola Perscheid (Busch-Perscheid-Objektiv, 1925) und Heinrich Kühn (Imagon, 1928) auf den Markt gebracht.²⁷¹ Bisweilen konnte man auch beim Anfertigen des Positivabzugs durch Abwedeln malerische Effekte erzielen. Vermutlich bediente sich Elfriede Reichelt gerade in ihren frühen Atelieraufnahmen verschiedener weichzeichnender Mittel, die noch Thema des stilistischen Kapitels sein werden.

Nach den Aufnahmesitzungen wurden die belichteten Glasplatten von Elfriede Reichelt selbst oder ihrer Assistentin in ein Entwicklungsbad gegeben. Die vorher latenten Bilder wurden nun auf den Negativplatten sichtbar. Die Platten konnten anschließend mit Hilfe von rotem löslichen Lack und einem weichen Bleistift retuschiert werden.²⁷² Da es bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinein nur ortochromatisch, d.h. auf blau und grün sensibilisiertes Negativmaterial gab, wirkt die Farbe Rot auf vielen Fotos dieser Zeit nicht naturgetreu rot sondern eher grau bis schwarz.²⁷³ Auf Grund dieses Umstandes setzten sich rötliche Hautunreinheiten und Äderchen auf den damaligen Fotoportraits besonders stark ab. Die Retusche war deshalb in der Portraitfotografie des frühen 20. Jahrhunderts noch nahezu unumgänglich – ein Kriterium, das die Fotografen des *Neuen Sehens* den *Piktoralisten* alsbald vorwerfen sollten. Viele Portraitateliers der Zeit beschäftigten eigene Assistentinnen, die sich nur um die Retusche kümmerten. Negativretuschen in den Gesichtern sind im Falle Reichelt meist so gut durchgeführt, dass sie in den vorliegenden Positiva nicht erkenntlich sind. Nur in manchen Fällen hat Reichelt an Accessoires und Möbeln bewusst erkennbare Retuschen vorgenommen – manchmal scheinbar sogar noch auf den fertigen Positivabzügen selbst –, die vermutlich ihr Geschick in der Retusche demonstrieren sollten. Ein bewusster Retuscheeinsatz liegt ebenso an jenen Stellen vor, bei denen die Fotografin nach dem Vorbild ihres Lehrers Frank Eugene mit dem Griffel eine harte Strafur in das Negativ ritzte. Mit dieser dann auch im Positiv durchaus sichtbaren Behandlung wollte Reichelt zumeist die Hintergrundflächen von Portraits besonders herausarbeiten. Ein weiterer wichtiger Arbeitsschritt von Elfriede

²⁷¹ Marilies von Brevern: *Künstlerische Photographie. Von Hill bis Moholy-Nagy* (= Bilderhefte der Staatlichen Museen), Berlin 1971, S. 7.

²⁷² Marjen Schmidt: *Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen. Konservieren, Archivieren, Präsentieren* (= Museums-Bausteine, Bd. 2), München 1994, S. 29.

²⁷³ *Das Auge des Zyklopen. Photographien - ihre Verfahren, Identifizierung, Bewahrung* (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Stadtmuseum 1989), München 1989, S. 13.

Reichelt war sicherlich nicht zuletzt die Auswahl des Negativausschnitts vor dem Kopieren. Da wir bei Reichelt auf keine Negative zurückgreifen können, lässt sich jedoch leider nicht – wie beispielsweise bei Marianne Breslauer²⁷⁴ – konkreter ausmachen, welche Auswahl sie in der Postbearbeitung traf bzw. wo sie Bildakzente setzte.

„Das wesentliche Werkzeug des fotografischen Verfahrens ist nicht die Kamera, sondern die lichtempfindliche Schicht“²⁷⁵, erklärte László Moholy-Nagy im Rahmen seiner fototheoretischen Beschäftigung. Diesem Zitat eingedenk, kommen wir nach Kamera- und Negativmaterial nun zu den verschiedenen Positivverfahren, die Elfriede Reichelt anwandte. In ihrer kunstfotografischen Tradition arbeitete sie vielfach mit den sogenannten Edeldruckverfahren des *Piktorialismus*. Was genau man unter diesen Verfahren versteht, soll im folgenden Überblick und stets in unmittelbarem Bezug zu Reichelts Arbeiten näher beleuchtet werden. Auch über 100 Jahre nach ihrem Entstehen sind Reichelts papierne Positiva durchwegs sehr gut erhalten. Das liegt zum einen daran, dass eine aufwändige Montage auf Kartons und teils mit Abdeckblättern die Abzüge vor Knicken, Wasserschäden und Verbleichen schützte. Darüber hinaus unterlag die Kaschierung natürlich auch künstlerischen Gesichtspunkten. Sie war mittels unterschiedlichfarbiger Japan- und Transparentpapiere und Kartons bei Reichelt stets individuell zugeschnitten (AZT 4/5). Da sich keine einzige Montage in ihrem Geschäft wiederholte, setzte sie sich auch in diesem Punkt von den Normateliers ihrer Zeit ab. Zum anderen erklärt sich der gute Zustand der *vintage prints* dadurch, dass die Fotografin bei den zu ihrer Zeit bereits industriell gefertigten Abzugspapieren auf gute Qualität achtete. So verwendete sie nur Kopierpapiere, die auf Grund ihres Bindemittels eine lange Haltbarkeit versprachen. Häufig kamen in ihrem Atelier die Positivpapiere Agfa Lupex, Agfa Brovira und Leonar zum Einsatz.

Es gibt zwei grundsätzliche fotografische Positivverfahren, die beide von einem fotografischen Negativ ausgehen. Zum einen sind das die fotografischen Kopierverfahren nach lichtempfindlichen Substanzen (Silbersalz-, Eisensalz- und Chromatverfahren), zum anderen die fotografischen Druckverfahren nach verschiedenen Druckformen (Flach-, Hoch-, Tiefdruck).²⁷⁶ Elfriede Reichelt wandte in ihrer fotografischen Arbeit in der Mehrheit Kopierverfahren, gelegentlich jedoch auch Druckverfahren an.

Bei den Kopierverfahren der ersten Gruppe, die also über die Ausbelichtung der lichtempfindlichen Substanzen in den jeweiligen Papieren funktionieren, unterscheidet man zusätzlich nach der Papierstruktur des Abzugs zwischen Papieren ohne Schicht, mit einer oder mit zwei Schichten. Bei den Papieren ohne Schicht sind die bildformenden,

²⁷⁴ Im Falle Marianne Breslauer können diesbezüglich aufschlussreiche Vergleiche zwischen den Negativen und den Positiva gezogen werden, vgl. Aussage von Christina Landbrecht von der Berlinischen Galerie in einem Gespräch am 20. August 2010.

²⁷⁵ László Moholy-Nagy, in: Ders.: *Fotos und Fotogramme*, herausgegeben von A. Haus, S. 75, zitiert nach: Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie 1912-1945* (= *Theorie der Fotografie*, Bd. 2), München 1979, S. 15.

²⁷⁶ Kemp 1979, S. 15.

lichtempfindlichen Partikel direkt in den Papierfilz des Trägermaterials eingebettet. Die Papiere mit einer Schicht verfügen über eine Bindemittelschicht, Papiere mit zwei Schichten zusätzlich über eine Barytschicht.²⁷⁷ Bei den Kopierverfahren kommt es zudem auf die Länge bzw. Art und Weise der Belichtung und der anschließenden Entwicklung an. Generell unterscheidet man hier zwischen sogenannten Auskopierpapieren und Entwicklungspapieren. Bei den Auskopierpapieren (Albumin, Salzpapier, Gelatineauskopierpapier) wird das Positivpapier solange belichtet, bis das Bild sichtbar wird. Die Entwicklungspapiere werden hingegen nur kurz belichtet, die abschließende Entwicklung geschieht im Entwicklungsbad.

In der klassischen Portraitfotografie wurden im Allgemeinen matte Papiere verwendet, die eine deutliche Faserung aufwiesen und einen weichen und doch präzisen Bildausdruck möglich machten. Papiere ohne Bindemittel- oder Barytschicht gaben die matte Oberfläche am besten wieder. Bisweilen wird bei den verwendeten Papieren von Elfriede Reichelt bereits mit bloßem Auge eine besondere Papierstruktur und unter der Vergrößerungslupe dann die genaue Papierfaserung sichtbar. Von den Papieren ohne Schicht benutzte die Fotografin am häufigsten Salzpapier und Platindruck (= Platinotypie). Salzpapierabzüge, 1840 von William Henry Fox Talbot erfunden, gehören zu den sogenannten Silbersalzverfahren. Ihr Farbton ist meist gelbbraun. Sie neigen zum Ausbleichen und Vergilben. Und so sind auch die wenigen Salzpapiere von Elfriede Reichelt meist stark verblichen, dunkle Bleistiftretuschen auf den Abzügen setzen sich hier deutlich ab (WVZ 510, 545).

Das von Elfriede Reichelt mit am häufigsten verwendete Kopierverfahren ist die Platinotypie. Gleichfalls Papier ohne Schicht, gehört die Technik zu den typischen piktorialistischen Edeldruckverfahren. Als lichtempfindliche Substanz wird bei diesem Eisensalzverfahren das Edelmetall Platin verwendet, das für eine lange Haltbarkeit der Bilder sorgt. Platinotypien verblassen nicht, können aber Übertragungsbilder auf dem darüber liegenden Papier hinterlassen, ein Alterungsschaden, der in einigen Fällen auch bei Elfriede Reichelts Abzügen sichtbar wird. (WVZ 875f.). Auffallend ist, dass die Fotografin selbst in den Kriegsjahren, in denen Platin sehr teuer war, viele Bilder als Platinotypien abzog.²⁷⁸ Gerade für ihre Portraits bevorzugte sie dieses Papier, da es im Farbton zwischen einer warm-bräunlichen und einer stahlgrauen Tönung variieren kann, sowie eine matte und dennoch klare Bildwirkung liefert. Nicht zuletzt sei hinsichtlich der Platinotypie erwähnt, dass die *Piktorialisten* diese Abzugart in besonderem Maße schätzten, da die sichtbare Papierfaserung ihre Nähe zur Grafik bestmöglich zum Ausdruck brachte.

²⁷⁷ Barytschicht: Bariumsulfatschicht zwischen dem Papierträger und der Bindemittelschicht.

²⁷⁸ Ob Reichelt in den Kriegsjahren Platin durch das günstigere Palladium ersetzte, lässt sich visuell nicht eindeutig entscheiden. Siehe Glossar von Christine Rottmeier, in Pohlmann 2004, S. 360ff., S. 362.

Bei den Papieren mit einer Schicht sind die lichtempfindlichen Substanzen in eine Bindemittelschicht eingebettet. Da sie nicht in den Papierfilz der Trägerschicht einsinken können, ist eine schärfere Detailwiedergabe möglich. Albuminpapiere (Silbersalzverfahren) beinhalten Hühnereiweiß als Bindemittel. Die Oberfläche des meist rotbräunlichen Papiers ist glänzend und manchmal von feinen Haarrissen durchzogen. Da das Papier nur über die Bindemittelschicht verfügt, bleiben die Papierfasern immer noch sichtbar. Obwohl das Eiweiß stark auf schädliche Einflüsse reagiert und das Papier dann vergilbt und sich einrollt, gehörte das Albuminpapier zu den meist benutzten Auskopierpapieren des 19. Jahrhunderts und wurde teils bis in die 1920er Jahre hinein verwendet.²⁷⁹

Reichelt achtete auf qualitativ hochwertige und haltbare Abzugstechniken und so trifft man in ihrem Werk auf keine Albuminabzüge mehr. Im angegliederten Katalog mit den Werken anderer Fotografen im Nachlass Elfriede Reichelt finden sich jedoch einige Albuminpapiere aus dem späten 19. Jahrhundert (Privatbesitz Lörrach).

Zu den kunstfotografischen Edeldruckverfahren zählt man neben der Platinotypie auch den Pigment- und den Gummidruck. Beides sind sogenannte Chromatverfahren, die auf der Lichtempfindlichkeit von Chromsalzen basieren. Trotz der Bezeichnung „Druck“ handelt es sich bei diesen Verfahren um fotografische Abzüge, nicht um fotomechanische Druckverfahren. Da hier mit eingefärbten Pigmenten gearbeitet wird, sind alle Farbtöne sowie Mehrfarbigkeit möglich. Bei beiden Verfahren handelt es sich um Papiere mit einer Schicht. Diese Bindemittelschicht ist im Falle des Pigmentdrucks, der manchmal auch als Kohledruck bezeichnet wird, Gelatine mit eingefärbten Pigmenten. Beim Gummidruck werden die eingefärbten Pigmente in Gummi arabicum eingebettet. Als lichtempfindliche Substanz kommen bei beiden Abzugverfahren Dichromatsalze im Bindemittel zum Einsatz, die bei der Belichtung eine Härtung der Bindemittelschicht bewirken.²⁸⁰

Der Pigmentdruck weist meistens eine glänzende Oberfläche auf, der Gummidruck eine matte. Papierfaserung und Oberflächenrelief sind unter dem Vergrößerungsglas jeweils gut zu erkennen. Pigment- und Gummidruck benutzte Elfriede Reichelt für etliche frühe Landschaften und Aktstudien und nur gelegentlich für Portraits. In nur wenigen Fällen verwendete sie eine Variante des Gummidrucks, den sogenannten Fressondruck (WVZ 6, 124, 147, 484, 891, 869). Hier gruppieren sich die Pigmente um die Papierfasern herum, die besondere Pigmentstruktur ist mikroskopisch zu sehen.

Zu den Papieren mit zwei Schichten zählen das matte und das glänzende Kollodiumpapier, der Bromöldruck und das Gelatineauskopierpapier sowie das

²⁷⁹ Schmidt 1994, S. 36.

²⁸⁰ Die Fotorestauratorin Marjen Schmidt erläutert diesen Prozess genauer. Siehe: Schmidt 1994, S. 37.: „Die gehärteten Partien bleiben als eingefärbtes Relief erhalten, die unbelichteten Partien werden ausgewaschen. Das Gelatinepigmentrelief [bzw. Gummi-Pigmentrelief] wird auf das endgültige Trägerpapier aufgequetscht.“

Gelatineentwicklungspapier. Diese verfügen sowohl über Bindemittel- und Barytschicht, die Papierfasern sind damit völlig abgedeckt und nicht mehr sichtbar. Im Werkverzeichnis Elfriede Reichelt finden sich weder Bromöldrucke noch Kollodiumpapiere.²⁸¹ Gelatineentwicklungspapiere (Silbersalzverfahren) benutzte Elfriede Reichelt in ihrem langjährigen Schaffen am häufigsten. Dies entspricht der Tatsache, dass Gelatineentwicklungspapiere (DOP-Gelatinesilberpapiere) seit ca. 1890 die meist benutzte Abzugart für Schwarzweißabzüge waren und es bis heute sind. Kennzeichnend ist ihr neutraler Farbton, sie können aber mit Schwefel, Platin oder Gold getont werden und erhalten dann einen gelbbraunen, rotbraunen bis hin zu einem purpurnen Bildton. Als lichtempfindliche Substanz werden Silberchlorid, Silberbromid oder Silberjodid verwendet. Die Silbersalze können in dunklen Partien und den Bildrändern aussilbern. Auch einige Reichelt-Abzüge sind von dieser Schädigung betroffen. Gelatineauskopierpapiere (POP-Gelatinesilberpapiere), die Ende des 19. Jahrhunderts durch die Entwicklungspapiere abgelöst wurden, silberten vergleichsweise seltener aus. Da der Bildgebungsprozess aber länger dauerte als beim Entwicklungspapier, wurde das Verfahren allerdings nur bis ca. 1920 verwendet. Im Werkverzeichnis zeigt sich, dass auch Reichelt dieses Verfahren nur selten einsetzte (WVZ 93, 229, 240, 247f.).

Abschließend seien die fotomechanischen Bildverfahren genannt, die im Schaffen Reichelts von Mal zu Mal vorkommen. In Anlehnung an die grafischen Druckverfahren unterscheidet man hier zwischen Hoch-, Tief- und Flachdruck. Der Bildgebungsprozess erfolgt jeweils über ein bestimmtes Gelatinerelief, das sich nach Belichtung und Auswaschung herausbildet. Unter den Bildern im Werkverzeichnis finden sich zwei fotomechanische Fotografiereverfahren, die Elfriede Reichelt nutzte. Zum einen ist das die Fotogravüre, auch Heliogravüre genannt. Es handelt sich um ein manuelles Tiefdruckverfahren, das sich anhand der Druckränder auf dem Printpapier ausweist.²⁸² Unter der Vergrößerungslupe ist eine unregelmäßige Kornstruktur zu erkennen. Zum anderen benutzte die Fotografin mit dem sogenannten Lichtdruck (= Collotypie) ein Flachdruckverfahren, das keine Druckränder auf dem Papier hinterlässt. Eine Glasplatte wird hierfür mit einer lichtempfindlichen Gelatineschicht überzogen, während des Trocknungsprozesses bildet sich eine spezielle Runzelkornstruktur heraus, die in der Vergrößerung deutlich zu erkennen ist. Belichtet man diese lichtempfindliche Runzelkornschicht in Kontakt mit einem Negativ, härtet sich die Schicht bildmäßig. Beim Einfärben mit einer fetthaltigen Druckfarbe nehmen die gehärteten Bildpartien die Farbe an, die feuchten und aufgequollenen Bildteile stoßen sie hingegen ab. Da die fetthaltige Druckfarbe stark zum Abfärben neigt, verwendete Elfriede Reichelt bei allen kaschierten Lichtdrucken Abdeckblätter aus Transparentpapier. Sein Hauptanwendungsgebiet fand

²⁸¹ Von František Drtikol finden sich im Nachlass Elfriede Reichelt einige glänzende Kollodiumpapiere (AER SFMS 2005/384-260 bis -264).

²⁸² Für den genauen Prozess siehe: Glossar von Christine Rottmeier, in Pohlmann 2004, S. 360ff., S. 362.

der Lichtdruck in der industriellen Reproduktion fotografischer Vorlagen. Gleichfalls benutzten anspruchsvolle *Kunstfotografen* das Verfahren um ihre Fotografien in einer Auflagenedition herauszugeben.²⁸³ Wie das Werkverzeichnis zeigt, verwendete auch Elfriede Reichelt den Lichtdruck weniger für die üblichen Kundenportraits, sondern vielmehr für Schauspielerportraits und Bildnisse bekannter Persönlichkeiten (WVZ 302, 391f.). Ebenso entwickelte sie Aktstudien und kunstfotografische, über den Portraitcharakter hinausgehende Figurenkonstellationen im Lichtdruckverfahren (WVZ 305, 309ff.). Darin zeigt sich, dass Reichelt diese spezielle Edeldrucktechnik nur für besondere Bildmotive benutzte, die sich als Editionen verkaufen ließen. Solche Fotografien zierten, ganz im Sinne der *Kunstfotografie*, als gerahmter Wandschmuck die Salons der besseren Gesellschaft. Durch den edlen Abzug, eine aufwändige Kaschierung und einen zum Teil eigens gefertigten Rahmen wurden sie bewusst auf die Ebene von Gemälde oder Grafik gehoben. Vor diesem Hintergrund erklären sich die Preise dieser Arbeiten, die deutlich höher ausfielen als ein übliches Kundenportrait. So verkaufte auch Reichelt ihre fotografischen „Kunstdrucke“ deutlich teurer als ihre Auftragsportraits. Der Lichtdruck eines frühen malerischen Doppelaktes verzeichnet beispielsweise einen Preis von 50 Mark (WVZ 862), der im *Deutschen Camera Almanach* 1914 publizierte Gummidruck eines anderen Aktes 60 Mark (WVZ 852).

Um die Ausführungen über die technischen Begebenheiten in Reichelts „Werkstätte für Photographische Bildnisse“ abzuschließen, gebührt es einen Blicks auf die Stempel und Signaturen, die sie auf den Kaschierungen ihrer Abzüge anbrachte. Eine Mehrzahl der Fotografien im Werkverzeichnis trägt eine Signatur, die Reichelt meist mit Bleistift, manchmal mit Tusche schrieb. Die Arbeiten, die noch an der Fotoschule entstanden, signierte sie großteils mit „ER“, „ER.“ oder „E.R.“ (AZT 6). Erst in ihrem Ateliergeschäft fügte sie meist ihren ausgeschriebenen Nachnamen, als Ort Breslau und bisweilen das Jahr hinzu. Nach ihrer Heirat 1927 signierte Reichelt mit einem Doppelnamen „E(lfriede) Reichelt-Wieland (Breslau)“ (AZT 7). Gelegentlich findet sich eine Negativsignatur „E Reichelt“ im oberen rechten Eck des Fotoprints. Unter den in den Bestand aufgenommenen Prints taucht einmal eine etwas ungewöhnliche Signatur auf, in der die Initiale „R“ herausgearbeitet ist (AZT 8).

Ihre Signatur ergänzt häufig in einem Eck des Fotoabzugs die Prägestempelung „Elfriede Reichelt Breslau“, wobei die drei Worte untereinander gesetzt sind (AZT 11). Rückseitig brachte Reichelt gelegentlich einen runden oder längsrechteckig gesetzten Stempel mit dem Schriftzug „Photographische Bildnisse Elfriede Reichelt Tauentzienstraße 8/10 Breslau“ an (AZT 9/10).

²⁸³ *Das Auge des Zyklopen* 1989, S. 32.

II STILISTISCHE ENTWICKLUNG

Die „Werkstätte für Photographische Bildnisse Elfriede Reichelt“ war ein fachfotografisches Atelier, das wie andere gehobene Fotostudios wie z.B. Dührkoop, Jacobi und Erfurth, dezidiert unter den Prämissen der künstlerischen Fotografie ihrer Zeit arbeitete. Das folgende Kapitel will sich daher mit den zwei grundsätzlichen stilistischen Ansätzen der künstlerischen Fotografie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen, die Elfriede Reichelts Atelierarbeit maßgeblich prägten. Zum einen ist dies die piktorialistische Fotografie, die seit 1900 die Berufsfotografie erneuerte und deren Ansätze Elfriede Reichelt durch ihr Studium an der „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie“ verinnerlichte. Damit direkt verbunden ist auch der Einfluss von Frank Eugene Smith auf das piktorialistisch geprägte Frühwerk Elfriede Reichelts. Die Vorbildfunktion von Eugene in Bezug auf Reichelts piktorialistische Werkansätze wird daher ebenfalls Thema dieses Kapitels sein.

Neben dem *Piktoralismus* prägte aber auch die *Neue Sachlichkeit* als eine wesentliche Richtung der *Neuen Fotografie* Reichelts Schaffen maßgeblich. In den folgenden Unterkapiteln werden Reichelts piktorialistische wie auch ihre neusachlichen Ansätze zunächst getrennt voneinander untersucht, um dann zusammengeführt zu werden. Es wird sich auf diesem Wege mitunter zeigen, dass Reichelts Atelierstil keinem einbahnigen, stets vorwärts gewandten Prozess unterlag, sondern dass die Entwicklung ihres künstlerischen Ausdrucks im Grunde ein stetes stilistisches „Vor- und Zurück“ war, das traditionelle und moderne Ansätze der künstlerischen Fotografie im Atelier gleichermaßen berücksichtigte.

II.1 Piktorialistische Ansätze

Wie bereits im Rahmen dieser Arbeit angesprochen, zeichnete sich in den 1880er und 1890er Jahren eine Strukturkrise der Atelierfotografie ab. Unter der englischen Bezeichnung *piktoralism* versteht man diejenige kunstfotografische Bewegung, die dieser Krise daraufhin auf internationaler Ebene begegnete. Im deutschen Sprachraum spricht man von *Piktoralismus*, *Kunstfotografie* oder *bildmäßiger Fotografie*. Grundsätzliches Ziel dieser Strömung war die Anerkennung der Fotografie als ein eigenständiges künstlerisches Medium, gleichberechtigt mit Malerei und Grafik. Die *Kunstfotografie* war eine Reformbewegung, die vor 1900 in erster Linie von ambitionierten Amateuren ausging, die sich der Freilichtfotografie und einer Portraitfotografie verpflichteten, die ohne Pose und Retusche auskam. Viele der von den Amateuren vorgegebenen Prämissen wurden dann um die Jahrhundertwende herum und auch danach von den Berufsfotografen übernommen, die der Verfallszeit der Ateliers nun damit begegneten,

zu einem künstlerischen Stil zu finden und im Kampf um die Klientel einen neuen Dialog mit den Auftraggebern suchten.²⁸⁴ Die Abkehr von den steifen, künstlichen Posen in den Ateliers des ausgehenden 19. Jahrhunderts gelang den Berufsfotografen durch die Hinwendung zu den Maximen der künstlerischen Amateurfotografie. Natürlichkeit und psychologisches Einfühlungsvermögen kennzeichneten die neue *bildmäßige* Portraitfotografie, die im Wissen um die individuelle Persönlichkeit die wichtigste Voraussetzung für ein gelungenes Portraitfoto erkannte. „Lebenswahrheit“, „Natürlichkeit“, „Ehrlichkeit“, „Innigkeit“ und „Gefühlstiefe“ waren die zeitgenössischen Schlagworte, denen sich die moderne Berufsfotografie von nun an verpflichtete und mit denen sie bei ihrer Kundschaft warb. Die Maxime der *Piktoralisten* korrespondierten mit neuesten psychologischen Erkenntnissen sowie mit der zeitgenössischen Literatur der Jahrhundertwende, beispielsweise von Rainer Maria Rilke (1875-1926) und Maurice Maeterlinck (1862-1949), die sich um eine Form der Poetisierung des Alltags im industriellen Zeitalter bemühte. Erkannte man doch in der Fotografie gleichermaßen ein Ausdrucksmittel, das als „*Gegenkraft gegen die zunehmend rationalistische Welt der Technik, des naturwissenschaftlichen Denkens*“²⁸⁵ firmieren könnte. Die *Piktoralisten* kritisierten die stereotype Atelierfotografie, da sie auf einer stumpfen, positivistisch ausgelegten Detailtreue baute und dem Bild keine individuelle Ausdruckskraft verlieh. Gegenentwurf der *Piktoralisten* war die sogenannte „*unscharfe Richtung*“, deretwegen vor allem ihre amerikanischen Protagonisten in England zunächst als *fuzzyographs* titulierte wurden. Doch trugen die amerikanischen Fotografen Edward Steichen (1879-1973), Alvin Landon Coburn (1882-1966), Gertrude Käsebier (1852-1934), Fred Holland Day (1864-1933) und Frank Eugene Smith (1865-1936) um 1900 maßgeblich zur Verbreitung der piktorialistischen Idee in Europa bei.²⁸⁶ Die piktorialistische Maxime schlechthin, die damals im Umkreis des britischen „*Linked Ring*“, der amerikanischen „*Photo-Secession*“ und des „*Wiener Camera Clubs*“ propagiert wurde, lautete: Wahre Kunst kann sich nur aus einer Überwindung des Details ergeben.²⁸⁷ Nur wenn der Blick sich im Bild möglichst ungerichtet bewegen könne, ergäbe sich ein tatsächlicher Stimmungsraum in der Fotografie. In diesem Punkt werden ganz explizit wahrnehmungspsychologische Lehren der damaligen Zeit sichtbar, die in der Ära des Positivismus maßgeblich von einem Naturwissenschaftler vorangetrieben wurden: Hermann von Helmholtz (1821-1894) ging als Physiologe und Physiker davon aus, dass Reize im menschlichen Wahrnehmungsprozess nicht passiv rezipiert, sondern geordnet und vor allem gefiltert würden. Unwichtiges würde

²⁸⁴ Philipp 1992, S. 37-40, S. 39.

²⁸⁵ J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: „*Akademien*“. *Fotografische Studien des nackten Körpers von Künstlern für Künstler*, in: *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter*, herausgegeben von Michael Köhler und Gisela Barthe (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1985), München 1985, S. 62-115, S. 100.

²⁸⁶ Pohlmann 1996, S. 17-195, S. 48.

²⁸⁷ Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2003, S. 20.

ausgeblendet und verschwommen wahrgenommen, Wichtiges selektiv hervorgehoben werden. Die impressionistischen und postimpressionistischen Künstler, die versuchten, „sich beim Wahrnehmen nicht von einzelnen Interessen und Intentionen leiten zu lassen, um ein Wahrnehmungsbild zu erhalten, dass die reinen Reize noch vor jeglichem Deutungsakt konservierte“ (Wolfgang Ullrich)²⁸⁸, beriefen sich aber nicht ausschließlich auf die Naturwissenschaft. Bereits Immanuel Kant (1724-1804) hatte mit seiner Formel des „*interessenslosen Wohlgefallens*“ zu einem losgelösten, nicht fixierten Betrachterblick geraten. Auch William Turner (1775-1851) riet dem Künstler bekanntermaßen „zu malen was er sehe und nicht was er wisse“. John Ruskin (1819-1900) postulierte in diesem Sinne dann das „*unschuldige Auge*“, das sich von jeglichen Sehkonventionen löst und zu einer kulturunabhängigen Wahrnehmung findet.²⁸⁹ Fürsprecher der unscharfen Richtung in der Fotografie, wie Willi Warstat (geb. 1884)²⁹⁰, begrüßten Helmholtz' Ergebnisse, weil sie sich vor dem Hintergrund philosophischer und künstlerischer Erkenntnisse seit der Romantik nun auch wissenschaftlich bestätigt wussten. Scharfe bzw. „*rohe*“ Fotografien seien unnatürlich und unkünstlerisch, weil sie den Wahrnehmungsvorgängen widersprechen. Und nicht die getreue Wiedergabe der Natur, also die Mimesis, sondern die Wiedergabe des persönlichen Eindrucks der Natur, sei die Aufgabe der bildmäßigen Fotografie.²⁹¹ Alles in allem wollten die *Piktorialisten* also durch die Dekonturierung und Weichzeichnung ihrer Fotografien zu einem imaginären Fluchtraum vor der zivilisatorisch-industrialisierten und übersättigten Welt beitragen. Die typischen Sujets der piktorialistischen Fotografie entsprachen diesen Idealen, waren es doch vornehmlich Landschaften und Portraits und eben nie Großstädte oder gar Arbeitermilieus, die von den *Kunstfotografen* behandelt wurden. Im Œuvre Elfriede Reichelts erkennt man diese klare Ausrichtung der Genres wieder – ihren Portraits, Figurenstudien, Landschaften und Stilleben ist jegliche Form sozialkritischen Fotografierens fremd.

Wolfgang Ullrich fasst in seiner *Geschichte der Unschärfe* die allgemeine Intention der *Piktorialisten* um 1900 treffend zusammen, wenn er über die „*Sehnsucht nach dem Unbegrenzten*“ schreibt.²⁹² Und tatsächlich suchten viele *Piktorialisten* ihre Vorbilder nicht nur in der künstlerischen Fotografie der Frühzeit – beispielsweise bei David Octavius Hill (1802-1870) und Robert Adamson (1821-1848) – sondern fanden vor allem unter dem Einfluss von Jugendstil, Symbolismus und der zeitgenössischen Okkultismus-Strömung zu ihrem bildnerischen Ausdruck. In diesem Zusammenhang sei überdies daran erinnert, dass

²⁸⁸ Ullrich 2003, S. 63

²⁸⁹ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790) und John Ruskin, *Elements of Drawing* (1856), zitiert nach Ullrich 2003., S. 62-69.

²⁹⁰ Todesjahr unbekannt.

²⁹¹ Willi Warstat: *Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage* (1909), zitiert nach: Ullrich 2003, S. 66. Siehe auch: Willi Warstat: *Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung*, Leipzig/Berlin: B.G. Teubner, 1919, zitiert nach Lowis 2005, S. 117ff.

²⁹² Ullrich 2003, S. 38.

Jugendstil und Symbolismus wiederum durch die Psychoanalyse Freuds und die Einfühlungsästhetik²⁹³ nach Friedrich Theodor Vischer und Theodor Lipps geprägt waren. Der um 1900 in die psychologische Ästhetik eingeführte Begriff der „Einfühlung“ charakterisiert eine Vorstellung der visuellen Wahrnehmung, die unbelebten Objekten Gefühle zuweist. Naturphänomene, Texte, Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände können demnach "beseelt" werden, wenn der Betrachter ihnen Emotionen zuschreibt. Zwischen *Piktorialismus* und der Einfühlungsästhetik lässt sich durchaus eine Verbindung spannen: Hauptziel der *Kunstfotografen* war schließlich das „einfühlende“ Portraitfoto, das der Seele und dem Charakter des Portraitierten nachspürt. Unter den symbolistischen Impulsgebern der *Piktorialisten* ist insbesondere der Maler Eugène Carrière (1849-1906) zu nennen, der in seinen Landschaftsgemälden und Familienbildnissen mit einem starken *sfumato*, mit Verwischungen und Strafuren arbeitete. Die *Kunstfotografen* übernahmen von Carrière nicht nur diese konkreten Stilmittel, sondern auch den introspektiven Blick und die Ruhe im Bildausdruck.²⁹⁴ Auch wenn in Reichelts Fotografien um 1910 okkultistische Ideen wohl keine Rolle spielten, kennzeichnet ihr Frühwerk doch ebenfalls das Bestreben, im Foto Stimmung und atmosphärischen Raum anklingen zu lassen. Dieser Aspekt war den *Piktorialisten* um ein Vielfaches wichtiger als die Illusion von Plastizität und Stofflichkeit.²⁹⁵ Im Hinblick auf Reichelts spätere Fotografien wird noch zu sehen sein, dass Themen wie die „*Wiedergabe des Stofflichen*“²⁹⁶, Tiefenräumlichkeit und Plastizität der Figuren die Fotografin dann in den 1920er Jahren sehr wohl interessierten. In Reichelts frühen Aufnahmen basierten ihre bildnerischen Mittel zumindest im Portrait aber eben noch vorrangig auf einer dunklen, monochromen Hintergrundgestaltung, auf Verwischungen der Konturlinie und einer starren, monolithischen Frontalansicht der portraitierten Person. Wie es im Portrait des Breslauer Arztes und Kunstmäzens Albert Neisser von ca. 1912 gut zu beobachten ist (WVZ 34ff.), ließ Elfriede Reichelt den schwarzen Herrenanzug fließend in den Bildhintergrund übergehen. Nur das Gesicht Neissers arbeitete sie mittels Beleuchtung plastisch heraus.

„Die Weichzeichnung verhält sich zum Scharfen wie die Hoffnung zur Übersättigung“ und „Das Unbestimmte ist der Weg zum Unendlichen“ heißt es bei Robert de la

²⁹³ In den neusachlichen 1920er Jahren geriet der Begriff in der kunstwissenschaftlichen Theorie schließlich nachhaltig in Misskredit. Er findet erst seit jüngster Zeit wieder größerer Beachtung vgl.: Thomas Anz: *Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlswissenschaft*, in: RezensionenforumLiteraturkritik 12/2006: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267&ausgabe=200612 (abgerufen am 20. Mai 2010).

²⁹⁴ Ulrich Pohlmann: *Symbolism and Pictorialism. The Influence of Eugène Carrière's Painting on Art Photography around 1900*, in: *La Photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918 / Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918* (Ausstellungskatalog Rennes, Musée des Beaux-Arts 2005; Saint Louis, Saint Louis Art Museum 2006) London/New York 2006, S. 87-92.

²⁹⁵ Ullrich 2003, S. 46.

²⁹⁶ Unter diesem Übertitel wurden Fotografien von Elfriede Reichelt 1930 auf der „Internationalen Ausstellung Das Lichtbild“ in München gezeigt. Siehe: *Internationale Ausstellung Das Lichtbild München 1930. Führer durch die Ausstellung*, München 1930, S. 13f.

Sizeranne (1866-1932), dem wichtigen Theoretiker des *Piktorialismus*.²⁹⁷ Doch wie erzielten *Kunstfotografen* wie Elfriede Reichelt, die im angewandten Bereich arbeiteten, besagte Unschärfefeffekte? In der Landschaftsfotografie war es vergleichbar leicht, eine natürliche Entfernungsunschärfe zu erreichen. Beispielhaft dafür sind Reichelts frühe Landschaften (WVZ 954f., 967, 975, 980): Ein meist vereinzelt stehendes Objekt, beispielsweise ein Haus oder eine Person, wird in einer Entfernung aufgenommen, die über die Brennweite der Kamera hinausgeht. Figur oder Gegenstand können somit vom Objektiv nicht mehr präzise fokussiert werden. Die gewünschte Unschärfe bzw. Weichzeichnung konnte bei Landschaftsaufnahmen aber gleichermaßen auch durch Gegenlicht (WVZ 969f., 983), Überbelichtung oder ein leichtes Schwingen der Kamera (WVZ 959) (Bewegungsunschärfe) erreicht werden.

An der „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie“, die während Elfriede Reichelts Ausbildungsjahren maßgeblich unter der Programmatik des *Piktorialismus* stand, wurde die Landschaftsfotografie in eben jener unscharfen und künstlerischen Ausrichtung unterrichtet.²⁹⁸ Elfriede Reichelts frühe Landschaften aus dem Voralpenland sind also nicht zuletzt vor einem konkreten studieninhaltlichen Hintergrund zu sehen. In Reichelts Landschaftsdarstellungen der Studienzeit manifestiert sich zudem die epochenübergreifende Programmatik von der Natur als wichtigste Lehrmeisterin des Künstlers, die von der *Kunstfotografie* maßgeblich übernommen wurde.²⁹⁹ In der klassischen Gattungstheorie der Malerei stand die Landschaft zwar rangmäßig unter dem Portrait, in der Künftlerausbildung kam ihr durch alle Epochen hindurch aber eine grundsätzliche und wichtige Stellung in Vorbereitung auf eine spätere Beschäftigung mit dem Portrait zu. Als fotografisches Motiv dominierte die Landschaft die piktorialistischen Ausstellungen und Publikationen in den 1890er Jahren sogar weit vor Portrait- oder Figurenstudie.³⁰⁰

Bei Portraits erlernte Elfriede Reichelt während ihrer kunstfotografischen Ausbildung weitere Techniken, um die Lichtbildnisse weicher wirken zu lassen und die technische Präzision des Mediums zu umgehen. Um im Portrait zu einem unscharfen Bildausdruck zu gelangen, konnte man einerseits die technische Präzision der Kamera umgehen, indem

²⁹⁷ Ullrich 2003, S. 38. Siehe auch: Lowis 2005, S. 71ff.: Robert de la Sizeranne: *Ist Photographie Kunst?*

²⁹⁸ Die Studenten erzielten hier schnellere Erfolge als in der vergleichbar diffizileren Fertigung „softer“ Portraits. Dass man in der fotografischen Ausbildung der Schule gesteigerten Wert auf die Gattung Landschaft legte, hatte weitere Gründe. Die Schule achtete auf einen möglichen praktischen Bezug der Aufgabenstellungen, so unterbreitete der Schulleiter Emmerich am 15. Juni 1907 einen „Vorschlag an den ‚Verein zur Förderung des Fremdenverkehrs in München und im Bayerischen Hochland (e.V.)‘ [...] Aufnahmen von schönen Ortsansichten der oberbayerischen Badeorte und Ausarbeitung als künstlerische Wandbilder oder als kleinere Reproduktionen in den Wagons der bayerischen Eisenbahn aufzuhängen.“ Siehe: Brief von Prof. Emmerichs vom 15.6.1907 an den „Verein zur Förderung des Fremdenverkehrs in München und im Bayerischen Hochland (e.V.)“, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Nr. 280 (vorläufig).

²⁹⁹ Enno Kaufhold: *Heinrich Kühn und die Kunstfotografie um 1900* (= Stationen der Fotografie, Bd. 4), Berlin 1988, S. 11.

³⁰⁰ Ebd.

man die Bilder entweder überbelichtete, mehrfach- oder dauerbelichtete. Zum anderen behelfen sich die *Piktoralisten* während des Aufnahmeprozesses mit sogenannten Monokeln, d.h. unkorrigierten Sammellinsen oder verzichteten bei der Benutzung einer Lochkamera ganz auf die Linse, was ebenfalls zur Unschärfe führte. Hilfreiche Utensilien waren gleichfalls tüllbespannte Holzrahmen, die zwischen Kamera und Portraitiertem platziert wurden. Die Objektive wurden bisweilen mit Gaze verhängt oder mit einem Fettfilm beschmiert. Die Konturen verwischten ebenso bei einer Überbelichtung. Die gewünschte Überstrahlung riefen häufig aber auch dunkle Stoffbespannungen hervor, die hinter dem Portraitierten aufgehängt waren.³⁰¹ Wie viele ihrer kunstfotografisch ambitionierten Kollegen griff Elfriede Reichelt sicherlich auf etliche dieser Effekte zurück, die ganz im Sinne des *Piktoralismus* für einen weichen, sanften Bildausdruck sorgten. Die Fotografin setzte diese unscharfe Wirkung aber stets sehr bedacht und nicht im Übermaße ein. Darin kennzeichnet sich in ihrer Arbeit eine typisch deutsche Form piktoralistischer Unschärfe, die sich von der „*süßen, wolligen Weichheit*“ (Heinrich Kühn) der amerikanischen *Kunstfotografie* abgrenzte. Deutsche *Kunstfotografen* wie Heinrich Kühn bevorzugten bereits in den 1890er Jahren eine abgemilderte Unschärfe, in der „*alles [...] gleichmäßig unscharf, aber nicht zu verschwommen oder verwischt, sondern immer noch deutlich erkennbar*“³⁰² ist.

II.2 Frank Eugene Smith als Vorbild

Frank Eugene Smith war im Studienjahr 1907/1908 Elfriede Reichelts Lehrer an der „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie“. Der motivische und stilistische Einfluss Eugenes auf das Frühwerk seiner Schülerin ist unverkennbar. Reichelt übernahm von ihrem Lehrer zum einen die Vorliebe für Personen- und Figurendarstellung. Auf der allgemeinen Ausdrucksebene erkennen wir in Reichelts Fotografien Eugenes künstlerische Arrangements und seine betont „*einfühlsame*“ Darstellungsweise wieder. Der Lehrer brachte seiner Schülerin aber auch ganz bestimmte „*Tricks*“ in der praktischen Ausarbeitung der Fotos bei, die ebenfalls Thema dieses Kapitels sein sollen.

Frank Eugene, 1865 als Frank Eugene Smith in New York geboren, studierte ab 1886 Malerei und war an der Akademie der Bildenden Künste München Schüler von Professor Wilhelm von Diez (1839-1907). Während der Studienzeit begann er sich für das Medium Fotografie zu interessieren. Schon 1889 konnte er seine frühen Fotografien im New Yorker „*Camera Club*“ von Alfred Stieglitz erstmals öffentlich ausstellen. Nachdem er

³⁰¹ Vergleiche zu den Weichzeichnungs-Techniken: Charles Diserens: *Handbuch der Photographie*, Bd. 1 Optik, Bern 1946, S. 199-206; Ullrich 2003, S. 24f. und Timm Starl: *Unschärfe*, in: *Kritik der Fotografie* www.kritik-der-fotografie.at/31-Unschaerfe.htm (abgerufen am 10. August 2010).

³⁰² Heinrich Kühn, zitiert nach: Ullrich 2003, S. 73.

sein Malerestudium 1894 abgeschlossen hatte, kehrte er nach New York zurück, wo er für einige Jahre sowohl als Fotograf als auch als Bühnenbildner und Portraitmaler arbeitete. 1902 gründete er gemeinsam mit Alfred Stieglitz und Edward Steichen die „Photo-Secession“ in New York. Ab 1906 lebte er wieder in Deutschland und nahm die deutsche Staatsbürgerschaft an. 1907 bekam er einen Lehrauftrag an der „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie“ in München und wechselte dann 1913 als Professor an die „Akademie für Grafische Künste und Buchgewerbe“ in Leipzig. Dort besetzte er damals den weltweit ersten Lehrstuhl für künstlerische Fotografie.³⁰³

Die fotografische Arbeitsweise des Autodidakten Frank Eugene traf Ende der 1890er Jahre sowohl auf Bewunderung als auch auf Kritik: Als „*Painter-Photographer*“ (Sadakichi Hartmann) und unter dem Schlagwort der „*unphotographic photography*“ – so der Maler J. Wells Champney – wurde er einerseits gefeiert und andererseits häufig gerade von Fotografenkollegen für seine malerische Art des Fotografierens kritisiert.³⁰⁴ Stein des Anstoßes wie der Bewunderung war Eugenes ungewöhnliche Inszenierung der von ihm portraitierten Personen und seine radikale Technik bei der Überarbeitung des Negativs. Beides sollte Elfriede Reichelts Arbeitsweise später stark beeinflussen. Um mehr über Eugenes künstlerische Bildkompositionen zu erfahren, soll an dieser Stelle Carl Sadakichi Hartmann (1867-1944) zitiert sein, der für Eugene zugleich Mentor als auch Kritiker war:

„Seine Routine als Portraitmaler hat den Vorteil, dass er sofort weiß, wie er seine Figuren in dem entsprechenden künstlerischen Ambiente platziert. Wie die meisten Ateliers ist auch seines voller Accessoires, deren Nutzen kein normaler Mensch erraten kann, die aber dem Ort jene Atmosphäre verleihen, die für künstlerisches Schaffen unentbehrlich ist. Es ist interessant zuzuschauen, wie Mr. Eugene mit diesen Dingen umgeht. Zum Beispiel setzt er eine zu portraittierende Dame vor den höchst ungewöhnlichen Hintergrund eines Gobelins oder Bildes, wirft ihr ein altes Stück Dekorationsstoff über den Schoß und umgibt sie mit Gipsabgüssen, Fächern, großen, verwelkten Blumen, Bilderrahmen, Büchern, kurzum mit allem, was ihm in die Hände fällt oder ihm gerade in den Sinn kommt. Dabei unterhält er sich aufs amüsanteste mit der Dame, damit sie ja nicht in Verlegenheit gerät, wenn sie plötzlich merkt, in welchem künstlerischen Kuriositätenladen sie sich befindet; dauernd fügt er das eine oder das andere seinem Arrangement hinzu und wartet geduldig den Moment ab, indem die Dame eher zufällig den Ausdruck zeigt, der ihm gefällt. Dann bittet er jemanden, einen Spiegel in einem bestimmten

³⁰³ Vgl. zu Leben und Werk von Frank Eugene Smith: Pohlmann 1996, S. 17-195 ebenso wie: Axel Effner: *Frank Eugene Smith: Grenzgänger zwischen Malerei und Photographie*, in: *Frank Eugene. The dream of beauty*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1995/1996), München 1996, S. S. 243-280.

³⁰⁴ Sadakichi Hartmann: *Frank Eugene. Painter – Photographer*, in: *The Photographic Times*, 31, 1899, S. 555, zitiert nach: Pohlmann 1996, S. 17-195, Anm. 52; J. Wells Champney: *Reviews of the Exhibition of Prints by Frank Eugene. By a painter*, in: *Camera Notes*, 3. April 1900, S. 207, zitiert nach: Pohlmann 1996, S. 17-195, Anm. 75; Dallet Fuguet: *By a photographer*, in: *Camera Notes*, 3. April 1900, S. 208-213, zitiert nach: Pohlmann 1996, S. 17-195, Anm. 74.

*Winkel hochzuhalten, sodass ein Lichtreflex auf die Schattenseite des Gesichts fällt – den Rest überlässt er der Kamera.*³⁰⁵

Wie Eugene bemühte sich auch Elfriede Reichelt bei ihren Portraitaufnahmen im Studio um ein besonderes Arrangement. Auch sie arbeitete dafür immer wieder mit Dekorationsstoffen, häufig mit einem bestimmten Gobelinüberwurf (WVZ 199, 364, 883ff.) oder mit einem etwas gröberen Rupfen (WVZ 8f., 27, 212, 235). Ihre Modelle platzierte sie sowohl vor monochromen, abstrakten als auch vor gegenständlichen Hintergründen. In den gegenständlichen Bildgründen drückt sich jeweils ein natürlich-wohnliches Ambiente aus, in ihrer Schlichtheit und mit ihrer leichten Unschärfe lenken sie aber niemals zu sehr von der portraitierten Person ab. Häufig nutzte Reichelt hierfür Türen (WVZ 191f., 217) oder Gemälde (WVZ 188f., 220, 224, 227). Der Vorhang aus Rupfen bzw. der damit bespannte Rahmen verkörpert wiederum eine eher abstrakte, stark reduzierte Hintergrundgestaltung. Sie wiederholt sich deswegen so häufig in Reichelts Portraitarrangements, da der dunkle Grund das helle Gesicht des Portraitierten plastisch hervorhebt und die jeweilige Person durch das meist von hinten einstrahlende (Fenster-)Licht sanft unterfängt.

Nicht nur im Portraitarrangement sondern besonders auch in der Bearbeitung des Negativmaterials erkennen wir deutliche Parallelen zwischen Eugenes Methode und den frühen, bildmäßigen Fotografien von Elfriede Reichelt. Frank Eugene entwickelte eine einmalige Form der Überarbeitung seiner, vom fotografischen Gesichtspunkt meist fehlerhaften Negative. Die überbelichteten, unscharfen und bisweilen in den Proportionen verzerrten Negative waren für ihn das Ausgangsmaterial für den anschließenden zeichnerischen Eingriff mit Ölfarbe, Radiernadel und Zeichenstift, den er als die eigentliche künstlerische Herausforderung seiner fotografischen Arbeit verstand. Die realen Hintergründe aus den Fotositzungen mit Modellen oder Portraitkunden, beispielsweise Wände oder Sofalehnen, verwandelte er auf diese Weise in Wälder, Regenvorhänge oder Wasserwirbel.³⁰⁶ Diese Form der malerischen Hintergrundgestaltung eignete sich auch Elfriede Reichelt an. Starke Strafuren, die auf Ritzungen im Negativ zurückzuführen sind, können in etlichen von Reichelts Portraits beobachtet werden (WVZ 201, 290). Besonders in ihren Akten und den kunstfotografischen Studien finden sich sodann Einzeichnungen und Übermalungen, die Bäume und Palmen (WVZ 865, 871f.), ein Feld (WVZ 910ff.), einen Laubengang (WVZ 902) oder auch eine Sonnenuntergangsstimmung suggerieren (WVZ 856ff.) In den Abzügen von Reichelts Aktstudien wird zudem eine Vorliebe für die Betonung der Silhouette (WVZ 852) und für das länglich-schmale Hochkantformat (WVZ 870, 879) sichtbar – beides sind gleichfalls

³⁰⁵ Hartmann 1899, S. 558, zitiert nach: Pohlmann 1996, S. 17-195, Anm. 71.

³⁰⁶ Pohlmann 1996, S. 17-195, S. 42.

Ausdrucksmittel, die aus Frank Eugenes Werk bekannt sind und auf dessen Inspiration durch den Japonismus zurückzuführen sind.³⁰⁷

Einmal zusammengefasst, treffen wir bei Reichelt und Eugene also immer wieder auf ähnliche stilistische Einflüsse sowie auf gleiche Retuschetechniken. Das Interesse an der Wiedergabe des Stofflichen, der Röcke und Kleider der Damen, eint die beiden Fotografen ebenfalls. Elfriede Reichelt fand als Schülerin Eugenes auch zu einem ähnlichen Themenspektrum, das Portraits ebenso wie kunstfotografische Figurenstudien umfasste. Und wie bei Eugene setzte sich ihr Portraitkundenstamm aus dem hohen und gebildeten Bürgertum, aus prominenten Künstlern und Aristokraten zusammen. Eugenes Konzentration auf Männerportraits spiegelt nicht nur einen gewissen Persönlichkeitskult, sondern auch das traditionelle Geschlechterverständnis vor 1918 wieder.³⁰⁸ Seine typischen „Herrenportraits“ sind dunkelgrundige Brustbilder, in deren Mittelpunkt stets die Wiedergabe des jeweiligen Charakterkopfes mit seinen markanten Zügen steht. Beispielhaft für diese Darstellung ist Eugenes Bildnis von Friedrich August von Kaulbach um 1907, von dem sich ein Abzug in Elfriede Reichelts Nachlass befindet (AER SFMS 2005/384-402 bzw. SFMS 88/27-87). Eugenes Frauenbildnisse wiederum schilderten zwar deren soziale Stellung als Teil der gehobenen Gesellschaft, reagierten aber unlängst weniger auf deren individuelle Persönlichkeit. Der Fotograf konzentrierte sich in seinen Frauendarstellungen meist gänzlich auf die Wiedergabe eines dekorativen und tugendhaften Schönheitsideals. Häufig verkörperten die Frauen bei ihm Allegorien oder übernahmen die Rolle als Muse der Künste.³⁰⁹ Auch Elfriede Reichelt thematisierte in ihren frühen kunstfotografischen Studien vor dem Ersten Weltkrieg immer wieder die Frau als Personifikation von Musik (WVZ 902ff.), Literatur und Tanz sowie als Modell für Gewandstudien (WVZ 901). Die jungen Frauen nehmen, Ulrich Pohlmann zufolge, dabei wie bei Eugene die *„Pose des empfindsamen, introvertiert verträumten Charakters [an], dessen seelischer Ausdruck das verfeinerte Lebensgefühl der ‚Dame‘ aus höheren Gesellschaftskreisen widerspiegelt“*³¹⁰. Erst in ihren Frauenportraits der 1920er Jahre sollte sich Elfriede Reichelt von diesem konventionsbehafteten Frauenbild, das die Schülerin Reichelt von ihrem Lehrer Eugene übernommen hatte, lösen. Die fotografische Wiedergabe der *Neuen Frau*, die sich von den gesellschaftlichen Rollenklischees der Kaiserzeit emanzipierte, wurde ausschlaggebend für Reichelts stilistische Weiterentwicklung: weg von der malerischen *Kunstfotografie* eines Frank Eugenes – hin zu einem modernen, sachlichen Bildausdruck.

³⁰⁷ Ebd., S. 46.

³⁰⁸ Ebd., S. 70.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Ebd.

II.3 Ansätze der Neuen Fotografie

„Die Neue Fotografie sucht alles, was im fotografischen Negativ ist, auch in der Kopie zu erhalten und opfert den Reichtum an Schattierungen nicht einer wohlfeilen malerischen Wirkung. Sie will nichts verändern und verschönern; sie verzichtet deshalb auf jede Retusche, die nicht etwa durch einen Fehler in der Platte gefordert ist. Sie scheut sich nicht, die menschliche Haut wiederzugeben mit all ihren Poren und Härchen, mit all ihren reizvollen Unebenheiten und Flecken. Sie verwandelt das menschliche Gesicht nicht in eine fade Plastik aus Wachs oder parfümierter Seife. Sie fordert nicht mit einem 'Bitte recht freundlich' auf, ins Objekt zu sehen. Ihr ist jede Koketterie des Fotografierten mit einem imaginären Betrachter der Fotografie verhasst. Sie sucht das Leben zu überraschen. Sie will dokumentarische Treue. Sie will Urkunden natürlicher Vorgänge schaffen. Sie will, daß ihre Fotos den Fotografen nicht verraten und daß man dem, was fotografiert ist, nicht ansieht, daß es dem Fotografen stillgestanden hat“³¹¹

Mit diesen Worten wurde im Jahr 1930 die „Internationale Ausstellung Das Lichtbild“ in München eröffnet, an der auch Elfriede Reichelt teilnahm (siehe Ausstellungsverzeichnis). Explizit bringen die zitierten Zeilen auf den Punkt, welche Richtung die Fotografie, von der piktorialen *Kunstfotografie* der Jahrhundertwende kommend, in den 1920er Jahren einschlug und bis in die frühen 1930er Jahre verfolgte. Zu den Hauptkriterien der neuen fotografischen Positionen gehörte, dass man die grundlegende Eigengesetzmäßigkeit des Mediums, d.h. die Schärfe, akzeptieren und nicht zugunsten malerischer Unschärfefeffekte leugnen dürfe. Gegenstandstreue und Detailgenauigkeit sowie der Verzicht auf jegliche überflüssige, verschönernde Retusche waren weitere Prämissen in Abgrenzung zur *Kunstfotografie* – die „Befreiung der menschlichen Wahrnehmung aus alten ästhetischen Einschränkungen“ galt kurzum als das große Ziel aller neuen fotografischen Bestrebungen.³¹² Die fotohistorische Literatur, die den Fotostil der 1920er Jahre bis zum Jahr 1933 rezipiert, arbeitet diesbezüglich mit mehreren Stilbegriffen: *Neue Fotografie*, *neusachliche Fotografie*, *Neues Sehen*. Der Erste Terminus wird häufig als Überbegriff der beiden anderen verwendet. In Bezug auf die Arbeit Elfriede Reichelts nutze auch ich die Begrifflichkeit *Neue Fotografie* im Folgenden, um die vielseitigen Ausdrucksformen der Fotografin zusammenzufassen und diese nicht durch eine allzu einseitige Nomenklatur einzuengen. *Neue Sachlichkeit* und *Neues Sehen* machen die zwei Pole innerhalb der *Neuen Fotografie* aus, zwischen denen sich auch die Fotografin Reichelt bewegte. Diese beiden prominenten Begriffe bedürfen daher einer näheren Erläuterung.

Erklärtes Ziel der *neusachlichen Fotografie*, wie sie in Anlehnung an die Malerei der gleichen Zeit genannt wurde, war es, die Dinge in ihrer schlichten Schönheit wiederzugeben. Im Sinne einer solchen dokumentarischen Erfassung musste der Fotograf Distanz wahren und eine nüchtern-objektive und zurückhaltende Bildsprache wählen.

³¹¹ Zitat Paul Renner, zitiert nach: *16 Meister-Fotos der Internationalen Ausstellung Das Lichtbild München 1930*, München 1930 (Bruckmann-Verlag), ohne Seitenangabe.

³¹² Felix Freier: *DuMont's Lexikon der Fotografie: Technik – Geschichte – Kunst*, Köln 21997, S. 364.

Den neusachlich arbeitenden Fotografen ging es weniger um eine grundsätzlich neue Darstellung des Gegenstandes, sondern um die Fixierung und Herausarbeitung der gegebenen Struktur, Form und Materialität. Um diese Ziele umzusetzen, bedurfte es einer akribischen Arbeitsweise, die bei der präzisen Ausleuchtung der Objekte begann und über die absolute Beherrschung der optischen und chemischen Vorgänge zu perfekt ausgearbeiteten Silbergelatineabzügen führte. In Abgrenzung zu den zeitgenössischen experimentellen Ansätzen in der Fotografie zielte die *Neue Sachlichkeit* also auf eine dokumentarische und „reproduktive“ Ansicht der Dinge ab. Damit wird auch die häufig vorgenommene Positionierung der *Neuen Sachlichkeit* in der Nähe der wissenschaftlichen Fotografie deutlich. Der „reproduktiven“ Sehweise in der *Neuen Sachlichkeit* stellte László Moholy-Nagy die „produktive“ Funktion des *Neuen Sehens* gegenüber.³¹³ Statt ein bloßes statisches Abbild der Realität zu schaffen, müsse der Fotograf dynamische und ungewohnte Blickwinkel suchen, um eigene künstlerische Ergebnisse hervorzubringen. Im *Neuen Sehen* kommt im Vergleich zur *Neuen Sachlichkeit* also ein erstarkter Subjektivismus, d.h. ein ausgeprägter Hang zum „Kunstwollen“ (Alois Riegl) zu Tage. Extreme Auf- und Untersichten, Schrägsichten und Nahaufnahmen kennzeichnen die von Moholy-Nagy intendierte, experimentelle Art des *Neuen Sehens*. Objektfragmentierungen durch Überbelichtung, Mehrfachbelichtung, Sandwich-Technik und Fotomontage sowie Fotogramme ohne Kamera und die neue Bildverwertung als *Typofoto* gehörten gleichfalls zu den Stilmitteln der experimentellen Richtung innerhalb der *Neuen Fotografie*.

Bei Elfriede Reichelt erkennen wir in den 1920er Jahren sowohl neusachliche Züge als auch Aspekte des *Neuen Sehens* wieder. Der *Neuen Sachlichkeit* verschrieben sind die klaren Formen und scharfen Umrisslinien, die sie nun statt der vormaligen Unschärfefeffekte einsetzte. Neben der Betonung präziser Konturen tragen die als „Fleckwirkung“ bezeichnete Verteilung von Hell-Dunkel-Werten³¹⁴, sowie klare und reduzierte Kompositionen ohne Accessoires und eine meist abstrahierte, helle Hintergrundgestaltung zu Reichelts sachlicher Bildsprache dieser Jahre bei. Zwar geben Reichelts Hintergrundgestaltungen noch in den 1920er Jahren gelegentlich eine schematische Wohnatmosphäre wieder, teils setzte die Fotografin sogar nach wie vor das gleichmäßige Dunkel des klassischen Studiovorhangs ein. Immer häufiger arbeitete sie aber bereits mit der weißen Fläche (WVZ 357, 368, 380, 384, 386), die – wie bei Hugo Erfurth – den Einfluss der *Neuen Fotografie* auf die Studioportraittfotografie verrät. Bezeichnend ist es auch, dass die Fotografin von nun an den neutralen Silbergelatineabzug den piktorialen Edeldruckverfahren Platinotypie, Fotogravüre oder Gummidruck vorzieht. Diese Gelatineentwicklungspapiere führen sowohl matt als auch

³¹³ László Moholy-Nagy: *Malerei Photographie Film*, Bauhausbuch Nr. 8, München 1925. Zweite veränderte Auflage: *Malerei, Fotografie, Film*, München 1928.

³¹⁴ Philipp 1994, S. 27-33, S. 31.

glänzend zu einem modernen, sachlichen Bildausdruck. All diese formalen Kennzeichen neusachlicher Prägung sind nicht nur in Reichelts Portraits, sondern ebenso in ihren Akten und Stilleben festzustellen. Auch inhaltlich-motivisch stößt man auf eine veränderte Auslegung: Reichelts jugendliche Frauenmodelle verkörpern das Lebensgefühl der 1920er Jahre; die zum Teil seriell angelegten, konzentrierten Sachaufnahmen (WVZ 1090ff.) drücken die allseits geforderte „*Eigengesetzsmäßigkeit der Dingwelt*“ aus.

Elfriede Reichelt versuchte in dieser Zeit indes nicht nur die Bildlösungen der *Neuen Sachlichkeit* in ihrem eigenen Schaffen umzusetzen, sondern verfolgte interessiert auch die Experimente im *Neuen Sehen*. Ungewohnte Nahansichten (WVZ 376ff.), Aufsichten (WVZ 993ff., 1104) und Untersichten (WVZ 797ff.), Abzüge in der Sandwich-Technik (WVZ 366f., 804) sowie Licht-/Schattenstudien (WVZ 800ff.) zeugen von Reichelts Interesse an der experimentellen Fotografie. Dennoch begleitet diese Phase, in der Reichelt besonders häufig im privaten Umfeld zu solchen ungewohnten Bildlösungen fand, nie eine Tendenz ins wirklich Extreme. Intensive Lichteffekte, irritierende Objektfragmentierungen und Verzerrungen oder andere spektakuläre Effekte der Avantgardefotografie rund um Man Ray und Rodtschenko sucht man in Reichelts Arbeit vergebens. Eine radikal-funktionalistische oder rein formalistische Ästhetik hätte Reichelts Anspruch einer individuell zugeschnittenen, abbildgetreuen und dennoch charakterologischen Portraitfotografie nicht erfüllt. Doch der subjektive Impetus des Fotografen, der bei den Vertretern des *Neuen Sehens* im Unterschied zu deren neusachlichen Kollegen verstärkt zum Tragen kam, zeigt sich gewiss auch bei Elfriede Reichelt. Dort drückt er sich vor allem in den sorgfältigen Arrangements und den künstlerischen Abzug- und Montageverfahren aus. Anders als in der Avantgardefotografie dieser Jahre lag Reichelts Konzentration aber stets auf dem Portraitierten als Person. Gesicht und Körper dienten ihr zu keinem Zeitpunkt als bloße Projektionsfläche für radikale Bildexperimente.

Was Reichelt einmal mehr von den rigoroseren Vertretern des *Neuen Sehens* unterschied, war ihr bewusstes Festhalten am individuellen Portrait – die Avantgardefotografen suchten doch zeitgleich nach einer Erweiterung des Portraitbegriffs oder nach ganz anderen Bildthemen rund um Maschinenwelt und Großstadt. Aenne Biermann beispielsweise verflocht für Ihre Fotografie *Portrait mit Champs-Elysees* (Sammlung Fotografie im Museum Folkwang) die Themen Stadt und Portrait zu einem Gesamtbild, aus dem die Anonymität des modernen Zeitalters im gleichen Sinne spricht wie aus Kurt Tucholskys Gedicht *Augen in der Großstadt*: „Zwei fremde Augen, ein kurzer Blick, / die Braue, Pupillen, die Lider – / Was war das? Kein Mensch dreht die Zeit zurück... / Vorbei, verweht, nie wieder.“³¹⁵

³¹⁵ <http://www.yolanthe.de/lyrik/tucho01.htm> (abgerufen am 18. September 2010).

Im Gegensatz zu Aenne Biermanns anonymisierter Montage nahm Elfriede Reichelt die modernen Stilmittel nur soweit in ihre Fotografie auf, dass das Abbild und die Person des Portraitierten als solche gewahrt blieben. Das Festhalten an diesem grundlegenden Aspekt der klassischen Portraitfotografie eint Reichelt mit ihren Kollegen Hugo Erfurth, Lotte Jacobi und Frieda Riess. Sie alle waren erwerbsmäßige Atelierfotografen, die den Kunden nicht außer Acht lassen konnten. Gleichzeitig mussten sich diese Fotografen auch nach dem modernen Zeitgeschmack richten. Und so war es ein automatischer Prozess, dass Elfriede Reichelt auf die stilistischen Neuerungen der Fotografie in den 1920er Jahren reagierte und diese behutsam in ihre eigenen Portraitfotografien einbezog. So konnte sie sich eine zeitgemäße Form der Portraitfotografie erschließen, die zwar abseits der typischen, großen Themen der *Neuen Fotografie* stand, aber dennoch modern war. Reichelts Form entsprach dabei den Forderungen an eine moderne Portraitfotografie wie sie 1930 im *Deutschen Kamera-Almanach* formuliert wurde:

„Bemerkenswert ist, daß die moderne Fotografie, orientiert nach der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit, sich in richtiger Erkenntnis der typisch fotografischen Mittel diesem Gebiete der Portraitaufnahmen sehr wenig zugewandt hat. Jedermann kennt die berühmt-berüchtigte Formel: Bitte recht freundlich! und das eben will die moderne Fotografie unter allen Umständen vermeiden. Im übertragenen Sinne gilt es ja bisher in der Fotografie überhaupt, daß man gewissermaßen auch zu den leblosen Objekten der Außenwelt sagte: bitte recht freundlich! Das ist nach der neuen Einstellung verpönt, man will wahr und ungeschminkt sehen, rein sachlich. Das ist bei den Objekten immer zu erreichen, auch bei den Tieren, denn sie nehmen nie eine Fotografiepose an, sondern verbleiben immer in ihrem innen angemessenen Lebensbezirk, sie täuschen nie mit anderen Masken schöne Ausdrücke vor. (...) der Mensch aber zieht immer eine Maske über, wenn er fotografiert werden soll, sein Gesichtsausdruck erstarrt zu konventioneller Höflichkeit, oder nimmt jedenfalls irgendwie 'Haltung' an. (...) Daraus ergibt sich nun aber gerade die reizvollste und schwerste Aufgabe für die moderne Fotografie, nämlich den Menschen im unbewachten und unbeobachteten Zustande zu fotografieren. (...) Erst solche Aufnahmen aber werden die unverstellte und ungeschminkte Seelenschrift in seinem Antlitze offenbaren.“³¹⁶

Die Arbeit an einer zwar nicht avantgardistischen, aber doch zeitgemäß sachlich-modernen Portraitfotografie wurde in den 1920er Jahren zu Elfriede Reichelts vorrangigem Interessensgebiet. In den Fotos ihres Mannes Hans Wieland, der für sie mit Zigarre und nacktem Oberkörper posierte, konzentrierte sie sich besonders auf Licht und Schatten sowie Untersichten (WVZ 797ff., 800ff.). Anhand des Modells Eva erprobte sie nahansichtige Aufnahmen (WVZ 376ff.) und bei Christa versuchte sie sich in der Mehrfachbelichtung (WVZ 366f.). Die Bildausschnitte ihrer Portraits betonen zumeist Kopf und Hände, die neutralen, abstrahierten Hintergründe verzichten auf die Illusion von Raumtiefe und Ambiente. Wie schon in ihren piktorialistisch geprägten Arbeiten, suchte Reichelt noch immer den individuellen Zuschnitt für jedes ihrer Portraits. Diese

³¹⁶ Robert Dangers: *Die neue Ästhetik in der modernen Photographie*, in: *Deutscher Kamera-Almanach*, 1930, S. 11-18, S. 18.

Individualisierung kennzeichnet den Portraitstil der 1920er Jahre schließlich genauso wie die Unmittelbarkeit des Betrachters zum Bild, die durch die Nahansichtigkeit evoziert wird.³¹⁷

Ziehen wir einmal Bilanz: Elfriede Reichelt übertrug viele Ansätze der *Neuen Sachlichkeit* und – in gemäßigtem Maße – auch einige des *Neuen Sehens* in ihre professionelle Arbeit als Studiofotografin. Anhand der zeitgenössischen Rezeption zeigt sich, dass Reichelts Bildsprache der 1920er Jahre auf Resonanz in der Öffentlichkeit stieß: So nahm sie in dieser Zeit an wichtigen Ausstellungen wie der „Deutschen Photographischen Ausstellung“ 1926 in Frankfurt und der „Internationalen Ausstellung Das Lichtbild“ 1930 in München, einem Ableger der Stuttgarter „FiFo“³¹⁸ teil. Beide Ausstellungen waren prominent besetzt, verweist doch der Katalog der Lichtbildausstellung u.a. auf Anneliese Kretschmer (1903-1987), Aenne Biermann (1898-1933) und sogar auf internationale Fotogrößen wie Germaine Krull (1870-1985), André Kertész (1894-1985), Florence Henri (1893-1982), sowie Imogen Cunningham (1883-1976), Walker Evans (1903-1975) und Edward Weston (1886-1958).³¹⁹

Will man die zeitgenössische Rezeption von Reichelts modernen fotografischen Ansätzen betrachten, kann zudem ein Artikel herangezogen werden, der 1930 im *Deutschen Kamera-Almanach* unter dem Titel „Die neue Ästhetik in der modernen Photographie“ erschien.³²⁰ Unmittelbar über dieser Überschrift, also an der prominentesten Stelle dieses Artikels schlechthin, wurde Reichelts Bild einer schlafenden Katze (WVZ 1101ff.) reproduziert. Beispielhaft lassen sich an diesem Foto einmal mehr die neuen fotografischen Prämissen der Zeit ablesen. Nicht mehr gemäß der alten Bauchnabelperspektive, sondern in einer direkten Aufsicht von oben blickt das „Kameraauge“ auf das schlafende Tier, das sich auf einem Korbstuhl zusammengerollt hat. Das Foto ist so nahansichtig aufgenommen, dass die Rückenlehne des Stuhles angeschnitten wird. Klare Linien, der Einfall des Lichts und der Schattenwurf des Katzenkopfes lassen auf eine durchdachte und dabei sachlich, unaufgeregte Komposition schließen. August Renger-Patzsch' Zitat „Für das Auge ist eine Katze eine Katze. Für die fotografische Linse besteht eine Katze aus soviel Bildern, wie die Katze Bewegungen macht“³²¹ passt hier wie kein anderes. Der neusachliche Fotograf Renger-Patzsch sprach

³¹⁷ Philipp 1994, S. 27-33, S. 31.

³¹⁸ Die Ausstellung „Film und Fotografie“ (kurz: „FiFo“) wurde 1929 vom Werkbund in Stuttgart ausgerichtet und gilt als wichtigste Ausstellung der *Neuen Fotografie*.

³¹⁹ Internationale Ausstellung Das Lichtbild München 1930. Führer durch die Ausstellung, München 1930, S. 7-9.

³²⁰ Dangers 1930, S. 11-18, S.11.

³²¹ aus: Klaus Honnef: *Industrielandchaft, Industriearchitektur, Industrieprodukt, 1925-60, von August Renger-Patzsch* (Ausstellungskatalog Bonn, Rheinisches Landesmuseum 1977), Bonn 1977, S. 7, zitiert nach: Wolfgang Kemp: *Das Neue Sehen. Problemgeschichtliches zur fotografischen Perspektive*, in: Ders.: *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978, S. 51-101, S. 99.

im gleichen Wortlaut auch an, was alle Vertreter der *Neuen Fotografie*, gleich ob sachlich oder eher dem experimentelleren *Neuen Sehen* verbunden, einte:

*„Es gibt unendlich mehr Bilder als Dinge. Ein einziges Ding hat unzählige An-, Auf-, Unter-, Durch- und Übersichten. Hiermit beginnt die Philosophie der Fotografie. Das menschliche Auge bewahrt nicht die einzelnen Ansichten auf, sondern es zieht 10.000 Ansichten immer zu der Einheit 'Ding' zusammen.“*³²²

Hier zeigt sich also noch einmal wie nah sich *Neue Sachlichkeit* und *Neues Sehen* eigentlich standen. Das Interesse am vielfältigen Blick, der in alle Richtungen ausgerichtet ist, verband die manchmal vermeintlich in Konkurrenz stehenden Richtungen der Neuen Fotografie miteinander. Der zwar in seinen Bildentwürfen sicherlich noch weitaus radikalere russische Fotograf Alexander Rodtschenko schloss sich schließlich eng an seinen neusachlichen Kollegen an. In Bezug auf die Portraitfotografie forderte er dazu auf:

*„Fasse den Menschen nicht als ein einziges synthetisches Portrait, sondern als gesamte Masse von Schnappschüssen, die zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Bedingungen aufgenommen werden.“*³²³

In weiten Teilen zielt dieses Plädoyer gegen das „*synthetische Portrait*“ wohl an Elfriede Reichelts Portraitauslegung vorbei. Doch hinsichtlich ihrer, zwar wenigen aber existierenden „*Trickaufnahmen*“³²⁴, passt Rodtschenkos Zitat sehr wohl: *3 x Christa* (WVZ 366f.) und *3 x Derselbe* (WVZ 184) weisen darauf hin, dass Elfriede Reichelt neben ihren vielen, vielleicht als klassisch zu wertenden Portraits, auch den experimentellen Blick auf das Gesicht mitsamt seiner vielen Facetten wagte.

Doch noch einmal zurück zu Reichelts Katzenfoto im *Kamera-Almanach*: In besonderer Weise arbeitet das Foto aufgrund der Nahansichtigkeit die Struktur und Haptik des Katzenfells und des Korbgeflechts heraus. Gerade diese sachliche „*Wiedergabe des Stofflichen*“ bildet neben dem Portraitfoto das zweite wichtige Thema, an dem Reichelt im Zuge ihrer stilistischen Fortentwicklung in den 1920er Jahren konsequent arbeitete. Die Macher der Lichtbildausstellung von 1930 brachten Reichelts Fotos aus diesem Grund in eben jener Abteilung unter, in der beispielsweise auch ringl+pit ihre Arbeit präsentierte. Der Katalog stellte den Werken dieser Fotografinnen die folgende Einleitung voran:

„Es ist noch gar nicht so lange her, daß man die Maler verspottete, die sich um die Wiedergabe des Stofflichen, des Materiellen bemühten, anstatt nur die 'Empfindungen', die Impressionen wiederzugeben, die der Mensch von den Dingen hat. Heute glaubt man, diesen Psychologismus (der in Wirklichkeit kein praktischer, sondern nur ein theoretischer Irrtum war) hinter sich zu

³²² Ebd.

³²³ Zitiert nach: Kemp 1978, S. 82.

³²⁴ Elfriede Reichelts Aufnahme *3 x Christa* wurde 1929 reproduziert als: *Moderne Lichtbildkunst. Trickaufnahme von Elfriede Reichelt anlässlich der Ausstellung im Generalkommando*, in: *Schlesische Monatshefte*, Jg. 6 (1929), Heft Nr. 12 (Dezember), S. 538.

haben; man wendet sich den Dingen selbst wieder zu, und niemand möchte mehr ein Impressionist gescholten werden. Und doch haben die Stiefel- und Hummer-Maler, die in der Zeit des Impressionismus die alte Schule zu vertreten vorgaben, den Spott reichlich verdient: denn sie waren auch in dieser Wiedergabe des Stofflichen ohne Talent und mit den alten Holländern gar nicht zu vergleichen. Aber auch kein Maler der Neuen Sachlichkeit vermag die reizvolle Mannigfaltigkeit der Oberfläche eines Dinges und seinen besonderen stofflichen Charakter so getreu wiederzugeben, wie es die Kamera kann. Vorbildliche Materialwirkungen sehen wir auf den Arbeiten von: [...]“³²⁵

Das Kapitel über die Ansätze der Neuen Fotografie hiermit abschließend, verdeutlicht diese Passage neuerlich die vehemente, schon damals entworfene Trennlinie zwischen den modernistischen künstlerischen Bestrebungen der 1920er Jahre und denjenigen Ansätzen, die als psychologisierend und impressionistisch – kurzum als veraltet – gescholten wurden. Diese Trennlinie wirkt bis in die heutige Fotografiegeschichte nach.

II.4 Zusammenfassung und Diskussion der stilistischen Ansätze

Reichelts künstlerische Arbeit steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den zwei großen Fotografieströmungen ihrer Zeit, der *Kunstfotografie* einerseits und der *Neuen Fotografie* andererseits. Ausgangspunkt ihrer Laufbahn war die Tradition des Internationalen *Piktoralismus*, die ihr an der Münchner Fotoschule vermittelt wurde. Zu dem piktorialen Einfluss im Œuvre Reichelts trug maßgeblich das Vorbild ihres Lehrers Frank Eugene bei.

Mit dem Aufkommen neuer fotografischer Prämissen in den 1920er Jahren veränderte sich dann die Bildästhetik Reichelts. Sie nahm die Bildstrategien der *Neuen Sachlichkeit* und teilweise die des *Neuen Sehens* auf. Die individuelle Portraitauslegung als Grundmotiv von Elfriede Reichelts Arbeit blieb abseits dieser formalen Veränderungen dennoch bestehen. Ihre Fotografien folgten stets den zeitgemäßen künstlerischen Bildideen, ohne sich aber in einer rein formalistischen Ästhetik zu verlieren. Als erwerbsmäßige Fotografin musste Reichelt schließlich immer den Geschmack und die Absicht der Kunden in ihre künstlerisch ausgerichtete Portraitfotografie einbinden.

Die stilistisch vielseitige Ausrichtung von Elfriede Reichelt und ihre stete Orientierung am jeweils aktuellen Fotostil sprechen darüber hinaus deutlich aus dem Fakt, dass die Fotografin im Laufe ihrer Karriere an ganz unterschiedlich ausgerichteten Ausstellungen teilnahm. Bereits kurz nach Abschluss ihres Fotostudiums waren ihre Herren- und Damenbildnisse sowie Gewandstudien auf der „Internationalen Photographischen Ausstellung“ von 1909 in Dresden zu sehen. Die Ausstellung war eine der wichtigsten

³²⁵ Internationale Ausstellung Das Lichtbild München 1930. Führer durch die Ausstellung, München 1930, S. 13.

Präsentationen der ausgehenden *Kunstfotografie*. Es folgten 1911 und 1914 Beteiligungen an internationalen Großausstellungen in Turin und Malmö, auf denen Reichelts piktorialistische Arbeiten gezeigt wurden (siehe Ausstellungsverzeichnis). Für ihre Beiträge zu diesen Ausstellungen wurde sie übrigens mit einer Medaille von Kaiser Wilhelm II. (AZT 12/13) sowie mit einer Ehrenmünze der Universität Malmö (AZT 14/15) ausgezeichnet.

Der Erste Weltkrieg markiert, wie in vielerlei Hinsicht, auch für Elfriede Reichelt eine Wende in ihrer Arbeit. Denn mit dem Aufkommen neuer Tendenzen in Fotografie und Gesellschaft nach 1919 veränderten sich sowohl die stilistische Ausrichtung als auch – wie in den folgenden Kapiteln noch zu sehen sein wird – die allgemeinen Themen der Fotografin sowie die Charaktere vor ihrer Kamera. Nichtsdestotrotz konnte Reichelt mit der stilistischen Neuausrichtung, an der sie in den 1920er Jahren kontinuierlich arbeitete, an ihre Erfolge vor dem Krieg anknüpfen. Dies zeigt sich u.a. darin, dass im Laufe dieser Jahre für sie gleich mehrere Einzelausstellungen in Breslau ausgerichtet wurden. 1926 in Frankfurt und 1930 in München nahm sie zudem an zwei der wichtigsten deutschen Ausstellungen der modernen Fotografie teil.

In Elfriede Reichelts Arbeit ist eine künstlerische Entwicklung festzustellen, die kontinuierlich vonstatten ging. Es gibt keine großen Brüche in ihrer stilistischen Ausrichtung. Reichelts Schaffen kann diesbezüglich als Exemplum für eine wissenschaftliche Neuauslegung der Fotografiehistorie herangezogen werden. Denn lange Zeit wurden *Kunstfotografie* und *Neue Fotografie* als strikt voneinander getrennte Stilrichtungen behandelt. Heute hingegen plädieren etliche Fotohistoriker für eine Neubewertung dieser Stile. Claudia Gabriele Philipp vom Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Hamburg geht beispielsweise davon aus, dass die 1920er Jahre selbstverständlich eben nicht nur aus Avantgarde-Leistungen bestanden. Sie sieht das *Neue Sehen* und die *Neue Sachlichkeit* vielmehr als Spitzen der damaligen künstlerischen Entwicklung. Elemente dieses Richtungsweisenden Weges seien jedoch in abgeschwächter, modifizierter Form allenthalben aufgetaucht.³²⁶

Lange Zeit wurde die Fotografiegeschichte des frühen 20. Jahrhunderts jedoch in ein festes Paradigmenkonstrukt gezwängt: Die klassische kunstfotografische Atelierfotografie einiger weniger Vorzeigateliers – z.B. des Atelier Elviras oder der Studios von Nicolas Perscheid, Rudolf Dührkoop, Franz Fiedler und Hugo Erfurth – betrachtete man vollständig separiert von der deutlich modernistischer und radikaler daherkommenden Fotografie eines Rodtschenkos oder Man Rays. Vergessen wurde dabei allzu oft, dass schließlich aber auch die Kunstfotografie einmal als gewissermaßen radikale Neuerungsbeziehung begonnen hatte. Stattdessen warf man der malerischen Kunstfotografie vor, in der Handhabung des fotografischen Ausgangsmediums nicht

³²⁶ Philipp 1994, S. 15-32, S. 29.

genügend auf dessen Eigengesetzlichkeit geachtet zu haben. Elfriede Reichelt kann man, auch wenn sie malerische Akte im Edeldruckverfahren fertigte, gewiss nicht vorwerfen, sie habe die Kamera nicht mediengerecht benutzt. Jedoch bedeutete ihr in ihrer Arbeit vor allem die Vielfältigkeit im fotografischen Ausdruck ein wesentlich wichtigeres Moment. Diese Vielfalt manifestierte sich bei ihr schließlich sowohl im malerischen, mitunter leicht unscharfen Bildausdruck einiger *Damenbildnisse* wie auch im gestochen scharfen und sachlichen Objektstilleben. Und so waren ihre Abzüge von 1910 zum Zeitpunkt ihres Entstehens eben genauso modern und aktuell, wie es die späteren Abzüge im Jahr 1930 waren. Elfriede Reichelt ist im Stil und Ausdruck ihrer Bilder also mit ihrer Zeit gegangen. Eben dies macht sie zu einer wahrhaft künstlerischen Fotografin. Sie setzte die jeweils aktuellen künstlerischen Prämissen dennoch stets mit Bedacht und in stetem Bezug zu dem jeweiligen Portraitierten ein, wie es beispielhaft bei ihrem Kandinsky-Portrait von 1926 zu beobachten ist (siehe Kapitel „Künstlerportraits“).

Nicht nur Claudia Gabriele Philipp, sondern etliche Foto- und Medienwissenschaftler regen seit geraumer Zeit dazu an, die Fotografiegeschichte des 20. Jahrhunderts hinsichtlich des vermeintlichen Gegensatzpaares *Kunstfotografie* vs. *Neuer Fotografie* neu zu bewerten. Wie es beispielsweise schon im Hinblick auf das Werk Hugo Erfurths³²⁷ geschehen ist, schließt diese Neuausrichtung der Fotoforschung sicherlich auch mit ein, die Entwicklung innerhalb eines Fotografenöuvres näher zu beobachten. Dies ist daher schließlich auch ein wichtiges Anliegen der vorliegenden Studie über Elfriede Reichelt. Wolfgang Kemp war einer der ersten, der schon 1979 zeigte, dass viele Prämissen der *Neuen Fotografie* nicht partout Neuerfindungen der 1920er Jahre waren. Er bemühte für seine Analyse u.a. den Impressionismus und zog beispielsweise Degas' Kompositionen mit radikalen Anschnitten und Aufsichten heran.³²⁸ Kemp zufolge interessierte sich schon die Kunstfotografie der 1890er Jahre und der Jahrhundertwende für die neuen Bildlösungen, die die Malerei vorgegeben hatte. Denn die Fotografie hatte im Prinzip das ganze 19. Jahrhundert hindurch die Darstellungskonventionen der Malerei nachgeahmt. Waren es nach 1839 primär nur die Posen und Bildaccessoires, später dann die malerischen Effekte des Impressionismus, verfolgte die Fotografie ebenso die vielen anderen modernistischen Bildideen, die die Malerei vorschlug. Und sie tat dies bezeichnenderweise schon lange vor der *Neuen Fotografie* in den 1920er Jahren. War die Neue Fotografie also gar nicht so neu und modern wie wir bis heute denken? Dieser Frage, die hier leider nur angeschnitten werden kann, widmeten sich – in steter Berufung auf Kemp – u.a. auch Rainer Wick³²⁹ und Timm Starl³³⁰. Dennoch ist es in

³²⁷ Siehe Kölner Bestandskatalog *Hugo Erfurth 1874-1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne* von Dewitz/Schuller-Procopovici 1992.

³²⁸ Kemp 1978, S. 51-101.

³²⁹ Rainer K. Wick: *Mythos Bauhaus-Fotografie*, in: Ders.: *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie* (= *ZeitZeugeKunst*, herausgegeben von Achim und Bettina Preiß), München 1991, S. 9-32.

besonderem Maße Wolfgang Kemp zuzuschreiben, den quellenbezogenen Blick auf einen bestimmten Fotografen und Fototheoretiker gelenkt zu haben, der die Entwicklung von der *Kunstfotografie* hin zur *Neuen Fotografie* der 1920er Jahre eigentlich schon vorformuliert hatte: Alvin Langdon Coburn (1882-1966), der dem Stieglitz-Kreis in New York nahe stand, prognostizierte in einem Aufsatz bereits 1916 die *Zukunft der bildmässigen Photographie*:

„Warum sollte nicht auch die Kamera die Fesseln konventioneller Darstellungskunst abstreifen und etwas Frisches, bisher nicht Erprobtes wagen? Warum sollte nicht ihre subtile Geschwindigkeit benützt werden, um die Bewegung zu studieren? Warum nicht Mehrfachbelichtungen einer Platte, um einen bewegten Gegenstand aufzunehmen? Warum sollten nicht Perspektiven von bisher vernachlässigten oder nicht wahrgenommenen Blickwinkeln aus versucht werden? Warum, so frage ich allen Ernstes, sollten wir weitere kleine, alltägliche Aufnahmen machen von Gegenständen, die in die Fächer Landschaften, Portraits und Figurenstudien einsortiert werden? Man denke an das Vergnügen, etwas zu machen, das nicht klassifiziert werden kann, das man nach Oben und Unten nicht unterscheiden kann. [...] Ich glaube nicht, daß wir auch nur angefangen haben, die Möglichkeiten der Kamera zu realisieren. Die Schönheit der Strukturen, die das Mikroskop zeigt, scheint mir ein wunderbares Feld für Forschungen von einem rein bildmässigen Blickpunkt aus abzugeben, der Gebrauch von Prismen, um segmentierte Bilder zu erzeugen, ist bisher kaum ausprobiert worden, und Mehrfachbelichtungen wurden fast ganz vernachlässigt – von den sogenannten Geisterfotografien abgesehen.“³³¹

Coburn selbst kam als Fotograf aus der Schule des *Piktorialismus*. In Anlehnung an den Vortizismus um den Schriftsteller Ezra Pound (1885-1972) fand er aber schon früh zu einer eigenen abstrakten Bildthematik, die mit den klassischen Motiven der Kunstfotografie, Landschaft und Portrait, nichts gemein hatte. Er nahm seine Fotos durch ein Spiegelprisma auf und gab ihnen die Bezeichnung „Vortographien“. Die Positiva fertigte er wiederum mit typischen Edeldruckverfahren der *Kunstfotografie* wie der Fotogravüre.³³² In der künstlerischen Fotografie Coburns deutete sich also schon lange vor den 1920er Jahren an, was man später unter der *Neuen Fotografie* subsumierte. Es zeigt sich damit, dass die stilistische Entwicklung der Fotografie im frühen 20. Jahrhundert nur gradueller und nicht abrupter Natur war. In diesem Sinne muss man auch hinsichtlich des Werks von Elfriede Reichelt von einem Kontinuum sprechen, das die Einflüsse der *Kunstfotografie* wie die der *Neuen Fotografie* gleichermaßen aufnahm.

³³⁰ Timm Starl: *Moderne*, in: *Kritik der Fotografie*, <http://www.kritik-der-fotografie.at/24-Moderne.htm> (abgerufen am 17. September 2010).

³³¹ Alvin Langdon Coburn: *Die Zukunft der bildmässigen Fotografie* (1916), zitiert nach: Kemp 1979, S. 55-58, S. 55f. und S. 57.

³³² Kemp 1979, S. 55-58, S. 55.

III DAS FOTOPORTRAIT BEI ELFRIEDE REICHELT

Im Œuvre Elfriede Reichelts stellt die Portraitfotografie die mit Abstand umfangreichste Werkgruppe dar. Angesichts des Werkverzeichnisses zeigt sich, dass Personenaufnahmen im weiteren Sinne – neben den Portraits gehören dazu Modeaufnahmen, Akte und sonstige Figurenstudien – drei Viertel ihres Gesamtchaffens ausmachen. Landschaften, Architekturaufnahmen, Stillleben und Tierfotografien bilden im Vergleich einen kleinen Nebenteil ihres Schaffens, der hauptsächlich vor und nach der aktiven Berufszeit entstand. Reichelts Konzentration auf das Portraitfach und die Figurenstudie entspricht einer ganz allgemeinen Tendenz im Ateliergeschäft, spezialisierten sich doch die meisten Berufsfotografen im 19. wie im 20. Jahrhundert auf die Bildnisfotografie. Der spezifischen Auslegung dieses Fachs durch die Breslauer Fotografin soll im Folgenden nachgegangen werden.

Analysiert man die Klientel, die Elfriede Reichelt in ihrem Atelier bediente, zeigt sich, dass ihre Kundschaft durchgängig der örtlichen Oberschicht und dem Bürgertum entstammte. Wie es bereits in der allgemein gefassten Abhandlung über das Fotoportrait als sozialhistorische Gattung zur Sprache kam, diente die Portraitfotografie der sozialen Repräsentation dieser Schicht. Grundlegend gilt dies auch für die Atelierfotografie Elfriede Reichelts. Ihre Fotografien zeigen eine historische Epoche auf, die längst vergangen ist. Die dargestellten Personen – ob Kaiser, Künstler oder *Neue Frau* – gehören der Vergangenheit an. Dem heutigen Rezipienten liefern sie ein Zeitzeugnis: Sie erzählen nicht nur von den individuellen Persönlichkeiten, sondern zeichnen den historischen und sozialen Kontext nach, in dem sie entstanden sind. Zu diesem Kontext gehören die Konditionen der historischen Atelierfotografie genauso wie das damalige Kulturleben Schlesiens. Mit beiden Aspekten hat sich die vorliegende Studie bereits im Vorfeld befasst. Ebenso wurde bereits auf einer allgemeinen Ebene dargelegt, dass historische Fotografien noch eine weitere Form des „Mehrwertes“ liefern können, den Susan Sontag beschrieben hat:

„Die Fotografie dient nicht nur vielerlei narzisstischen Zwecken; sie ist auch ein wirkungsvolles Instrument, um unsere Beziehung zur Welt zu entpersönlichen.“³³³

Elfriede Reichelts Portraits dienten zu ihrem Entstehungszeitpunkt natürlich in gewisser Weise ebenfalls narzisstischen Zwecken – der Selbstdarstellung ihrer Kunden nämlich. In der Wahrnehmung des heutigen Betrachters dieser Fotografien kommt aber auch die zweite Komponente ins Spiel, die Susan Sontag so treffend formulierte. Die Fotografie ist fähig, fremde Dinge heranzurücken, sie dem Betrachter näher zu bringen und vertraut zu machen. Im umgekehrten Falle kann die Kamera Situationen und Menschen

³³³ Susan Sontag: *Über Fotografie*, München/Wien 2002 (Erstauflage 1978), S. 154.

entfremden und entpersönlichen. Anders als das reale Auge kann das Foto-Auge³³⁴ also distanzieren und abstrahieren. Die Fotografen des *Neuen Sehens* von László Moholy-Nagy (1895-1946) bis zu Alexander Rodtschenko (1891-1956) verfolgten eben dieses Ziel, sie wollten vertraute Situationen und gewohnte Dinge durch neue Bildperspektiven abstrahieren.

Klaus Honnef griff Susan Sontags Ansatz der Entpersönlichung auf und übertrug ihn sehr konkret auf die bürgerliche Portraitfotografie:

*„Die Fotografie ‘demokratisiert’ das Bildnis, kreiert gewissermaßen das bürgerliche Portrait erst; und zugleich verflacht sie es in ungeahntem Maße, indem sie die vorhandenen technischen Möglichkeiten voll ausschöpft. Das liegt in der Logik ihres technisch-maschinellen Wesens! Sie überbrückt riesige Distanzen, und gleichzeitig baut sie unüberwindbare Entfernungen auf; äußere Nähe überbrückt inneren Abstand; sie schärft den Blick auf die Wirklichkeit in dem verwirrenden Bildvorhang, den die Fotografie entwirft, buchstäblich aufsplittet und letzten Endes unsichtbar macht.“*³³⁵

Dieser „Fernglaseffekt“ des „Hin-und-weg-Zoomens“ manifestiert sich beispielhaft in Elfriede Reichelts Bürgerportraits. Viele, besonders die späteren Bildnisse mit ihrer modernen Bildsprache, erscheinen noch heute ganz zeitgemäß. Sie überwinden eine historische Distanz und lassen einzelne Figuren sehr lebendig erscheinen. Andere Portraits Reichelts führen uns Charaktere vor, die aus der heutigen Blickrichtung der Vergangenheit angehören und uns daher absolut fremd vorkommen. Obwohl es sich nicht direkt um „bürgerliche“ Portraits handelt, lässt sich diese Wahrnehmungsdiskrepanz exemplarisch besonders gut anhand von Reichelts Kaiserbildnissen (WVZ 388-475) untersuchen, die in einem Kapitel der „Genres“ noch ausführlicher behandelt werden. Doch ein Aspekt kann an dieser Stelle schon vorweggenommen werden. Vielfache Aufnahmen Wilhelms von unterschiedlichen Fotografen waren im Kaiserreich und in der Weimarer Republik im Umlauf. Obwohl ihn in dieser Zeit immer wieder andere Fotografen portraitierten, variieren diese Bilder jedoch kaum. Wilhelms Posen und sein äußeres Erscheinungsbild veränderten sich auch nach seiner Abdankung nicht und die Bildsprache der meisten Fotografen wich nicht vom gängigen Kanon ab. Kaiserliche Macht und militärisches Selbstbewusstsein kommen auf all diesen Bildern zum Ausdruck – so und nicht anders kannte das Volk seinen (Ex-)Kaiser und so sollte es ihn weiterhin wahrnehmen. Auch im Exil, als es eigentlich keine Macht mehr gab, die es zu demonstrieren galt, versuchten die Fotografen und der Kaiser, das Repräsentationsbild vergangener Zeiten aufrecht zuhalten.

Elfriede Reichelt hingegen schaffte bei ihrer Portraitsitzung 1925 in Doorn, was nicht vielen Fotografen gelang: den Machtwillen des abgesetzten Kaisers, wie vom

³³⁴ Begriff nach Franz Roh und Jan Tschibold: *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart 1929 (Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co).

³³⁵ Honnef 1982, S. 62-93, S. 92.

Auftraggeber gewünscht, im Bildausdruck zu erhalten (WVZ 388ff.), gleichzeitig aber eine neue Perspektive aufzuzeigen – die des liebenden Ehemanns in den Doppelportraits mit Kaiserin Hermine und die des sanften Stiefvaters für Hermines jüngste Tochter Henriette (WVZ 406ff.). Die Uniform, die Wilhelm auf allen Portraits Reichelts trägt, hält den Betrachter auf Distanz und entspricht auf den ersten Blick den bekannten Portraits. Die Uniform entpersonalisiert ihn, zoomt also weg, blendet Persönliches aus und verflacht zu einer Personifikation von Macht. Gleichzeitig erkennt man in Reichelts Portraits aber auch ein merkliches „Heranzoomen“, das den ehemaligen Kaiser auf einer privaten Ebene darstellen will. So demonstrieren die fotografierten Blickwechsel und Umarmungen Wilhelms nicht nur die zwischenmenschlichen Beziehungen mit den Menschen in seiner nächsten Umgebung, sondern bringen ihn auch dem Betrachter näher, individualisieren ihn – und lassen den abgesetzten Kaiser trotz aller Repräsentationsmechanismen menschlich werden.

Die Fotografin Marianne Breslauer (1909-2001), eine jüngere Kollegin Elfriede Reichelts, beschrieb einmal als entscheidend für ihre Portraits und Straßenaufnahmen *„die Kraft des Bildes, des Ausdrucks, – das Geheimnis des eingefangenen Augenblicks.“*³³⁶ Voraussetzung für jede gelungene Fotografie ist es demnach, in dem einen richtigen Moment auf den Auslöser zu drücken. Bereits im 18. Jahrhundert hatte Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), noch lange vor Erfindung der Fotografie, den *„fruchtbaren Augenblick“* als den alles entscheidenden Ankerpunkt in jeder Skulpturen- respektive Bildgestaltung formuliert. In der Fotografie schließlich wird die Aufgabe, den richtigen Moment einzufangen, unerlässlich. Wie jedem Fotografen war auch Reichelt das Wissen um diesen einen entscheidenden Moment bewusst. Der Kunsthistoriker Franz Landsberger beschrieb ihre Arbeitsweise anlässlich des Atelierjubiläums 1919 und bemühte hierin ebenfalls das Bild des *„eingefangenen Augenblicks“*:

*„[...] Wer ihr einmal bei der Arbeit zusah, sah, wie sie ihr Modell plaudernd beobachtet und fixiert, dann von einer Idee gepackt, das große bewegliche Auge des Objektivs richtet, hinter dem sie sich, unter ihrem Tuche verborgen, sozusagen an ihr Opfer heranschleicht, endlich unvermutet losdrückt und wie befreit aufatmet [...].“*³³⁷

Obgleich eine schnelle Reaktion im alles entscheidenden Moment der Aufnahme natürlich auch in Reichelts Arbeitsweise unerlässlich war, merkt man ihren Portraits keinerlei Ausdruck von Hektik an. Vielmehr kommt in nahezu allen ihren Bildnissen, egal ob von Mann oder Frau, etwas Ruhiges, Einhaltendes zum Ausdruck. Dieses Ruhende kann in manchen ihrer Aufnahmen bisweilen durchaus zur Statik kippen. Gerade die Männer werden, sitzend oder stehend, stets in einer besonders standfesten Haltung

³³⁶ Manuela Reichart: *Das Geheimnis des eingefangenen Augenblicks. Die Photographin Marianne Breslauer*, in: *Marianne Breslauer. Photographien 1927-1937* (Ausstellungskatalog Berlin, Nationalgalerie 1989), Berlin 1989, S. 7-10, S 7.

³³⁷ Landsberger 1919.

aufgenommen, selten lassen sie den Anschein einer Bewegung erkennen. Diese statische Haltung entspricht der alten Motivation nach Repräsentation im Bildnis, die eine Aura des Vornehmen und Gebildeten ausdrücken möchte und beispielhaft aus der Arbeit des Münchner Atelierfotografen Theodor Hilsdorf spricht (Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum).³³⁸ Die dunkeltonigen Brustbilder von Reichelt respektive Hilsdorf weisen zwar bisweilen einen statischen und fast monolithischen Ausdruck auf, weil die Komposition häufig streng symmetrisch aufgebaut ist und die Portraitierten nahezu die gesamte Bildfläche einnehmen. Doch treten vor der dunklen Kleidung und Hintergrundgestaltung Gesicht und Hände meist hell und umso plastischer hervor. Diese verleihen den Herrenbildnissen dann den Ausdruck des Individuellen, der in der *Kunstfotografie* so sehr gefragt war. Der Changieren zwischen Individualisierung einerseits und Stereotypisierung und Repräsentation andererseits – ein Spiel zwischen Nähe und Distanz – ist symptomatisch für einen Großteil von Reichelts Portraits. Bereits in der zeitgenössischen Kritik wurden Reichelts Bemühungen um eine individuelle Darstellung jedes einzelnen Atelierbesuchers stetig hervorgehoben, so schrieben die *Breslauer Neuesten Nachrichten* in einer Ausstellungsrezension von 1921:

*„Es genügt festzustellen, dass in diesem speziellen Falle dem Resultat das Wort „künstlerisch“ durchaus zukommt und dass jedes Bild seine besondere Note einem ganz persönlichen schöpferischen Einfall verdankt. Und die Fülle dieser Einfälle muß man bewundern. Nichts mehr von der üblichen Routine des Berufsphotographen, der sein Opfer in Szene setzte, mit dem üblichen Beiwerk versah, der den unkünstlerischen Instinkten des Publikums für das Gefällige, Konventionell-Elegante schmeichelte, der Härten und Hässlichkeiten glättete, dafür aber mehr eine leere Maske als ein lebendiges Bildnis lieferte. Wenn hier ein Modell verschönt, veredelt erscheint, so geschieht das im letzten Sinne durch Herausarbeiten eines wesentlichen, charakteristischen Merkmals, das mit einem guten Sinn für das Sprechende einer Physiognomie, einer Gestalt erfaßt wird [...]“*³³⁹

Trotz des Versuchs, jedem Portrait eine individuelle Note beizufügen, erstaunt es nicht, dass nahezu jeder Berufsfotograf mit der Zeit zu eingespielten Posen findet. Elfriede Reichelt ist davon nicht auszunehmen. Zwar bemühte sie sich, die Portraitierten immer wieder anders auszuleuchten und vermied das standardisierte seitliche Oberlicht, das in der Atelierfotografie des 19. Jahrhundert maßgeblich zur Normierung des Portraits beigetragen hatte. Reichelt variierte in jedem Bildnis die Konstellation der Aufnahme, unter ihren Portraits wird man daher keine Aufnahmesituation unverändert ein zweites Mal finden. Nichtsdestotrotz fallen auch in Elfriede Reichelts Werk einige standardisierte Körperhaltungen und Attribute auf, die die Fotografin ihren Modellen anscheinend wiederholt empfahl: Dazu gehören die locker vor der Brust verschränkten Arme, das nachdenkliche Aufstützen von Stirn oder Kinn und das leicht abwesend wirkende

³³⁸ Pohlmann 2007, S. 73-84, S. 74.

³³⁹ *Bildnisausstellung Elfriede Reichelt im Museum der bildenden Künste*, in: *Breslauer Neueste Nachrichten*, Nr. 329, Freitag 2.12.1921, S. 2.

Aufblicken von einem Buch oder Magazin. Zigarre oder Zigarette waren neben der Lektüre gleichfalls gern gesehene Attribute in der klassischen Atelierfotografie, die auch Reichelt bemühte. Auf Grund dieser Merkmale lassen sich insbesondere die Herren unter Reichelts Bildnissen schwer voneinander unterscheiden. Der dunkle Anzug oder die Militäruniform und die immer gleiche Frisuren- und Brillenmode behaupten sich als „Gleichmacher“ und erschweren Identifizierung wie Datierung. Besonders im Angesicht von Reichelts Männerbildnissen festigt sich der Eindruck eines einheitlichen Gesellschaftsportraits. Trotz der sich wandelnden politischen Verhältnisse – wir bewegen uns im Zeitraum vom ausgehenden Wilhelminismus und der Weimarer Republik – reflektieren die Fotos keine sichtbaren Veränderungen in der Zusammensetzung von Reichelts Kundschaft. In ihrer Atelierfotografie ging es niemals um das Abbilden eines breit gefächerten, sozialen Spektrums. Darin stimmen Reichelts Fotografien mit denen ihrer Kollegen Hugo Erfurth, Frieda Riess, Minya Diez-Dührkoop und Lotte Jacobi überein. Die Portraits dieser Fotografenriege trugen maßgeblich zur Konstituierung eines einheitlichen Gesellschaftsbildes bei. Pierre Vaisse stellte diesbezüglich fest, dass die Portraitfotografien des frühen 20. Jahrhunderts jedem Individuum durch neue und originelle Aufnahmevarianten eine persönliche Identität verliehen, die sich aber innerhalb einer genau umrissenen sozialen Schicht konstituierte.³⁴⁰

Elfriede Reichelt stand eindeutig in der Tradition dieser bürgerlichen Individualfotografie. Trotz ihrer Bemühungen um das stets individuelle Bildnis ist festzustellen, dass ihre Atelierfotografie letztlich eben auch eine klar umrissene Schicht bediente: die bürgerliche Oberschicht. Gisèle Freund schrieb ebenfalls über diese Form der bürgerlichen Portraitfotografie und betonte, dass die Fotografie – mehr als jedes andere Reproduktionsmedium – dafür geeignet sei, *„die Wünsche und Bedürfnisse der herrschenden Klassen zum Ausdruck zu bringen und das soziale Geschehen aus ihrer Sicht zu interpretieren.“*³⁴¹

Freund zufolge lässt sich die Fotografie also zu einem Werkzeug der *„herrschenden Klasse“* machen. Anstelle einer dokumentarischen Objektivität werde das Medium in der Hand dieser Schicht zum subjektiven Repräsentanten ihrer selbst. Freundes sozialistisch motivierte Kritik ist im Umfeld ihrer Zeit zu sehen. Sie stand in der Pariser Emigration in engem Kontakt mit Norbert Elias (1897-1990),³⁴² der vor 1933 Assistent von Karl Mannheim in Frankfurt war.³⁴³ Elias war anscheinend sogar derjenige gewesen, der die

³⁴⁰ Pierre Vaisse: *Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Berühmtheit*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, herausgegeben von Michel Frizot, Köln 1998, S. 495-512, S. 495.

³⁴¹ Freund 1976, S. 6.

³⁴² Norbert Elias stammte aus Breslau und begann hier auch seine universitäre Karriere. Dass er in dieser Zeit möglicherweise auch Kunde von Elfriede Reichelt gewesen sein könnte, wäre denkbar. Im Rahmen der Identifizierungsrecherchen zu Elfriede Reichelts Portraits wurde daher auch ein Bildabgleich mit Norbert Elias durchgeführt. Der Verdacht bestätigte sich jedoch nicht.

³⁴³ http://wiki.studiumdigitale.unifrankfurt.de/SOZFRA/index.php?title=Mannheims_Studenten_in_der_Galaxis_der_Frankfurter_Soziologie (abgerufen am 27. November 2009).

Studentin zu ihrer soziologischen Studie über die Fotografie des 19. Jahrhunderts ermutigt hatte.³⁴⁴ Zwischen Elias' Habilitationsschrift *Die höfische Gesellschaft* von 1933 (veröffentlicht 1969) und *Photographie und Gesellschaft* finden sich entsprechende Anknüpfungspunkte. Gisèle Freund erkennt Elias' „höfische Gesellschaft“ in der bürgerlichen Schicht des 19. Jahrhunderts wieder. Auf das frühe 20. Jahrhundert übertragen, bildet sich in Elfriede Reichelts Portraitfotografie aus der Perspektive Gisèle Freunds ein eindeutiges Gesellschaftsbild ab: Der Adel und die Honoratioren des Bürgertums machten zur Zeit Reichelts die „herrschende Klasse“ in Schlesien, Preußen und dem gesamten Kaiserreich aus. Da diese Klientel wie schon im 19. Jahrhundert nach wie vor im fotografischen Bildnis „das deutlichste Zeichen seines wirtschaftlichen, politischen und sozialen Aufstieges“³⁴⁵ erkannte und im Besonderen das künstlerisch hoch stehende Individualportrait schätzte, suchte die schlesische und teils auch die überregionale bürgerliche Elite zu diesem Zwecke das Atelier Reichelt in Breslau auf. In der Zwischenbilanz ist demnach festzustellen, dass Elfriede Reichelts Bildnisse durchwegs der bürgerlichen Erwartungshaltung nach einem repräsentativen Statusportrait entsprachen.

Doch welche äußere Form nahm diese Statusfotografie zur Zeit des Ateliers Elfriede Reichelt ein, wie gebärdete sie sich? In der Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts hatte sich die bürgerliche Gesellschaft in Europa – gleich ob wilhelminisch, napoleonisch oder viktorianisch – noch vornehmlich am imponierenden Herrscherportrait vergangener Zeiten orientiert. Anfang des 20. Jahrhunderts dann verlangte das Bürgertum nicht mehr nach reiner, absolutistischer Repräsentanz, sondern nach einer einmaligen und unverwechselbaren Darstellung der eigenen Person.³⁴⁶ In der Abgrenzung zur Arbeiterschicht war das Bürgertum im Laufe der Industrialisierung weiter erstarkt, besaß nun Anerkennung und einen eigenen Status und musste nun weder Nähe zur Aristokratie noch Distanz zur Arbeiterklasse mehr suggerieren.³⁴⁷ Der Bürger war mit der Jahrhundertwende in seiner eigenen Rolle angekommen und sehnte sich – nicht zuletzt

³⁴⁴ Wilfried Baatz: *Gisèle Freund*, in: *50 Klassiker Photographen. Von Louis Daguerre bis Nobuyoshi Araki*, Hildesheim 2003, S. 168-173, S. 168.

³⁴⁵ Kaufhold 1986, S. 65.

³⁴⁶ „Es bleibt jedenfalls ein Charakteristikum des höfischen Bildnisses, dass es sich gerade an der veristisch und unverhüllt dargebotenen Person und Individualität relativ wenig interessiert zeigt. Die Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit der Person, die sich auf ein Alter fixieren lässt, und deren Bewusstsein demzufolge sich in Vanitasgedanken bricht, wie dies vom späteren bürgerlichen Portrait vorgetragen wird, bleibt im höfischen Bildnis ausgespart zugunsten einer objektiven Repräsentanz“, in: Martin Warnke: *Studien zur Hofkunst in der Renaissance*, Münster 1969, S. 156, zitiert nach: Gabriele Honnef-Harling: *Das Herrscherportrait. Unverbundene Gedanken zu einem verbindlichen Thema*, in: *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, herausgegeben von Klaus Honnef (= Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, herausgegeben im Auftrag des Landschaftsverbandes Rheinland, Nr.110), Köln/Bonn 1982, S. 388-395, S. 389.

³⁴⁷ Vgl. Sarah Kents Beobachtungen zum bürgerlichen Portrait in der viktorianischen Gesellschaft. Sarah Kent: *Portraitfotografie: Enthüllung oder Verwandlung? Überlegungen aus britischer Sicht*, in: *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, herausgegeben von Klaus Honnef (= Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, herausgegeben im Auftrag des Landschaftsverbandes Rheinland, Nr.110), Köln/Bonn 1982, S. 418-437, S. 419f.

angeregt durch die zeitgenössischen Ideen aus Psychologie und Anthropologie – nach einer Ausdruckform, aus der, gleich einer Charakterskizze, seine eigene Persönlichkeit sprechen sollte. Sowohl Reichelts piktorialistische wie auch ihre neuen fotografischen Ansätze in den 1920er Jahren – beides Stilblüten der künstlerischen Fotografie – kamen dem Wunsch nach einem subjektiven Individualportrait nach.

Elfriede Reichelts Laufbahn umklammern zwei Gesellschaftsformen: Monarchie und Republik. Trotz der weitgehenden Homogenität ihrer Kundschaft wurde die gesellschaftliche Öffnung nach 1919 zumindest in einem Punkt auch in Reichelts Œuvre sichtbar. Zur neuen tonangebenden Schicht – weniger der monetären als vielmehr der intellektuellen natürlich – gehörten in der Weimarer Republik nämlich neben dem klassischen Bürgertum aus Beamten und höheren Angestellten zunehmend auch die Kulturschaffenden, die Künstler, Musiker, Literaten, Schauspieler und Tänzer. Gesellschaftliche Anerkennung war im 19. Jahrhundert in Relation nur einigen wenigen akademischen Künstlern, Malerfürsten, Schriftstellergrößen und Musikergenieen zugute gekommen. Dieser Kreis an „*modernen Leitfiguren bürgerlicher Kultur*“³⁴⁸ erweiterte sich Anfangs des 20. Jahrhunderts zusehends. In der Weimarer Zeit etablierte sich eine breit gefächerte Kulturszene und trotz wirtschaftlicher Probleme ein größerer Absatz- und Verwertungsmarkt für die Kulturbranchen. Denkt man an das Berlin dieser Zeit, drängt sich das Bild von der schillernden Großstadt mit seinen Tänzerinnen, Sängerinnen, Künstlern, Fotografen und Filmschaffenden auf. Die vielen Kulturschaffenden setzten sich von der großen, manuell tätigen Arbeiterschicht ab und wurden nun als wirklich moderne Leitfiguren auch im bürgerlichen Spektrum zunehmend anerkannt. Sie bildeten in gewisser Weise eine neue Kulturelite bzw. ergänzten die alte um eine neue Facette. Genau diesen Typus erkennen wir in Reichelts späten Portraits wieder. In den 1920er Jahren fotografierte sie international bekannte Künstler, Musiker und Literaten, sowie berühmte Tänzerinnen, Schauspielerinnen und Sängerinnen. Nichtsdestotrotz blieb Elfriede Reichelt die alte „herrschende Schicht“ nach wie vor als Auftragsgeber erhalten. Weiterhin trifft man in ihren Portraits dieser Zeit auf Professoren, städtische Honoratioren und schlesische Adelige. Der sogenannte „kleine Mann“ findet sich unter ihren Bildnissen hingegen nie. Grund dafür mag zum einen sein, dass die Preise ihres Ateliers kaum für diese Klientel erschwinglich waren. Zum anderen führte Reichelt ihre Geschäftsräume in einer noblen Innenstadtlage, das Kleinbürgertum und die Arbeiterschaft lebten hingegen am Stadtrand. Die kleinbürgerlichen und unteren Schichten ließen sich damals eher im Warenhaus oder noch häufig von Wander- und Jahrmarkt Fotografen portraituren.

Reichelt selbst, die einer gutbürgerlichen Kaufmannsfamilie entstammte, bewegte sich in den besseren Kreisen Breslaus und rekrutierte dort ihre Kundschaft. Etliche gut situierte

³⁴⁸ Jäger 1996, S. 285.

Bürgerliche, Adelige und andere Persönlichkeiten, die Reichelt fotografierte, sind namentlich bekannt. Viele der im Werkverzeichnis vorliegenden Bildnisfotografien zeigen jedoch auch Menschen, die heute nicht mehr zu identifizieren sind. Bei einer Großzahl der Portraitierten bleiben die Namen unbekannt. Trotz erschwelter Einzelidentifikation kann der heutige Rezipient diese Unbekannten in einer gewissen Weise aber doch klassifizieren. Durch Attribute und Kleidung sind die Abgebildeten eindeutig eben der Schicht zuzuschreiben, die nun ausführlich beschrieben wurde. Klaus Honnefs These von der „*Verflachung des bürgerlichen Portraits*“³⁴⁹ findet hier eine bildliche Bestätigung: Unisono handelte es sich bei Reichelts Atelierkundschaft um Vertreter der gebildeten, bürgerlichen Gesellschaft – ob Adelige, Kulturschaffender oder Stadtpolitiker bleibt letztlich gleich. In seiner Gesamtheit handelte es sich also um ein bürgerlich-elitäres Publikum auf der Suche nach einer angemessenen fotografischen Repräsentation, in dem Reichelt ihre Auftraggeber fand. Auch wenn die Bildautorin in ihrem Spätwerk häufig auf eine ausgeprägte Hintergrundgestaltung verzichtete, ist dieses fehlende Ambiente nicht als Zeichen für Klassenlosigkeit zu deuten – wie Claudia Gabriele Philipp es einmal vorschlug.³⁵⁰ Vielmehr möchte ich hier auf Ute Eskildsens Interpretation verweisen, die angesichts von Lotte Jacobis fotografischer Arbeit von einer „*neuzeitlichen Hoffotografie*“ sprach.³⁵¹ Elfriede Reichelt, die im gleichen Kontext wie Jacobi arbeitete, war letztendlich ebenfalls eine moderne „*Hoffotografin*“.

Exkurs: Individual- vs. Typenportrait

Über die Kaiserzeit hinaus blieb das Portraitfoto in der Weimarer Republik wichtigstes und auftragsstärkstes Feld der Berufsfotografen. Auch Bauhausfotografen und andere Protagonisten des *Neuen Sehens* arbeiteten trotz zahlreicher neuer Bildthemen und neuer Verwertungsmöglichkeiten (z.B. Presse- und Werbefotografie) nach wie vor am Portrait. Das Interesse der neuen Fotografengeneration für die Gattung blieb bestehen. Den Fotografen abseits der Ateliers ging es dabei allerdings weniger um das individuelle Portrait sondern um ein Bild, das die Gesellschaft in all seinen Schichten repräsentieren sollte – das Typenportrait. Portraitsitzungen mit einer bürgerlichen Klientel im Studio interessierten viele Fotografen nicht mehr. In den Straßen der Großstädte suchten viele stattdessen nach den verschiedenen Gesichtern, die die heterogene Weimarer Gesellschaft ausmachten.

³⁴⁹ Honnef 1982, S. 62-93, S. 92.

³⁵⁰ Philipp 1994, S. S. 27-33, S. 33.

³⁵¹ Ute Eskildsen: *Das wunderbare Lachen einer eigensinnigen Frau*, Vorwort von Beckers/Moortgat 1997, S. 6f.

Elfriede Reichelt gehörte nicht zu den Fotografen, die diese Entwicklung in den ausgehenden Jahren der Weimarer Republik mit trugen. Ausbildung und berufliche Karriere verwiesen sie einer anderen fotografischen Richtung, nämlich der Atelierfotografie im traditionellen Sinne. Reichelt war und blieb eine Stellvertreterin des klassischen Individualportraits, zwar vielseitig in der stilistischen Auslegung, immer jedoch auch abhängig vom Kundengeschmack. Abgesehen von vereinzelt Milieustudien, beispielsweise den Bäuerinnen bei der Feldernte (WVZ 936, 937) oder den Bau- bzw. Fabrikarbeitern (WVZ 939), existieren von Elfriede Reichelt keine Portraitdarstellungen, die über die individuelle Repräsentation des Bürgerlichen hinausgreifen. Darin unterscheidet sich ihre Arbeit maßgeblich von der ihres neusachlichen Kollegen August Sander (1876-1964), der in den 1920er Jahren das Milieu der Bauern und Arbeiter dokumentierte. Sander gehörte der gleichen Generation wie Reichelt an und führte ebenfalls ein Auftragsatelier.³⁵² Die beiden Berufsfotografen unterschied jedoch die grundlegende Motivation, die hinter ihren Menschendarstellungen stand. Abseits seines unmittelbaren Ateliergeschäfts versuchte Sander die Heterogenität in der Weimarer Gesellschaft und damit ein *Antlitz der Zeit*³⁵³ aufzuzeigen. Elfriede Reichelt hingegen interessierte im Sinne der *Kunstfotografie* nicht das sozialpolitische, sondern das psychologisch einführende Individualportrait von Männern und Frauen, die letztlich ein und derselben großstädtischen Bürger- und Oberschicht entstammten. Reichelts tiefgehendes Interesse am Individualbildnis nährte sich aus gesellschaftspolitischen und künstlerischen Strömungen der Jahrhundertwende, in denen Fragen der menschlichen Psyche behandelt worden waren. In ihrer fotografischen Ausbildung hatte Reichelt kunstfotografische Prämissen erlernt, die ihre inhaltliche Substanz also aus einem anderen Kontext bezogen. Der *Piktorialismus* bemühte sich darum, die Seele des Portraitierten im Fotoportrait zum Ausdruck zu bringen. Wo sich im Lichtbildnis des *Piktorialismus* also „nur“ die individuelle Einzelpersönlichkeit widergespiegelt hatte, kam in der Portraitfotografie der 1920er Jahre eine inhaltliche Komponente hinzu, die mit den neuen gesellschaftspolitischen Zusammenhängen nach 1919 zu tun hatte. Es entstanden groß angelegte, systematische Unterfangen, die das Individuum nun vorrangig als abstrakten Typus begriffen. Das Subjekt zwar nach wie vor in gewisse soziale Bezüge einbettend, führten diese Methoden erstmals vor Augen, dass die unabdingbare Vorstellung, jede persönliche Identität sei vor allem in ihrer Profession verankert, nicht mehr zeitgemäß war.³⁵⁴

Die fotohistorische Forschung spricht, in Absetzung vom Individualportrait, in diesem Zusammenhang vorwiegend vom sogenannten Typenportrait. Eine besondere Form des

³⁵² in Linz und dann seit 1910 in Köln.

³⁵³ 1929 veröffentlichte Sander sein erstes Buch unter dem Titel *Antlitz der Zeit*, eine Auswahl von 60 Aufnahmen aus der Fotoserie *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Die Druckstöcke wurden 1936 von den Nazis vernichtet.

³⁵⁴ Drück 2007, S. 23-31, 23f.

häufig weltanschaulich ausgerichteten Typenportraits bilden die Lichtstudien Helmar Lerskis. Sie wiesen dem Gesicht eines Modells in bis zu 200 Aufnahmen unzählige, verschiedene Charaktere durch eine stetig variierende Lichtmodulation zu. Der Kunsthistoriker Pierre Vaisse macht an Lerski die Behauptung fest, dass der Einzelne im Grunde für sich allein nichts darstelle und erst durch die Schöpfung des Fotografen zu etwas werde und erkennt darin folglich eine radikale Negation des Portraitbegriffs. Durch die Ästhetik der Großaufnahme und die komplexe Beleuchtung erhielt Lerski dennoch erstaunlich wahrhaftige Persönlichkeitsportraits.³⁵⁵

Das Verständnis, den Menschen als Typus zu begreifen, wie es Helmar Lerski oder August Sander taten, ist im Werk Elfriede Reichelts nicht verankert. Auch wenn Reichelt die neuen Strömungen in der Fotografie verfolgte und neusachliche Elemente durchaus in ihre Arbeit einbaute, überließ sie die tiefer gehenden Bemühungen um eine solch überindividuelle Sichtweise in der Portraitfotografie den Protagonisten der *Neuen Sachlichkeit* und des *Neuen Sehens*. Es war für Elfriede Reichelt wohl eher eine persönlich motivierte Entscheidung, den modernen typenfotografischen Stil gegen Ende ihrer beruflichen Karriere nicht mehr in ihr künstlerisches Repertoire aufzunehmen. Eine dezidierte Kritik der Typenfotografie, wie sie ihr Kollege Hugo Erfurth hervorbrachte, scheint sich im Falle Reichelts eher auszuschließen:

„Die bekanntesten Bildnisphotographen dieses Stils zeigen nicht mehr Kopf und Gesicht einer Einzelpersönlichkeit, sondern einen Typ. In ihren Darstellungen erscheinen die Einzelzüge mehr oder weniger ausgelöscht zugunsten einer verallgemeinerten, nur in Augen und Mund akzentuierten großen Form [...] Grundsätzlich ist dieser Art von Bildnisphotographie vorzuhalten, dass sie auf eine Entseelung des Menschen hinausläuft. Das Gesicht wird herabgewürdigt zum Ornament. Es ist gut genug, stoffliche Reize und Lichteffekte vorzuführen. Wenn ich mich einer solchen Auffassung nicht verwandt fühle, so ist das wohl verständlich, nachdem die Arbeit meines Lebens seit je dem Menschlichen im Menschenbildnis geglückt hat. [...] Aus der Weltanschauung von heute ist die Einzelpersönlichkeit keineswegs verschwunden, im Gegenteil ungleich erhöht worden in der Führerpersönlichkeit. Die Einzelpersönlichkeit gilt also durchaus, aber nicht mehr als Einzelnes, Vereinzelt, sondern als tragender Teil des Volksganzen. Und aus dieser Zugehörigkeit und Verbundenheit heraus kann die Persönlichkeit sehr wohl zum Range des Typus aufsteigen. Und da eröffnet sich der Bildnisfotografie unserer Tage eine Aufgabe: darzustellen, wie viel und wie weit der einzelne Mensch die Art des deutschen Menschen echt und unverfälscht verkörpert. Eine große Gelegenheit, die Bildnisphotographie zur Schöpferin echter Repräsentation werden zu lassen. Die ergreife man! Die Form des einzelnen Werks aber wird ein Geschenk der schöpferischen Stunde bleiben.“³⁵⁶

Mit seiner Betonung der *„Einmaligkeit des Individuellen“* wandte sich Erfurth 1935 also sehr deutlich gegen die Gesichtsstudien vom Typ Sanders oder Lerskis, die einer weltanschaulichen Richtung entsprachen, die nach 1933 nicht mehr opportun war. Die

³⁵⁵ Vaisse 1998, S. 495-512, S. 509.

³⁵⁶ Hugo Erfurth: *Meister der Kamera erzählen*, Berlin 1935, zitiert nach: Philipp 1992, S. 37-40, S. 40.

Fotografenkoryphäe Erfurth fuhr im Diskurs über Individual- vs. Typenfotografie aber insofern zweischneidig, konnte er es doch anscheinend durchaus akzeptieren, wenn eine individuelle Darstellungsform zum repräsentativen Typus aufstieg.³⁵⁷ Mit ihrem tief verankerten Festhalten am Individualportrait schloss Elfriede Reichelt im Gegensatz zu Erfurth aber jeglichen typenfotografischen Ansatz in ihrer Fotografie frühzeitig aus – noch bevor diese Tendenz bei Erich Retzlaff (1899-1993) und Erna Lendvai-Dircksen dann zur Stilisierung und Überhöhung im völkischen Idealtypus kippen sollte.

³⁵⁷ Philipp 1992, S. 37-40, S. 40.

Im Folgenden soll es nun um spezifische Bildbeispiele von Elfriede Reichelt gehen. Aus ihren verschiedenen Themenkomplexen wurden für diese Übersicht die Genres Portrait, Aktstudien und Stilleben ausgewählt. Die Untersuchung von Reichelts Portraits wurde in fünf Gruppen unterteilt: Künstlerbildnisse, Frauenbilder, Portraits von Wilhelm II. und seiner Frau Hermine, Kinderbildnisse und Selbstportraits. Es wird in diesen Kapiteln darum gehen zu bestimmen, was die Fotografin an der jeweiligen Personengruppe interessierte und welche Bildmodi sie für deren Darstellung wählte. Über die personalisierte Portraitdarstellung hinaus wird Reichelts stilistische Entwicklung in vielen weiteren Sujets sichtbar. Die Akt- und Stillebenfotografien markieren dabei nur zwei der Themenbereiche, die Reichelt neben der Portraitfotografie behandelt hat. Auch wenn sie in den folgenden Ausführungen nicht eingehender behandelt werden können, lohnt eine Betrachtung ihrer sonstigen Sujets im Werkverzeichnis. Hier finden sich sowohl Reichelts Landschaften (WVZ 941–1018), ihre kunstfotografischen Figurenstudien (WVZ 901–917) und einige Modelfotografien (WVZ 918–931). Auch die im privaten Kontext entstandenen Reiseaufnahmen (Veduten WVZ 1019–1045, Amerikabilder WVZ 1046-1056) und Reichelts Tierfotos (WVZ 1101–1128) sind eines Blickes wert.

I DAS PORTRAITSCHAFFEN

I.1 Kandinsky, Poelzig, Mueller – Künstlerportraits

„Ergiebig sind Maler, alle, die mit der bildenden Kunst zu tun haben, Architekten, auch Bildhauer [...], also diese zu fotografieren ist einfach ein Vergnügen, weil sie sozusagen ihr Bild von zuhause mitbringen.“³⁵⁸

Liselotte Strelow (1908-1981) brachte mit diesen Worten stellvertretend auf den Punkt, was nahezu alle Fotografen am Portraitieren von Künstlern begeistert. Der Künstler ist keine anonyme Person, sondern eine Persönlichkeit, die gemeinhin einer fotografischen Inszenierung offen gegenüber steht. Ob Schriftsteller, Musiker oder Maler – mit Ausnahmen einiger introvertierter Zeitgenossen bestätigt sich in den meisten Fotoportraits des 20. Jahrhunderts das Klischee der selbstbewussten und bisweilen

³⁵⁸ Klaus Honnef: *Portrait ist Ausdruck. Interview mit Liselotte Strelow*, in: *Liselotte Strelow, Portraits 1933-1972* (Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, Nr. 78, Köln 1979, S. 18, zitiert nach: Georg F. Schwarzbauer: *Das Künstlerporträt in der Fotografie des 20. Jahrhunderts*, in: *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, herausgegeben von Klaus Honnef (= Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, herausgegeben im Auftrag des Landschaftsverbandes Rheinland, Nr.110), Köln/Bonn 1982, S. 242-257, S. 245.

exaltiert auftretenden Künstlerpersönlichkeit. Im Zeitraum zwischen Erstem und Zweitem Weltkrieg erreichte das Künstlerportraifoto einen besonders hohen Stellenwert. Nachdem sich schon im 19. Jahrhundert einzelne Künstler um die bekannten Fotografen wie Nadar (1820-1910) gruppiert hatten, etablierte sich die Fotografie um 1900 und danach nun vollständig in den Künstler- und Literatenkreisen der ausgehenden Kaiserzeit und der Weimarer Republik. Dieses Phänomen bekam durch den *Piktorialismus* großen Auftrieb, denn in der *Kunstfotografie* um 1900 wurden zwischen Künstlern und Fotografen enge Bande geknüpft. Beispielhaft anzuführen sind hier die freundschaftlichen Kontakte zwischen Alfred Stieglitz (1864-1946) und Henri Matisse (1869-1954), Edward Steichen (1879-1973) und Rodin (1840-1917), sowie Alvin Langdon Coburn (1882-1966) und Bernard Shaw (1856-1950). Das Künstlerportrait entwickelte sich zu einem privilegierten Genre, das auf einem Gefühl der Verbundenheit zwischen Fotograf und Künstler gründete.³⁵⁹ Die Fotografen bemühten sich in ihren Brust- oder Kopfaufnahmen zumeist um die Herstellung einer Analogie zwischen dem künstlerischen Ausdruck des Portraitierten und der Formensprache des Portraifotos. In der fotografischen Inszenierung eines futuristischen oder surrealistischen Künstlers wurden beispielsweise experimentelle Bildmittel wie die Solarisation oder die Montage eingearbeitet. Die neue Konzeption des Künstlerbildes spielte also zunehmend auf den künstlerischen Stil des Portraitierten an und griff nur noch selten auf traditionelle Attribute wie Pinsel, Meißel oder Schreibfeder zurück. Formale Zusammenhänge spielten dann besonders im Künstlerportrait der *Neuen Fotografie* eine tragende Rolle.³⁶⁰ Georg Schwarzbauer leitete daraus sogar die Annahme ab, dass sich gerade das Künstlerportrait der späten Weimarer Republik nachhaltig auf die Gesamtästhetik des Lichtbildnisses im 20. Jahrhundert ausgewirkt habe.³⁶¹

Die folgenden Ausführungen über Elfriede Reichelts Künstlerportraits der Weimarer Zeit können Schwarzbauers These leider nicht explizit nachspüren. Relativiert man die Aussage aber vielleicht dahingehend, dass die Bildsprache in den Künstlerbildnissen häufig für die Ästhetik des Gesamtwerks einzelner Fotografen spricht – so macht eine Untersuchung von Elfriede Reichelts Künstlerportraits unter diesem Gesichtspunkt durchaus Sinn. In diesem Kapitel interessiert es daher, welche und vor allem wie Reichelt die Künstlerpersönlichkeiten fotografierte, die in ihrem Breslauer Umfeld lebten und die teils sogar mehrfach ihr Atelier konsultierten. Unter dem Begriff „Künstlerportrait“ sind dabei prinzipiell Fotoportraits von Protagonisten aus allen künstlerischen Sparten zu verstehen, also sowohl bildende Künstler als auch Musiker, Tänzer, Schriftsteller und Architekten. Um das Werkverzeichnis übersichtlicher zu machen, erfolgte dennoch eine Unterteilung in drei separate Register: die „Künstlerportraits“ gruppieren ausschließlich

³⁵⁹ Schwarzbauer 1982, S. 242-257, S. 505.

³⁶⁰ Ebd., S. 509.

³⁶¹ Ebd., S. 242.

Bildende Künstler, also Maler, Grafiker und Bildhauer. Im Register „Musikerportraits“ wurden ausschließlich Musiker wie Elly Ney (WVZ 126ff.), Wilhelm Kempff (WVZ 111ff.), Alfred Cortot (WVZ 109) u.a. erfasst. Das Register „Identifizierte Männerportraits“ fasst schließlich Schriftsteller (Emil Ludwig WVZ 22, Arnold Ulitz WVZ 42, Ludwig Wüllner WVZ 51ff. u.a.), Schauspieler und Architekten (Max Berg WVZ 1ff., Richard Ehrlich WVZ 7 u.a.) zusammen.

Die vorliegende Darstellung muss sich auf eine konzentrierte Portraitauswahl der bildenden Künstler beschränken. Im Fokus stehen die Expressionisten Wassily Kandinsky und Otto Mueller. Gemäß der bewussten Platzierung seiner Fotos im Werkverzeichnisregister „Künstlerportraits“ werden in diesem Kapitel auch die Portraits des Architekten Hans Poelzig behandelt, da diese für Reichelts stilistische Entwicklung beispielhaft sind und die im Breslauer Kontext wichtige Persönlichkeit würdigen. Die Gestaltungsmittel und interpretatorischen Ansätze, die hier exemplarisch anhand der drei Protagonisten Kandinsky, Poelzig und Mueller aufgezeigt werden, können gleichermaßen auf alle anderen Künstlerfotografien, also auch auf die Schriftsteller- und Musikerportraits von Elfriede Reichelt, angewandt werden. Betrachtet man die identifizierten und die nicht identifizierten Männerportraits, denen im Schriftteil der Dissertation keine eigene Abhandlung zukommt, werden die meisten der folgenden Bildprämissen auch hier deutlich.

Im Zuge der Analyse bildeten sich mehrere Darstellungsweisen heraus, die Reichelt bei ihren Portraits bekannter Künstler verfolgte. Reichelts frühe Künstlerbildnisse zeugen noch ganz von der traditionellen Konzeption, den Künstler in seinem Atelier und vor dem eigenen Werk abzubilden. Erich Erler-Samaden (1870-1946), den Bruder des bekannten Münchner Jugendstilkünstlers Fritz Erler (1868-1940), portraitierte sie beispielsweise vor einer seiner postimpressionistischen Landschaften (WVZ 80). Den Bildhauer Theodor von Gosen (1873-1943, WVZ 81) fotografierte Reichelt ebenso im Arbeitskittel und vor dem Modell einer Reiterstatue, bei der es sich möglicherweise um den „Amor auf dem Pegasus“ für den Breslauer Stadtgraben handelt. Das Bildnis von Eugen Spiro (1874-1972, WVZ 106ff.) bindet die klassischen Attribute Pinsel und Palette ein und folgt damit ebenfalls der gängigen Darstellung des Malers in seinem Atelier.

Einen zweiten Künstlerportrait-Typus verkörpern dann die Bildnisse Hans Leistikows als Pierrot (WVZ 92ff.). Der Pierrot war ein beliebtes Bildthema, das Maler wie Juan Gris, August Macke und natürlich Picasso behandelten. Reichelts Fotografien von Hans Leistikow in eben dieser, für sich sprechenden Kostümierung bedienen die Vorstellung vom Künstler als einem melancholischen und introvertierten Charakter. Eine etwas spätere Aufnahme Leistikows von ca. 1925 (WVZ 89) liefert wiederum eine andere Portraitkonzeption. Leistikow, nun tadellos im bürgerlichen Anzug gekleidet, lehnt auf diesem Bild in einer lässigen Pose mit Zigarette an einem Türrahmen. Dieser Bildtypus, der zwischen Bohemien und bürgerlichem Repräsentationsbildnis pendelt, findet sich

gleichfalls in den Portraits von Konrad von Kardorff (1877-1945, WVZ 88), Otto Mueller (1874-1930, WVZ 99), Oskar Moll (1875-1947, WVZ 98), Hans Poelzig (1869-1936, WVZ 102f.) und Wassily Kandinsky (1866-1944, WVZ 82ff.) Den letzten Typus bildet die Ausdrucksstudie, die von der nahansichtigen Gesichtsaufnahme von Alexander Kanoldt (1881-1939, WVZ 86f.) verkörpert wird und ganz klar unter den Vorzeichen der *Neuen Sachlichkeit* steht.

Neben formalen Bildstrategien entnehmen wir der Übersicht zusätzlich, dass Reichelt in der Hauptsache die Protagonisten der ortsansässigen Künstlerkreise rund um die Breslauer Kunstakademie portraitierte. Bis auf die schlesischen Maler Spiro und Eler-Samaden waren alle der bisher genannten Künstler Studenten oder Professoren der Akademie. Fotoportraits anderer Künstler, die nicht temporär in Breslau lebten und arbeiteten, sind von Elfriede Reichelt bis auf eine prominente Ausnahme soweit nicht bekannt.

Diese Ausnahme manifestiert sich in einer Portraitserie von Wassily Kandinsky von 1926, dem Jahr seines 60. Geburtstages und der Herausgabe seiner wegweisenden Schrift *Punkt und Linie zur Fläche* (WVZ 82ff.). Kandinskys Frau Nina ließ sich zeitgleich von Reichelt fotografieren. In einer der drei heute existierenden Einzelaufnahmen von Nina Kandinsky (WVZ 199) sitzt die Portraitierte auf einer Sitzlandschaft, hinter der ein Mauersims zu erkennen ist. Dieses ca. 1,5 m hohe Wandelement findet sich auf vielen weiteren Portrait- und Raumfotos Reichelts (WVZ 245ff., 1131) wieder. Belegt wird damit, dass die Bildnisse der Kandinskys in den Atelierräumlichkeiten in der Tauentzienstraße aufgenommen wurden. Bezeichnend ist, dass Kandinsky die Fotografin also offensichtlich in ihrem Atelier in Breslau konsultierte und die Fotografin nicht zum Künstler nach Dessau reiste. Wie Kandinsky auf die Arbeit Elfriede Reichels aufmerksam wurde, ob er auf Empfehlung kam und in welchem Zusammenhang er sich 1926 in Breslau aufhielt, bleibt ungeklärt.

In das vorliegende Werkverzeichnisregister „Künstlerportraits“ wurden insgesamt vier Portraits von Wassily und drei Portraits von Nina Kandinsky (1896-1980) mit einer entsprechenden Bildlegende aufgenommen. Reproduktionen konnten allerdings nur von zwei Bildnissen Wassily Kandinskys (WVZ 82, 83) und von einer Aufnahme Ninas (WVZ 199)³⁶² abgedruckt werden. Für die restlichen vier Abzüge (WVZ 84, 85, 197, 198), die sich im Nachlass Nina Kandinsky im „Musée national d'art moderne (mnam, Centre Pompidou Paris) befinden, erging vorerst leider keine Reproduktionsgenehmigung. Neben den Reichelt-Abzügen befinden sich seit dem Vermächtnis Nina Kandinskys 1981 zahlreiche Kandinsky-Portraits aus der Hand berühmter Fotografen wie Hugo Erfurth, Florence Henri, Lucia Moholy und Man Ray in der Pariser Sammlung. Ende der 1990er Jahre wurde in einer Kooperation zwischen dem Centre Pompidou und dem Münchner

³⁶² Reproduziert in: *Kandinsky. Opere dal Centre George Pompidou* (Ausstellungskatalog Mailand, Fondazione Antonio Mazzotta 1997/1998), Mailand 1997, siehe rückseitiger Bucheinband.

Lenbachhaus eine gemeinsame Bilddatenbank aufgebaut, die rund 2000 Fotografien umfasst.³⁶³

Konzentrieren wir uns im Folgenden auf das Portraitfoto Wassily Kandinskys im Vollprofil, das als Dauerleihgabe in der Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum bewahrt wird (WVZ 82). Vor einem einfarbigen Stoffgrund stehend, posiert Kandinsky mit einer Zigarette in seiner Rechten, die er auf einen nicht näher identifizierbaren Sockel aufstützt. In Pose und Kleidungsstil vertritt diese Darstellung ganz deutlich die eingangs erwähnte Form des repräsentativen, durchaus dandyhaften Künstlerportraits. Durch den Einsatz piktorialistischer Unschärfefeffekte verliert der dunkle Anzug nach unten hin an Kontur und verschmilzt im unteren Bilddrittel mit der Bildfläche. Im oberen Bildbereich ist eine sehr viel schärfere Bildkontur auszumachen, da sich die Gesichts- und Schulterpartien durch einen entschiedenen Hell-Dunkel-Kontrast klar voneinander abgrenzen. Ein diffuser Lichtspot unterfängt den Kopf Kandinskys. Doch mit diesem einfachen fotografischen Handgriff impliziert man – eingedenk Kandinskys früher kunsttheoretischer Schrift *Über das Geistige in der Kunst* – die geistige Größe des Künstlers, seinen Geniegestus.

Der ernste und erhabene Blick zur Seite unterstreicht die konzentrierte Haltung des Künstlers. Die gleiche Profilhaltung und die helle Unterfangung des nach links gerichteten Kopfes findet sich bezeichnenderweise fast eins zu eins in einem Portrait wieder, das Frank Eugene um 1907 von Franz von Stuck aufnahm (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg).

Reichelts Portrait von Kandinsky ist ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, wie sie neben mittlerweile zahlreichen modernen, sachlichen Portraitauslegungen noch in den ausgehenden 1920er Jahren piktorialistische Prämissen einsetzte, solange sie in den Bildkontext passten. Zu diesen typisch kunstfotografischen Ansätzen gehört hier neben Weichzeichnung und Unschärfe vor allem die Abzugart des Bildnisses. Es handelt sich um einen Kohle- bzw. Bromöldruck³⁶⁴ und damit um eine der beliebten Edeldrucktechniken aus der Zeit des *Piktoralismus*. Inwiefern passt aber dieser fotografische Stil zum Bildnis des Avantgardenkünstlers Kandinsky? Angesichts von *Neuer Sachlichkeit* und *Neuem Sehen* war dieser Stil 1926 doch eigentlich schon längst passé. Warum rekapitulierte Reichelt diese Prämissen ausgerechnet in ihrem Portrait des großen Vertreters der modernen Malerei?

Eine mögliche Erklärung beruht auf einer, vielleicht etwas unerwarteten Konstellation. Was genau Kandinsky und die piktorialistische Fotografie verband, lohnt jedenfalls einer

³⁶³ Die Datenbank konnte von der Verfasserin im Lenbachhaus genutzt werden. Nähere Informationen zur Datenbank finden sich bei: Isabelle Jansen: *Die Photographien der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung und der Aufbau einer deutsch-französischen Bilddatenbank*, in: *Gabriele Münter – Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902-1914*, herausgegeben von Helmut Friedel (Ausstellungskatalog München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 2007), München 2007, S. 55-62.

³⁶⁴ Eine explizitere Technikbestimmung wäre nach Einschätzung der Fotorestauratorin Christine Rottmeier-Keß in diesem Fall nur durch eine Tiefenschichtüberprüfung möglich.

näheren Betrachtung. Am 15. Januar 1899 erschien in der russischen Zeitung *Nachrichten des Tages* eine Rezension über die Münchner Sezessions-Ausstellung „Internationale Elite-Ausstellung künstlerischer Photographien“, die Ende 1898 statt fand. Diese Ausstellungsbesprechung trug den bezeichnenden Titel *Die Wunder der Photographie (Brief aus München)* und stammte aus der Feder keines Geringeren als Wassily Kandinskys.³⁶⁵ Anerkennend heißt es da über die neue künstlerische Ausrichtung der Fotografie, die sich damals in der Nähe der Sezessionsbewegung abspielte:

„[...] Indem sich diese Künstler solchen Aufgaben stellen, befreien sie sich von der totalen Abhängigkeit von der Natur; sie geben sie so wieder, wie sie ihrem künstlerischen Auge erscheint. Also bringen sie ihre eigene Persönlichkeit, ihre Individualität in ihre Arbeit ein. Hätte man sich noch vor kurzem, etwa vor 10 Jahren, vorstellen können, daß es möglich ist, diesen eigenen Blick durch ein scheinbar so mechanisches Medium wie die Photographie wiederzugeben? Ein deutscher Künstler hatte die Photographie definiert als 'farblose Spiegelung der Natur, entstanden auf rein mechanisch-physikalischem Wege'. Heute jedoch wird klar, daß die Photographie dank der Arbeit einiger Liebhaber solche Erfolge aufweist, daß sie zum 'Ausdrucksmittel individueller Natureindrücke' geworden ist. Die Photographie ist auf dem Wege, dem Künstler als Mittel zu dienen, seine Eindrücke von der Natur wiederzugeben, so wie er dies zuvor mithilfe von Kohle, Bleistift und Farben getan hat. Dank dieser Wendung, dieser echten Photo-Revolution, hat sich die Photographie in die Reihe der Kunstwerke eingefügt. Durch diese Wendung hat sie sich das Recht auf einen Platz in Kunstaustellungen verdient, und bald womöglich in Kunstmuseen. Die Secession scheint ihr als erste ihre Tore gastfreundlich geöffnet zu haben.“³⁶⁶

Wie dem Text zu entnehmen ist, zollte Kandinsky dem Medium Fotografie als „neue(s) Mitglied der künstlerischen Familie“³⁶⁷ große Anerkennung. In Kandinskys Bericht geht es nicht um die berufsmäßige Atelierfotografie der damaligen Zeit, sondern um den künstlerisch ambitionierten *Piktorialismus*. Die Rede ist von „Wendung“, gar von einer „Photo-Revolution“, gemeint ist wohl damit die Überwindung der sogenannten „Verfallsperiode“ in Gestalt der Visitenkarten- und Warenhausfotografie. Die sorgsame Arbeit wahrer *Kunstfotografen*, die mit Kamera und Edeldruckverfahren wie dem Gummidruck die „Schönheit der Natur“ zum Leben erweckten, bewunderte Kandinsky.³⁶⁸

³⁶⁵ Wassily Kandinsky: *Die Wunder der Photographie (Brief aus München)*, in: *Nachrichten des Tages* vom 15. Januar 1899, Nr. 5616, S. 4, neuerlich publiziert in: Wassily Kandinsky: *Schriften 1896-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, bearbeitet von Jessica Boissel u.a., herausgegeben von Helmut Friedel, München 2007, S. 205-207.

³⁶⁶ Ebd. S. 205 und Helmut Friedel: *Kandinsky und die Photographie. Die Wunder der Photographie*, in: *Gabriele Münter – Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902-1914*, herausgegeben von Helmut Friedel (Ausstellungskatalog München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 2007), München 2007, S. 45-54, S. 45.

³⁶⁷ Kandinsky 2007, S. 205-207, S. 207.

³⁶⁸ Im weiteren Verlauf seines Ausstellungsberichtes beschäftigte sich Kandinsky u.a. dezidiert mit dem Gummidruck: „Beim Druck wird das Positiv in einer Wanne genässt, und jene Stellen, die nicht dem Einfluss von Licht unterliegen, entblößen sich durch den Einfluss des doppelchromsauren Kaliumbichromats ganz von allein. Das Bemerkenswerte daran ist, dass man mit einem Pinsel das doppelchromsaure Kalium sogar von jenen Stellen entfernen kann, die dem Lichteinfluss unterlagen.“

Kandinskys reges Interesse an der piktorialistischen Fotografie beruhte darauf, dass er in ihr eine parallele Erkenntnisebene sah, die er für die eigene Malerei nutzen konnte. Das fotografische Negativprinzip setzte er zwischen 1904-1907 in Experimenten mit Guache auf dunklem Karton um.³⁶⁹ Kandinsky fotografierte auch selbst, vor allem auf Reisen. In einem Brief von 1905 an Gabriele Münter berichtete er zufrieden von seinen Aufnahmen in den Bergen, in Verona und Bologna: „*Alles freilich nicht von mir copiert, sondern im Geschäft, aber [...] ganz gut*“ heißt es da.³⁷⁰

Kandinsky interessierte sich insbesondere für die Bildnisfotografie. Dafür spricht die Tatsache, dass er und Münter in ihrer gemeinsamen Zeit häufig gegenseitige Bildnisaufnahmen machten, die sie anscheinend bisweilen sogar selbst entwickelten.³⁷¹ Bei seinen eigenen Bildfassungen kam es Kandinsky besonders auf einen sorgsam überlegten Bildaufbau, sowie eine entsprechende Kleiderwahl an.³⁷² In dieser sorgfältigen künstlerischen Inszenierung kommt wiederum eine wichtige Prämisse der *Kunstfotografie* zum Ausdruck.

Die künstlerische Fotografie begeisterte den Maler möglicherweise wohl auch im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Vorstellung, mittels der Fotografie Unsichtbares sichtbar machen zu können. Erinnert sei hier beispielsweise an Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923) und sein Bekenntnis zu Spiritualität. Zur Zeit des *Piktoralismus* herrschte gerade in Künstlerkreisen nicht selten ein fester Glaube an transzendente Erscheinungen. Dem Okkultismus verschrieben, kursierten Begriffsvorstellungen rund um den „*Astralleib*“, die „*Aura*“ und die „*Geister- und Gedankenfotografie*“. Kandinskys Neugier für alle Formen einer technisch mechanischen Erfassung von Übersinnlichem erklärt, dass er in der Fotografie um 1900 auch in diesem Zusammenhang eine parallele Erkenntnisebene zu seiner Malerei fand.³⁷³

Im Wissen um Kandinskys Wertschätzung der künstlerischen Fotografie inszenierte Reichelt den Maler 1926 gemäß der piktorialistischen Bildauffassung der Jahrhundertwende. Hinsichtlich der gesamten Herangehensweise (Wahl des Bildausdrucks und der Edeldrucktechnik etc.) behauptet sich im Fotoportrait von

Eben dies ist der rein künstlerische Anteil der Arbeit. Hierbei ist es durchaus möglich, alle unnötigen Details zugunsten eines globalen Effektes zu entfernen, also einige Aspekte hervorzuheben und andere auszulöschen. Genau diese Flexibilität des Positivs war es, welche die Photographie zum neuen und mächtigen Werkzeug in der Hand des Künstlers werde ließ und ihm ermöglichte, auf einem weiteren Wege seine eigene Anschauung und sein Verständnis von der Schönheit der Natur auszudrücken; sie wurde zu einem neuen Medium, diese Schönheit zum Leben zu erwecken.“, zitiert nach: Kandinsky 2007, S. 205-207, S. 206.

³⁶⁹ Friedel 2007, S. 45-54, S. 47.

³⁷⁰ Brief vom 23. April 1905 aus Innsbruck an Gabriele Münter in München, in: Briefsammlung Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, zitiert nach: Friedel 2007, S. 45-54, S. 48.

³⁷¹ Friedel 2007, S. 45-54, S. 49.

³⁷² Ebd., S. 52.

³⁷³ Ebd., S. 47.

Kandinsky also beispielhaft Elfriede Reichelts Anspruch, die Interessen des Künstlers mit dem fotografischen Bildnis seiner Person in Relation zu bringen.

Der Typus des repräsentativen Künstlerportraits findet sich in Reichelts Schaffen besonders häufig gerade bei den Portraits berühmter Vertreter der künstlerischen Moderne. In eben dieser Form fotografierte sie mehrfach und zu unterschiedlichen Zeitpunkten beispielsweise Hans Poelzig, der als Akademiedirektor maßgeblich an der kulturellen Entwicklung Breslaus nach 1900 beteiligt war. Eine erste Portraitserie mit mindestens zwei Aufnahmen entstand bereits 1911, also noch während Poelzigs Lehrtätigkeit in Breslau, die bis 1916 dauerte. Gleichfalls existieren heute drei weitere Portraits von ihm, die Reichelt um 1925 aufnahm. Das frühe Sitzportrait, das 1911/12 in der Zeitschrift *Schlesien*³⁷⁴ veröffentlicht wurde, zeigt Poelzig mit Griffel und Skizzenblock am Schreibpult (WVZ 101). Über dem als „Vatermörder“ bezeichneten Kragen und einer breit gebundenen Fliege trägt er einen Arbeitskittel. Mit leicht eingedrehtem Oberkörper blickt er den Betrachter frontal an. Die Rückenpartie ist angeschnitten. Die Fotografin inszeniert Poelzig hier in einer Momentaufnahme während der Arbeit – es soll der Eindruck entstehen als hätte der Architekt nur kurz und beiläufig vom Entwurfsblatt aufgesehen, um just in diesem Augenblick fotografiert zu werden. Dennoch wirkt Poelzigs Haltung eher undynamisch und durch die angewinkelten Arme in der Bewegung eingeschränkt. Das zweite Portrait von 1911 (WVZ 102) verstärkt den statischen Eindruck um ein weiteres: gleich einem Herrscherbildnis steht der Architekt in kerzengerader Pose da, die linke Hand eingestützt, in der anderen ein Zigarillo. Reichelt integriert hier als kunstfotografische Stilmittel Hell-Dunkel-Kontraste und eine malerische Hintergrundretusche. Der angeschnittene Arm nimmt bereits ein Merkmal ihrer späteren, neusachlicheren Fotografie vorweg. Nichtsdestotrotz wird der Gesamteindruck dieser beiden Portraits durch statische Posen bestimmt, die den gemalten Bildnissen von Fürsten und Königen vergangener Epochen nahe kommen. Der Kaiser-Wilhelm-Bart Poelzigs rundet den repräsentativen Eindruck beider Portraits dahingehend ab.³⁷⁵ Betrachtet man im Vergleich die späteren Poelzig-Fotografien Reichelts aus der Mitte der 1920er Jahre, fällt auf, dass der Architekt (WVZ 103) mit Pilzfrisur und Nickelbrille mittlerweile zu einem unverwechselbaren persönlichen Stil gefunden hat. Der Bart ist abgenommen, Fliege und Gesichtsausdruck haben sich indes nicht verändert. Die durch die zusammengepressten Lippen leicht stoisch wirkende Mimik kennt man von vielen anderen Portraitaufnahmen

³⁷⁴ *Schlesische Chronik*, 5. Jg. Nr. 17, Beilage 34, in: *Schlesien* 1911/12, Bd. 5.

³⁷⁵ Einen ähnlichen Ausdruck birgt eine ganz andere bildliche Darstellung des Architekten, die der Breslauer Akademieprofessor Max Wislicenus (1861-1957) um 1906 malte (Stadtmuseum Bautzen). Poelzig, hier ebenfalls in grauem Arbeitskittel, Vatermörder, gebundener Fliege und mit Zigarillo, nimmt im Sitzen die gleiche Pose ein wie auf Reichelts Portraitfoto. Die aufgerichtete Haltung mit kraftvoll eingestützten Armen und der selbstbewusste Blick in die Kamera bringen in Gemälden wie Foto Poelzigs Selbstverständnis als erfolgreicher Architekt und Akademieleiter zum Ausdruck. Mit dem roten Lehnstuhl wird ein klassisches Signum ergänzt, was den dominant-herrschaftlichen Bildausdruck der Fotoportraits im Gemälde um ein Weiteres potenziert.

Poelzigs. Bekannt ist das Bild *Der Architekt* von 1929 aus August Sanders Reihe Menschen des 20. Jahrhunderts (Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur der Sparkasse Köln Bonn). Die Fotohistorikerin Monika Faber nannte das Sandersche Portrait von Poelzig einmal ein durch und durch „klassisches Bildnis“³⁷⁶: Und tatsächlich liegen Kopf, Fliege, Westenleiste, Hände und Knie in vollendeter Symmetrie auf einer vertikalen Bildlinie, das Überschlagen von Händen und Beinen geschieht kongruent. Die beiden Einzelportraits von Elfriede Reichelt aus dem Jahr 1925 arbeiten gleichfalls mit einem symmetrischen Bildaufbau: Im Halbfigurenportrait wie im ovalen Kopfbildnis ist Poelzig jeweils bildmässig platziert. Das anlässlich Elfriede Reichelts Einzelausstellung im Schlesischen Museum 1925 in der *Schlesischen Illustrierten Zeitung*³⁷⁷ veröffentlichte Kopfbildnis ist vollkommen achsensymmetrisch (WVZ 105). Im Halbfigurenportrait von 1925 (WVZ 103) führen der nach links gedrehte Kopf mit Zigarillo im Mund und die nach rechts versetzten Hände das Symmetriekonzept fort. Das Doppelportrait *Professor Poelzig und Frau* (WVZ 104) mit Marlene Moeschke-Poelzig (1894-1985) wurde vermutlich bei der gleichen Portraitsitzung 1925 aufgenommen. In Begleitung seiner zweiten Ehefrau lässt die Aufnahme den „Kerl mit der Pranke,“ wie Poelzigs damaliger Spitzname lautete,³⁷⁸ in einem sehr viel weicheren und privaten Licht erscheinen. Vertraut liegt die Hand der jungen Frau auf dem Arm des Architekten. Poelzig wird im Profil, Marlene dem Betrachter frontal zugewandt abgebildet. Beide wenden den Blick in die Ferne. Schultern und Köpfe beider Personen stehen auf gleicher Höhe, und so demonstriert das Paarbildnis privates wie berufliches Einvernehmen. Als eine der ersten Schülerinnen hatte Martha Helene (Marlene) Moeschke von 1911 bis 1917 an der Kunstgewerbeschule Hamburg bei Richard Luksch studiert, um anschließend über ein Stipendium nach Berlin zu gehen. 1918 lernte sie Hans Poelzig kennen.³⁷⁹ Der 25 Jahre ältere Architekt war in erster Ehe mit Maria Voss verheiratet gewesen. Aus dieser Partnerschaft stammte der Sohn und spätere Architekt Peter Poelzig, den Elfriede Reichelt 1913 in einem Kinderbildnis aufnahm (WVZ 550). Nach der Scheidung von Maria 1924, heiratete Poelzig im Folgejahr Marlene Moeschke. Beide verband auch auf beruflicher Ebene eine enge Beziehung. Marlene Moeschke-Poelzig unterstützte ihren Mann maßgeblich bei der Erarbeitung von Architekturmodellen, steuerte eigene Entwürfe bei, verhandelte selbstständig mit Bauherren und überwachte die Bauprojekte während der Ausführung.³⁸⁰ Dass Hans und Marlene Poelzig beruflich wie privat auf

³⁷⁶ Monika Faber: *Das fotografische Bildnis*, in: *Zwischenspiel IV: Zwiesprache* (Ausstellungskatalog Berlin, Berlinische Galerie im Kunstforum der GrundkreditBank 2002/2003), Berlin 2002, S. 42.

³⁷⁷ *Schlesische Illustrierte Zeitung. Wochenbeilage der Schlesischen Zeitung*, Nr. 47 1925, S. 8.

³⁷⁸ Enrico Santifaller: *Stararchitekt der 20er Jahre. Hans-Poelzig-Retrospektive im DAM*, in: *Bauwelt* 14/2008, S. 2.

³⁷⁹ <http://www.ifa.de/ausstellungen/ausstellungen-im-ausland/architektur/hans-poelzig/marlene-poelzig/> (abgerufen am 28. Januar 2010). Vgl. ebenso Email von Herrn Dr. Hans-Dieter Nägelke vom Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin am 20. Oktober 2009.

³⁸⁰ Maasberg/Prinz 2004, S. 58ff.

Augenhöhe standen und sie hinsichtlich des modernen Bauens die gleichen zielgerichteten Vorstellungen teilten, kommt in Reichelts Foto zum Ausdruck.

Neben Hans Poelzig fotografierte Elfriede Reichelt, wie schon erwähnt, viele weitere Protagonisten des Breslauer Akademielebens. Auch Otto Mueller, der 1919 von Poelzigs Nachfolger August Endell (1871-1925) an die Akademie berufen worden war, wurde von Reichelt portraitiert. Trotz seiner Antipathie gegenüber Breslau, die er in der wütenden Sentenz „*das Scheiß Breslau hängt mir zum Halse raus*“³⁸¹ zum Ausdruck brachte, lebte Mueller bis zu seinem Tod 1930 in der Oderstadt. Zwei Aufnahmen aus der Mitte der 1920er Jahre haben sich bis heute erhalten (WVZ 99f.). Der Möblierung im Hintergrund nach zu urteilen im Atelier Elfriede Reichelt aufgenommen, zeigt das Ganzkörperbild (WVZ 99) den schlanken, hoch gewachsenen Maler an einen Sessel gelehnt. Mit einer betont lockeren Körperhaltung, hält er eine Zigarette in der rechten Hand und distanziert sich von Kamera und Betrachter durch den bewussten Blick zur Seite. Möglicherweise richtet sich sein Augenmerk auf das Fenster, durch das natürliches Seitenlicht von recht ins Bild strahlt. In der zweiten Fotografie (WVZ 100) sieht Mueller den Betrachter nun direkt an, der Gesichtsausdruck wirkt dennoch unnahbar, forschend und streng. Dieses Portrait wurde in einer bebilderten Berichterstattung über Elfriede Reichelts Ausstellung im Schlesischen Museum in den *Schlesischen Monatsheften* im Dezember 1925 veröffentlicht. Der Fokus des Bildes liegt auf Muellers Gesicht und seiner rechten Hand, die, nicht eindeutig erkennbar, Zeichenstift oder Zigarette hält. In dieser etwas angestregten Handhaltung erkennt man bezeichnenderweise Otto Muellers *Selbstbildnis mit Pentagramm* von 1922 wieder (Von-der-Heydt-Museum Wuppertal); dort ist es die Pfeife, die der Maler in seiner Rechten hält. In Reichelts Fotoportrait wirkt diese Gestik fast nonchalant, vielleicht sogar etwas arrogant. Es entspricht darin erneut dem Bildtypus des Künstlers als Dandy bzw. Bohemien. Gepaart mit dem kritischen Blick offenbart sich eine sehr skeptische Haltung Muellers, die möglicherweise der Stadt Breslau – seiner letzten Lebensstation – zgedacht gewesen sein könnte.

³⁸¹ Brief an Maschka Mueller von Oktober 1924, in: *Otto Mueller Werkverzeichnis*, Briefwechsel, herausgegeben von Mario-Andreas von Lüttichau und Tanja Pirsig, CD, München u.a. Version 2008, Brief Nr. 123 (alt:101).

I.2 Der Blick auf das eigene Geschlecht – Frauenportraits

Seit den Anfängen der Genderforschung in den 1970er Jahren stehen in Fotografiengeschichte und Filmwissenschaft zwei Aspekte im Mittelpunkt. Zum einen ist dies die Frau als Bildautorin, zum anderen die Darstellung der Frau als Bildobjekt. Als strikt geschlechterspezifisch begriffen unter anderem der Schriftsteller John Berger³⁸² den in der westlichen Kunst überlieferten Blick auf den Frauenkörper: Männer betrachten, Frauen werden betrachtet und nehmen sich selbst als Betrachtete wahr. Das Erkennen dieser Rolle sei dahingehend ein natürlicher Prozess der weiblichen Sozialisation. Betrachtet eine Frau sich selbst oder eine andere, findet Berger zufolge eine Aufspaltung in zwei getrennte Blickpositionen statt. Ein männlich konnotierter Teil betrachtet, ein weiblicher Teil werde betrachtet. Die feministische Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey³⁸³ griff Bergers These auf, in dem sie den menschlichen Blick in männlich-aktiv und weiblich-passiv einteilte. Träger des Blicks sei der Mann, „Ertragende“ („*bearer of the look*“) die Frau. Das Kino bediene sich einer streng geschlechterspezifischen Identifikation und biete dem Mann einen männlichen Helden als Projektionsfläche – die subjektive Kamera lasse die weibliche Zuschauerin dabei außen vor. Bezüglich der Repräsentation von Frauen in der Fotografie verwies auch Ulrike Hermann³⁸⁴ auf die traditionellen geschlechterspezifischen Darstellungsmuster. Die Frau übernehme in der Fotografie zumeist die Rolle des bloßen Kompositionselements, des Bildobjekts. Bei der Darstellung des Mannes stünden die Person und dessen soziale Repräsentanz im Vordergrund, der Mann dominiere jede Fotografie im Unterschied zur Frau also als Subjekt im Bild. Der Avantgardefotografie machte Ulrike Hermann den Vorwurf, sich in den 1920er Jahren vornehmlich auf die Gestaltungsmittel (Perspektive, Materialität) konzentriert und sich nicht von diesen Repräsentationsmustern gelöst zu haben.

In den folgenden Ausführungen soll das seit den 1970er Jahren verfolgte Forschungsthema „Frauen sehen Frauen“³⁸⁵ um einen praktischen Ansatz am Beispiel Elfriede Reichelts ergänzt werden. Denn: Elfriede Reichelt war eine Frau – und sie fotografierte Frauen. Die Fotografin fertigte Bildnisse bürgerlicher Damen und bekannter Frauen aus Schauspiel, Tanz, Musik, Adel und Kultur. Das folgende Kapitel will einige dieser Portraits exemplarisch vorstellen. Anhand der Fotografien sollen generelle Darstellungskonventionen und zeitbedingte Veränderungen der Kompositionsschemen

³⁸² John Berger: *Ways of seeing*, Harmondsworth 1972.

³⁸³ Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino*, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, herausgegeben von Liliane Weissberg, Frankfurt am Main, 1994, S. 48-65.

³⁸⁴ Ulrike Hermann: *Die Repräsentation der Frau in der Avantgarde-Fotografie*, in: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, herausgegeben von Ute Eskildsen (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994, S. 289-294.

³⁸⁵ Elisabeth Bronfen: *Frauen sehen Frauen sehen Frauen*, in: *Frauen sehen Frauen*, herausgegeben von Lothar Schirmer, München 2006, S. 9-34.

analysiert werden. Ob Elfriede Reichelt einen spezifisch „weiblichen Blick“ in ihre Frauenportraits einbrachte, wird sich dabei zeigen.

Eine Mehrzahl der im Werkverzeichnis gesicherten Frauenportraits von Elfriede Reichelt ließ sich trotz umfangreicher Vergleichsrecherchen nicht identifizieren. Im Verhältnis stehen hier knapp 130 nicht bestimmbare Abzüge rund 60 identifizierten Bildnissen gegenüber. Unter den identifizierten Portraits finden sich bekannte Frauennamen, unter ihnen die Textilkünstlerin Else Wislicenus (1860-1949, WVZ 245ff.), die Frauenrechtlerin Margarete von Keyserlingk (1879-1958, WVZ 200), die Schauspielerinnen Maria Freund (WVZ 195) und Therese Thiessen (1901-1986, WVZ 238f.), die Musikerinnen Ilona Durigo (1881-1943, WVZ 190) und Lubka Kolessa (1902-1977, WVZ 203f.), die Schriftstellerin Ilse Molzahn (1895–1981, WVZ 221f.), die Schwester des „roten Barons“ Ilse von Richthofen (1890-1963, WVZ 229) und nicht zuletzt Nina Kandinsky (WVZ 197ff.). Nicht zu vergessen sind auch die Portraits von Kaiserin Hermine und Kronprinzessin Cecilie sowie die Bilder der Schwestern der Fotografin, die allerdings in die separaten Werkverzeichnisregister „Portraits der Kaiserlichen Familie“ und „Portraits der Familie Reichelt“ aufgenommen wurden.

An den Anfang meiner Beobachtungen über das Frauenportrait möchte ich eine Textquelle stellen, die die Vorstellung fotografischer Prinzipien beim „*neuzeitlichen Damenbildnis*“ aus der Sicht der zeitgenössischen männlichen Berufsfotografenschicht illustriert. Der Münchner Fotograf und GDL-Vorsitzende Franz Grainer fasste seine Position 1927 für die erste Ausgabe der neu erscheinenden Zeitschrift *Das Deutsche Lichtbild* in Worte:

„Die Darstellung des ewig Weiblichen war zu allen Zeiten und bei allen Völkern eines der meistumworbenen Probleme der darstellenden Künste. Zumeist umgab jede dieser Kulturen den Kern des Problems mit der ihr adäquaten Hülle, der Tracht. Die Umwertungen der jüngsten Zeit haben die Frauentracht ebenso umgeformt, wie vor mehr als 100 Jahren die französische Revolution das starre Rokoko durch das Incroyable ablöste. Das Ruhige, Vornehme und Würdige der Vorkriegszeit hatte durch seine Unnahbarkeit in Kleidung und Lebenshaltung einen Frauentyp geschaffen oder doch wenigstens betont, den wir landläufig als 'Dame' bezeichneten und bezeichnen. Die Tracht von heute jedoch neigt weit weniger zur zugeknöpften Uniformierung, sondern eher zu einer liberalen Unterstreichung rein körperlicher Qualitäten. Die Dame von heute bildlich darzustellen, ist somit eine viel schwierigere Aufgabe als früher, eben deshalb weil jene sinnfällige und unterstrichene kostümliche Würde von früher nicht mehr unterstützend vorhanden ist, sondern einer freieren Auffassung weichen mußte. Wenn der Lichtbildner von früher in jenen 'Uniformen', das Dame hieß, einen bequemen Helfer fand, so ist heute seine Aufgabe immens erschwert dadurch, dass es gilt, viel zartere Nuancen im Kostümlichen und vor allem im Wesen der darzustellenden Persönlichkeit zu entdecken und festzuhalten. Es leuchtet ein, dass – um das Problem an einem realen Beispiel klarzumachen – der bis über die Knöchel reichende Rock oder gar die Schleppe von damals weit eher jene Reserviertheit hatte, also jenes Damenhafte ausdrückte, als die kniefreie Mode von heute. In dem Maße als früher das Damenbildnis gewissermaßen von selbst entstand, besteht heute die Gefahr, daß sich gegen die Absicht des Lichtbildners eine gewisse prickelnde Note in seine Darstellung einschleicht. Hinzu kommt, daß

unsere Generation – vielleicht unbewusst – noch unter dem Eindruck jener zugeknöpften Vorkriegsmode steht; die nächste Generation wird keine Vergleichsmöglichkeiten mehr haben. Falls sie nicht wieder zum Verhüllen neigt. Mehr als je ist es heute Aufgabe des kultivierten Lichtbildners, nicht nur ein Kostüm, sondern einen Menschen darzustellen, einen Menschen, der doch unbedingt Wert darauf legt, einem gewissen Kulturkreis und einer bestimmten Gesellschaftsklasse anzugehören. Diese heute viel feineren Nuancen zu entdecken, den darzustellenden Menschen unabhängig von einer sehr liberalen Mode, gewissermaßen zu entziffern, das scheint mir die viel schwierigeren, viel vertiefteren Aufgabe des photographischen Bildnisses unserer Zeit zu sein.“³⁸⁶

Franz Grainer (1871-1948), zum Zeitpunkt des von ihm verfassten Textes an die 60 Jahre alt, schrieb hier über den Wandel der Frau und ihrer Rolle in der Gesellschaft – aus dem Blickwinkel einer wilhelminisch geprägten Männergeneration. Die *Neue Frau*, man merkt es dem Text an, konnte ihn weder als Mann noch als Fotograf überzeugen. Nichtsdestotrotz umschreibt er durchaus treffend das veränderte Äußere all jener jungen, selbstbewussten Frauen, die in der Weimarer Republik portraitiert sein wollten. Es galt zwar, das fotografische Bild an das Modell anzupassen, also die Frau im Unterschied zum Herrenbildnis auch bewusst in ihrer Weiblichkeit darzustellen – ein seriöser Fotograf sollte dabei jedoch eine zu „prickelnde,“ also erotische Note vermeiden. Wie Franz Grainer musste auch Elfriede Reichelt in ihrer fotografischen Darstellung auf das sich verändernde Frauenbildnis nach dem Ersten Weltkrieg reagieren – ihr fiel dies sicherlich um ein Vielfaches leichter als dem älteren, weitaus konservativeren Kollegen. Teilweise wird auch in Reichelts Frauenportraits vor, während und noch nach dem Ersten Weltkrieg ein tradiertes Bild der Frau gezeichnet, von Hausfrauen und Müttern aus dem höheren Bürgertum und dem schlesischen Adel. Ein Typus, den es nach wie vor gab und den es daher auch nach wie vor zu fotografieren galt. Das repräsentative und traditionelle Gesellschaftsportrait dieses Frauentypus steht jedoch dem Entwurf der *Neuen Frau* diametral gegenüber, der die Fotografin im Verlauf der 1920er Jahre zunehmend interessierte.

Bevor dieser bildnerische Richtungswechsel im Falle Reichelt fokussiert wird, sollte der soziokulturelle Rahmen des Terminus *Neue Frau* zunächst einmal ganz allgemein abgesteckt werden. Wer war also die *Neue Frau*? In der allgemeinen Darstellung, in Werbung, Film und Zeitschriften wurde sie meist jung und attraktiv, sportlich, selbstbewusst und unabhängig wiedergegeben. Man kennt sie als fröhliches Bubikopf-Mädchen ebenso wie in der Version der androgynen *Garçonne*. Lasziv rauchend oder den Charleston tanzend, so sieht das Klischeebild der allein stehenden und in der Stadt lebenden *Neuen Frau* aus. Schiebt man rein phänotypische Kriterien beiseite, war sie in erster Linie eine arbeitende Frau. Genau in diesem Punkt grenzte sie sich von den vorherigen Frauengenerationen ab. 1925 gingen 11,48 von 24,28 Millionen Frauen in

³⁸⁶ Franz Grainer: *Das neuzeitliche Damenbildnis*, in: *Das Deutsche Lichtbild. Jahresschau 1927*, herausgegeben von H. Windisch, Berlin 1927 (Robert & Bruno Schulz), S. XIV.

Deutschland, also fast die Hälfte der weiblichen Bevölkerung, einer geregelten Arbeit nach. Nicht-manuelle Berufe übten davon allerdings nur 1,5 Millionen aus, beispielsweise als Hotelangestellte, Sekretärinnen oder Verkäuferinnen. Der Großteil arbeitete als Hilfen im Familiengeschäft oder der familiären Landwirtschaft, als Dienst- oder Kindermädchen und als Arbeiterin in der Textil- oder Lebensmittelindustrie.³⁸⁷ Einige wenige erhielten eine umfangreiche Ausbildung oder waren gar Akademikerinnen, so gab es 1925 zwar erst einige tausend Ärztinnen, dafür jedoch schon ca. 130.000 Krankenschwestern und nahezu 100.000 Lehrerinnen.³⁸⁸ Baden und Bayern waren 1900 bzw. 1903 die ersten Länder im Deutschen Reich gewesen, die die volle Immatrikulation von Frauen zum Universitätsstudium ermöglichten. Die Zahlen weiblicher Studierender entwickelten sich in der Folgezeit langsam aber kontinuierlich: an der Ludwig-Maximilians-Universität München beispielsweise studierten im Wintersemester 1905/06 53 Frauen, insgesamt gab es in diesem Halbjahr 5.147 eingeschriebene Studierende. Im Wintersemester 1918/19 betrug der Frauenanteil an der LMU dann schon 1.191 von insgesamt 8.625 eingeschriebenen Studierenden.³⁸⁹ 1931 gab es in ganz Deutschland 19.000 Studentinnen.³⁹⁰

Waren die Bemühungen der noch im 19. Jahrhundert gegründeten und von Frauen geführten Ateliers, beispielsweise das Atelier Elvira von Anita Augspurg und Sophia Goudstikker, eng mit der Frauenbewegung verknüpft, war dieses Engagement in der Weimarer Republik zwar nicht obsolet geworden, konnte nun aber beiläufiger thematisiert werden. Als die „Frauenfotografie“ für die frühen Fotografinnen vielfach noch ein Mittel weiblicher Selbsthilfe bedeutete, das der Frauenbewegung zugute kam, waren die fotografischen Darstellungsformen besonders zielgerichtet eingesetzt worden: so wurden Schriftstellerinnen und Frauenrechtlerinnen in einem typisch männlichem Gestus mit aufgestütztem Kopf, Denkerstirn, Buch und am Schreibtisch sitzend portraitiert. Nachdem durch die Weimarer Verfassung die Grundlage für ein emanzipiertes, gleichberechtigtes Leben als Frau geschaffen worden war, entwickelte sich bei den Fotografinnen in den 1920er Jahren eine neue Darstellungsweise. Die Frauen wurden zunehmend in lockerer Pose bei Freizeitbeschäftigungen und in Alltagsgarderobe abgelichtet. Wie noch zu sehen sein wird, trifft dies auch für viele von Reichelts Frauenfotografien zu, die im Laufe dieses Jahrzehntes entstanden sind.

³⁸⁷ Timothy Mason: *Women in Germany 1925-1940. Family, Welfare, and Work*, in: *History Workshop Journal*, Issue 1, 1976, S. 74-113, S. 78f. Kim Sichel: *Avantgarde als Abenteuer. Leben und Werk der Fotografin Germaine Krull*, (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang; München, Haus der Kunst; San Francisco, Museum of Modern Art; Rotterdam, Kunsthal; Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou 1999ff.), München 1999, S. 10, Anm. 28.

³⁸⁸ Renate Bridenthal: *Beyond Kinder, Kirche, Küche: Weimar Women at Work*, in: Renate Bridenthal, Atina Grossmann und Marion Kaplan (Hgg.): *When Biology Became Destiny. Women in Weimar and Nazi Germany*, New York 1984, S. 33-65, zitiert nach: Sichel 1999, S. 10, Anm. 29.

³⁸⁹ http://www.uni-muenchen.de/ueber_die_lm_u/profil/geschichte/muenchen/index.html (abgerufen am 25. Mai 2010).

³⁹⁰ Bridenthal 1984, zitiert nach Sichel 1999, S. 10, Anm. 29.

Obwohl Elfriede Reichelt selbst in den 1920er Jahren keine junge Frau mehr war, begleitete sie die Bewegung um die *Neue Frau* mit und konnte sich aufgrund ihrer eigenen Lebensvorstellungen persönlich in ihr wieder finden. Elfriede Reichelt verstand es, unterschiedliche Frauentypen im Wandel ihrer Zeit darzustellen. Dies gehört zu den besonderen Kennzeichen ihrer Fotografie. Ihre stilistische Vielfalt wird gerade im Hinblick auf ihre Frauenbildnisse deutlich. Hier verfügte sie über unterschiedlichere Modelltypen, ob junge, moderne Frau, Mutter mit Kind oder ältere Dame. Bei den männlichen Modellen war diese Vielfalt weitaus weniger ausgeprägt zu finden, da jung oder alt, Künstler oder Angestellter sich äußerlich kaum unterschieden. Bei ihren Frauenportraits konnte die Fotografin zudem leichter neue Bildstrategien erproben, da die Damen äußerlich unterschiedlicher und in den Sitzungen wohl meist geduldiger und ausdauernder als die männlichen Atelierkunden waren.

Es waren aber nicht nur die Frauentypen, die sich damals veränderten. Im Laufe der Jahre taten sich auch anderweitige Umstellungen auf, die Reichelts Frauendarstellungen beeinflussten. In den frühen Frauenportraits aus der Studienzeit und nach der Ateliergründung (WVZ 272ff.) fertigte die Fotografin beispielsweise viele Portraits in der Technik der matten Platinotypie. Nicht nur diese von ihr bevorzugte Edeldrucktechnik, sondern gleichfalls Komposition und Aufmachung stehen für eine Orientierung an bewährten Mustern der *Kunstfotografie*. Auch finden sich in diesen frühen Bildnissen noch häufig traditionelle Accessoires wie das aufgeschlagene Buch und das Spitzentaschentuch, Hüte, kostbare Porzellanvasen und Blumenbouquets. Dargestellt werden züchtig und teils noch in den voluminösen Roben der Gründerzeit gekleidete Damen, die in Stil, Haltung und Komposition der Fotografie des ausgehenden 19. Jahrhunderts entsprechen. In Anlehnung an die alten Staffageinterieurs, von Biedermeier-Möbeln und Spiegeln umgeben, wirken die Frauen bei Reichelt anfänglich häufig fast kostümiert. Die Hintergründe sind verschwommen und meist dunkel gehalten. Da auch die Kleidungen der Frauen gedeckte Töne haben, wirkt die gesamte Bildgestaltung in diesen frühen Frauenportraits düster und teils ein wenig trüb. Der dargestellte Frauentypus variiert kaum: hübsch, belesen, aus gutem Hause. Der Wunsch nach individuellen Lichtbildnissen wie es die *Kunstfotografie* erstrebte, zeigt sich in den Aufnahmen der 1910er Jahre nur in Ansätzen. Von wahren Charakterstudien, wie Reichelt sie in den 1920ern entwarf, sind diese frühen Portraits allerdings noch weit entfernt.

Aus diesen Anfängen sollen zwei Portraits bekannter Frauen herausgegriffen werden. Aus Reichelts Münchner Zeit hat sich ein Bildnis von Emma Pförtner-Uibelesen (1880-1928) in zwei Versionen erhalten, das um 1908 entstanden ist (WVZ 227, 228). Emma Uibelesen³⁹¹ wurde wie Reichelt an der Münchner „Lehr- und Versuchsanstalt für

³⁹¹ 1909 heiratete sie Hans Pförtner und trug in Folge den Doppelnamen Pförtner-Uibelesen.

Photographie“ ausgebildet. Die beiden jungen Frauen waren wahrscheinlich Schulfreundinnen. Unmittelbar nach ihrem Abschluss 1908 übernahm Uibeisen das bekannte Fotoatelier Elvira von der bisherigen Inhaberin Sophia Goudstikker.³⁹² Als frisch ausgebildete Kunstfotografin unterzog die neue Inhaberin das nach wie vor erfolgreiche, jedoch nach dem Skandal um August Endells Jugendstilgestaltung Ende der 1890er Jahre zur Ruhe gekommene Atelier einer gemäßigten Neuausrichtung. Rudolf Herz erkennt in seiner Studie über das Atelier Elvira damals zwar keinen gravierenden Einschnitt in der Portraitauslegung, jedoch eine deutliche Qualitätssteigerung. Mit vielseitigeren Kompositionen, individuelleren Posen und malerischen Akzenten erneuerte Emma Uibeisen die etwas festgefahrene, stereotype Portraitproduktion des einstigen Vorzeigateliers.³⁹³ In den beiden Reichelt-Portraits der Freundin Emma sehen wir eine junge Frau in einem langen und hochgeschlossenen schwarzen Kleid mit eleganten Spitzenhandschuhen und einem Hut. Im Hintergrund ist eine helle, mit Stoff bespannte Wand mit einem gerahmten Bild zu erkennen. Die Hintergrundgestaltung entspricht der zeitgenössischen Tendenz, junge Frauen vor hellerem, ältere Damen vor dunklem Grund zu portraituren. Emma Uibeisen hält die typischen Bildaccessoires einer Dame in Händen: auf dem einen Bildnis (WVZ 227) eine geöffnete Buchmappe, auf dem anderen einen geschlossenen Fächer (WVZ 228). Sie ist im Sitzen abgelichtet und beugt sich in beiden Portraits mit leicht geneigtem Oberkörper dem Betrachter zu. Dem zeitgemäßen Halbfigurenportrait entsprechend füllt die Portraitierte das gesamte Bildformat aus. *Carte-de-vistite*-Aufnahmen des 19. Jahrhunderts hatten im Vergleich nicht Brust- oder Halbfigurenportrait, sondern Ganzkörperbildnisse mit reichlich viel Hintergrundumgebung bevorzugt. Mit dem *Neuen Sehen* wurden das piktorialistische Brust- und Halbfigurenbild später von einer nahansichtigen Konzentration auf das Gesicht abgelöst. Geprägt von der an der Münchner Fotoschule vermittelten *Kunstfotografie* handelt es sich bei den beiden Portraits Emma Uibeisens von Elfriede Reichelt um klassische Atelierfotografien mit nur geringfügig ausgeprägten Neuerungsansätzen. So gibt es zwar keine Staffagemöbel mehr, der Hintergrund ist im Sinne des *Piktoralismus* weich gezeichnet, die Pose nach wie vor aber statisch.

³⁹² „Die Absolventen der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Gravüre zu München in der Praxis“, in: *Jahrbuch der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Photogravüre zu München. Bericht über die Gesamttätigkeit im 9. Lehrjahr 1908/1909*, Jg. 3, München 1909, S. 92. Nach dem Ausstieg von Anita Augspurg bereits einige Jahre zuvor, mit der zusammen Goudstikker das Atelier 1887 in der Von-der-Tannstraße gegründet hatte, feierte das Atelier 1907 sein zwanzigjähriges Jubiläum. Die nunmehrige Alleininhaberin Goudstikker wollte sich im Folgejahr ganz auf ihre Arbeit als Leiterin der Rechtsschutzstelle des Münchner „Vereins für Fraueninteressen“ und als Verteidigerin am Jugend- und Schöffengericht widmen und verpachtete das Atelier daher 1908 an die erst 28-jährige Emma Uibeisen.

³⁹³ Rudolf Herz: *Das Fotoatelier Elvira (1887-1928). Seine Fotografinnen, seine Kundschaft, seine Bilder*, in: *Hof-Atelier Elvira 1887–1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten*, herausgegeben von Rudolf Herz und Brigitte Bruns (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1985/1986), München 1985, S. 63-128.

Eine ähnliche Bildauslegung ist im Portrait der Breslauer Kunstmäzenin Antonia (Toni) Neisser (1861-1913) auszumachen, das vermutlich in den ersten Jahren nach Ateliergründung um 1910 aufgenommen wurde. Es haben sich in mehreren Abzügen zwei Portraits von Toni Neisser erhalten (WVZ 223–226). Beide wurden im Haus der Neissers in Breslau-Scheitnig aufgenommen. Auf dem einen Portrait sieht man die Mäzenin im Sitzen (WVZ 223). In einem hochgeschlossenen, dunklen Kleid mit Pelzbesatz ist sie frontal und nah am vorderen Bildrand positioniert, blickt jedoch am Betrachter vorbei. Die Haare sind weiß, auf dem Gesicht zeichnen sich jedoch kaum Falten ab. Das vermutlich nur wenige Jahre vor dem frühen Tod der Portraitierten aufgenommene Bild zeigt eine Frau mittleren Alters. Die Hände sind im Schoß gebettet. Neissers Gesichtsausdruck ist entspannt: sie richtet ihren Blick in die Ferne, der Mund ist geschlossen ohne zu lächeln. Die Frau erscheint in sich ruhend. Der sie umgebende Hintergrund ist, wie ihre Kleidung, gleichmäßig dunkel gehalten, Einrichtungsgegenstände sind nur schematisch zu erkennen. Elfriede Reichelt hat, wie von ihrem Münchner Lehrer Eugene erlernt, das Negativ mechanisch überarbeitet: leichte Strichelungen überziehen den Hintergrund und harmonisieren somit die Fläche. Durch die gleiche Farbgebung in den Bildebenen und die diffuse Unschärfe im Hintergrund entsteht eine Kongruenz von Figur und Umgebung. Die innere Ruhe der Portraitierten steht mit der reduzierten, stillen Umgebung in Einklang. Die Körperhaltung Toni Neissers ist auch in der zweiten Portraitvariante (WVZ 224–226) beibehalten. Handhaltung und Blickrichtung gleich, steht sie in einem weißen Kleid vor einer Kommode. Die gesamte Bildkomposition geht von der stehenden Frauenfigur aus, welche die gesamte Bildhöhe ausfüllt. Mit der Rückenseite ist sie nah am linken Bildrand positioniert, rechts von ihr ergibt sich dadurch eine Freifläche. Analysiert man die internen Bildflächen, spiegelt sich die zu einem kegelförmigen Körper abstrahierbare Figur in einer nach unten zeigenden Dreiecksfläche auf der rechten Bildseite. Ergänzt wird die Flächenkomposition von einem Farbdialog zwischen dem hellen Korpus der Figur auf der linken Seite und der dunklen, dreieckigen Fläche rechts. Die Körpersilhouette der Frau wiederholt sich zudem in der weiblich gerundeten Form der Porzellanchinoiserie auf der Kommode. Diagonale Kompositionslinien führen von den linken Bildecken über Kopf und Hände Toni Neissers auf die Vase zu. Die voluminös gerundete Bonboniere kontrastiert wiederum mit den eckigen Formen der Kommode und des Gemälde Rahmens. Als Bild im Bild dient hier ein leider nicht näher erkennbares, in seinem fleckigem Duktus aber an Giovanni Segantini oder Erich Erler-Samadens erinnerndes Gemälde – beide Künstler waren in der Sammlung der Neissers vertreten. Komplexe Kompositionsschemata, wie hier exemplarisch vorgestellt, finden sich in vielen von Reichelts Aufnahmen und zeugen vom kunsthistorischen Wissen und malerischen Interesse der Fotografin, die privat eine kleine Kunstsammlung aufbaute. In Fritz Eilers Gemälde von Toni Neisser (AZT 16), das 1911 in der Schrift *Deutsche Kunst und Dekoration* veröffentlicht wurde, erkennt man

deutliche Parallelen zum zweiten Fotoportrait von Elfriede Reichelt. Seitengespiegelt nimmt Toni Neisser in dem Gemälde die gleiche Position ein, auch die Vase auf der Kommode ist identisch. Mit der floralen Ornamentik auf einem Wandteppich im Hintergrund bringt Erler hier ein dekoratives Jugendstil-Detail ein, das auf dem Foto nicht zu finden ist. Ob die Fotografie dem Gemälde oder das Gemälde der Fotografie voranging, bleibt Spekulation. Letztlich zeigt sich, dass beide Portraitdarstellungen mit traditionellen, um nicht zu sagen konventionellen Darstellungsmustern arbeiten. Noch tief geprägt von den kunstfotografischen Ausbildungsinhalten im Studium, orientierte sich die Fotografin in den ersten Jahren ihrer professionellen Selbstständigkeit also weitestgehend an einer klassischen, malerischen Portraitauslegung.

Wie bereits dargelegt, veränderte sich das Bild der Frau im Laufe der Weimarer Republik stark. Mit dem Wandel der Frauentypen änderten sich auch die Portraitierten vor der Linse der Fotografin Reichelt und folglich passte sie ihre Aufnahmetechnik den neuen Umständen an. Statt der vormaligen Edeldrucktechniken griff sie zu neutraleren Entwicklungstechniken. In der Regel arbeitete sie von nun an mit glänzenden Gelatineentwicklungspapieren. In einigen der neuen Frauenportraits von Elfriede Reichelt reflektieren diese hochglänzenden Oberflächen den Glamourstil der 1930er Jahre, wie er aus den Modefotos und Starportraits von Edward Steichen (1879-1973), Martin Munkácsi (1896-1963), Horst P. Horst (1906-1999) und George Hoynigen-Huene (1900-1968) bekannt ist. Beispielhaft sind hier Reichelts Portraits der Schauspielerin *Therese Thiessen* (1901-1986, WVZ 238f.) und *Frau von Richthofen* (1890-1963, WVZ 229) anzuführen.

Anstelle der bürgerlichen und adeligen Damen, die sich nur um ihre Häuser und Ländereien kümmerten, fotografierte Reichelt in den späten 1920er Jahren vermehrt Frauen, die aktiv im Berufsleben standen. So finden wir unter den Portraits Musikerinnen wie die Pianistin Lubka Kolessa (1902-1997, WVZ 203f.) und Künstlerinnen wie die Textilgestalterin und Frau des Malers Max Wislicenus, Else Wislicenus (WVZ 245ff.). Reichelt portraitierte in dieser Zeit ebenso diverse Schauspielerinnen, darunter Ilona Durigo (1881-1943, WVZ 190), Maria Freund (Lebensdaten unbekannt, WVZ 195) und Käthe Gold (1907-1997, WVZ 196).

Reichelt fotografierte in dieser Zeit auch häufig Sportlerinnen, so zum Beispiel eine Fechterin (WVZ 357) und eine Autofahrerin (WVZ 361). Angesichts von Tamara de Lempickas (1898-1980) bekanntes *Auto-Portrait* (Privatbesitz) oder Anton Räderscheidts (1892-1970) Tennisspielerin (Bayerische Staatsgemäldesammlungen) wird die Nähe zwischen der neusachlichen Malerei und der Fotografie dieser Zeit beispielhaft deutlich. Die Form der Selbstdarstellung, wie sie aus Lempickas Inszenierung im grünen Bugatti spricht, überschneidet sich interessanterweise mit einem Foto, das Elfriede Reichelt in ihrem Sportwagen des Typus Adler zeigt (Privatbesitz Lörrach) – dass die Malerin wie die

Fotografin anscheinend das Autofahren liebten, spricht auch in Bezug auf ihr weibliches Selbstverständnis Bände.

Das Portrait der schlesischen Gräfin und Frauenrechtlerin Margarete von Keyserlingk (WVZ 200) zeigt erneut, wie immer wichtiger es Reichelt in den 1920er Jahren wurde, selbstbewusste Frauen zu portraituren. All diese Portraits nimmt die Fotografin in dieser Zeit meist sehr nahansichtig auf, die Kamera richtet sich nun stets in absoluter Konzentration auf die Gesichter. Die Köpfe füllen meist die gesamte Bildfläche aus, wie es in einem Frauenkopf von 1930 (WVZ 374) oder dem Portrait *Eva I* und seinen Versionen zu erkennen ist (WVZ 376ff.). Die Hände, die schon in Reichelts piktorialistisch geprägten Fotografien wichtig waren, werden jetzt in unmittelbarer Nähe zum Gesicht positioniert. Die Perspektive wird variantenreicher: Statt wie bisher nur auf Augenhöhe zu fotografieren, d.h. in der sogenannten Bauchnabelperspektive, setzt sie nun häufig auch Schrägansichten und Auf- oder Untersichten ein. Reichelt benutzte zwar keine extremen Perspektiven wie die Avantgardefotografen Alexander Rodtschenko oder László Moholy-Nagy – sie arbeitete mit einer gemäßigten Untersicht. Wie sie die neuen Prämissen in ihrer Weise umsetzte, zeigt sich beispielhaft an einem nicht identifizierten Frauenbildnis (WVZ 375). Reichelt nimmt den Frauenkopf aus einer leichten Untersicht mitten in einer Drehbewegung auf, reflektiert darin also auch die Momentaufnahme als Stilmittel der aktuellen Fotografie. Die Figur ist überwiegend scharf getroffen, an den verwischten Bäumen im Hintergrund erkennt man allerdings die schnelle Kamera-Bewegung. In vielen von Reichelts Interieurbildnissen von Männern ist eine gewisse Statik und Statuettenhaftigkeit auszumachen, in den späten Frauenbildnissen liegt ihr so etwas fern. Ab Mitte der 1920er Jahre wird im Portraitschaffen von Elfriede Reichelt vielmehr eine neue Spontanität im Portrait sichtbar mit neuen Posen, anderen Ausschnitten und besonderen Accessoires. Kopfdrehungen und schwungvoll wehende Haare werden auf den Bildern festgehalten. Mit der Momentfotografie können flüchtige Augenblicke festgehalten werden, die den Portraitcharakter auf eine neue Weise transportieren. Führt man sich das in sich ruhende Bildnis Toni Neissers im Vergleich mit dem „Schnappschuss“ der Frau in Untersicht vor Augen, kann man feststellen, dass die modernen Portraits erstmals nicht mehr die Vorstellung des in sich und der Welt ruhenden Menschen verkörpern, die sich seit der Renaissance im Portrait spiegelte.³⁹⁴ Wie von der Fotohistorikerin Monika Faber beschrieben, wird der Mensch in der modernen Zeit viel häufiger in seiner Ruhelosigkeit gezeigt – in der Alltagshektik des neuen Maschinenzeitalters, im quirligen Großstadtleben. Reichelts Frauenkopf von 1930 rezipiert dieses neue Menschenbild, wohingegen ihr zwanzig Jahre früher entstandenes Portrait Toni Neissers noch ganz der tradierten Form entspricht. Neue Bildideen geben in den 1920er und 1930er Jahren die

³⁹⁴ Monika Faber: *Das fotografische Bildnis*, in: *Zwischenspiel IV: Zwiesprache* (Ausstellungskatalog Berlin, Berlinische Galerie im Kunstforum der GrundkreditBank 2002/2003), Berlin 2002, S. 42f.

veränderten Lebenssituationen der Menschen wieder und bestimmen vor allem die Frauenportraits dieser Zeit. So inszeniert Reichelt ein Damenbildnis um 1930 mit starkem Schattenspiel (WVZ 368). Die junge Frau sitzt seitlich gedreht auf einem Stuhl, die Kamera nimmt sie frontal auf. Der rechte Arm liegt locker auf der Oberkante der Rückenlehne, in der linken Hand hält sie eine angezündete Zigarette. Das Licht fällt von vorneoben auf das Gesicht, die Krempe des großen Hutes wirft einen Schatten auf die Augenpartie. Die Frau sieht nicht in die Kamera, der verdunkelte Blick geht hingegen durch das leichte Zurückneigen des Kopfes nach oben. Ein Lachen liegt auf dem jungen Gesicht. Der extreme Schlagschatten bildet die Figur im Hintergrund kongruent und gut erkennbar ab, die Hutkrempe wirft ein spannendes Schattenbild an die Wand. Einflüsse aus dem expressionistischen Film sind angesichts des starken Schlagschattens und der expressiven Pose durchaus als Impulsgeber für die Fotografie denkbar. Der Hell-Dunkel-Kontrast der Aufnahme wird durch den Sepiaton des Gelatineentwicklungspapiers harmonisch abgetönt.

Licht und Schatten spielen auch in einem anderen Bildnis aus den späten 1920er Jahren eine wichtige Rolle. Für die Arbeit *3 x Christa* fotografierte Elfriede Reichelt das Konterfei einer jungen Frau in drei verschiedenen Varianten (WVZ 366f.). Einmal frontal mit direktem Blick in die Kamera, einmal im Profil und ein weiteres Mal frontal mit abgewandtem Blick. Die drei Negative arrangierte sie anschließend in einer Komposition und kopierte sie übereinander gelegt in der sogenannten Sandwich-Technik. Die Fotomontage kreiert ein Portrait das dreimal dieselbe Person zeigt, ihre verschiedenen Gesichtsansichten aufruft und der Figur damit Dreidimensionalität verleiht. Das männliche Pendant zu *Christa* bildet die ungefähr zeitgleich entstandene Arbeit *3 x Derselbe* (WVZ 184), in der Reichelt zusätzlich mit unterschiedlichen Beleuchtungssituationen, Gestiken und den Bildnisformaten Kopf- und Brustbild spielt. In Fotografien wie *3 x Christa* und *3 x Derselbe* eröffnet sich eine weitere Parallele zwischen Fotografie und Film. Wie der Film befreit die mehransichtig angelegte Fotografie das menschliche Abbild aus der zweidimensionalen Darstellungskonvention, die Malerei und Fotografie beherrschte. Versuche, verschiedene Ansichten oder Bewegungen simultan auf Celluloid festzuhalten, kamen allerdings schon vor der Kinematografie auf. Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts experimentierte so schon Eadweard Muybridge (1830-1904) mit Simultanstudien, die die Bewegungsabläufe von Pferden und Ringern auf einer mehrfach belichteten Platte festhielten. *3 x Christa* reflektiert nicht nur die Geschichte des fotografischen Mediums, sondern greift als Tripleportrait³⁹⁵ ebenso auf einen klassischen Darstellungsmodus der Malerei zurück. Seit der Renaissance war es in Malerei und Zeichnung ein wiederkehrendes Thema, unterschiedliche Ansichten einer Figur auf einem

³⁹⁵ Vgl. Claude Keisch: *Portraits in mehrfacher Ansicht. Überlieferung und Sinnwandel einer Bildidee*, in: *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte* (= Kunsthistorische und volkskundliche Beiträge, Bd. 17), Berlin 1976, S. 205-240, S. 230ff.: „Zusammenhänge mit der Photographie“.

Bild abzubilden. Im späten 19. Jahrhundert interessierten sich beispielsweise Degas und Toulouse-Lautrec für diese Form der Mehrfachdarstellung, an der sie die Facetten des Gesichtes und Bewegungsphasen der Figur studierten. Degas verwendete den Ansatz nicht allein für anonyme, sondern auch für Bildnisse bekannter Persönlichkeiten wie das der Madame Salle (1886), die er in den gleichen klassischen Ansichten (Frontal-, Halb- und Ganzprofil) malte (Privatbesitz), wie Elfriede Reichelt ein halbes Jahrhundert später Christa fotografieren sollte. Die surrellen Ansätze in der Kunst des späten 19. Jahrhunderts, sichtbar z.B. in der weit verbreiteten Fotomontage *Monsieur Toulouse, das Portrait von Monsieur Lautrec-Monfa malend* von 1892, trieb dann Marcel Duchamp auf die Spitze, indem er 1917 sein eigenes Abbild mittels einer Spiegelkonstruktion fünfmal multipliziert um einen Tisch gruppierte. Durch Doppel- oder Dreifachbelichtung schufen in den 1920er Jahren auch Yva, Hannah Höch und Man Ray Simultanportraits. Seinerseits angeregt durch die Fotografie, die er selbst auch praktizierte,³⁹⁶ portraitierte schließlich zur selben Zeit der neusachliche Maler Karl Hubbuch seine Gefährtin Hilde in zweifacher Gestalt (Bayerische Staatsgemäldesammlungen).³⁹⁷

Im Falle Christa könnte das menschliche Auge ihre Person in der Realität nur jeweils in einer der drei Kopfhaltungen erfassen und müsste die Ansichten nacheinander abrufen. Die Fotomontage ermöglicht es, die drei Gesichtsansichten auf einmal zu sehen. Um ein naturalistisches, mimetisches Abbilden zum Zwecke der Repräsentation geht es in dieser Fotografie nicht. Avantgardistische Darstellungen wie diese überwand die positivistische Konzeption in der Kunst des 19. Jahrhunderts, die auf die frühe Fotografie starken Einfluss ausgeübt hatte.³⁹⁸ Im *Neuen Sehen* gab es vielfache Ansätze, die das Foto auf eine neue übernaturalistische Ebene bringen sollten: Sandwich-Technik, Mehrfachbelichtung, Fotogramm oder Solarisation waren gelegentlich nur Spielerei, evozierten aber ebenso häufig traumartige Erscheinungen. Dass Elfriede Reichelt hier eine dieser Methoden anwandte, weist zwar darauf hin, dass sie die neuen Entwicklungen mit Interesse verfolgte, nicht aber, dass sie mit dem Anspruch auf Innovation selbst experimentierte. Anders als die Berliner Fotografin Yva, die unter der Bezeichnung „synoptische Aufnahme“ regelmäßig mit Mehrfachbelichtungen arbeitete,³⁹⁹ gibt es im Schaffen von Elfriede Reichelt nur am Rande experimentelle

³⁹⁶ Karin Koschkar veröffentlicht derzeit am Kunsthistorischen Institut der LMU München, Lehrstuhl Prof. Burcu Dogramaci eine Dissertation über Karl Hubbuhs Fotografien, die zu einem großen Teil in der Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum bewahrt werden vgl. *Karl Hubbuch (1891-1979) – Modell- und Straßenfotograf der Moderne. Ein Beitrag zur Fotografie um 1930. Mit einem Verzeichnis des fotografischen Werks von 1926 bis 1933.*

³⁹⁷ Vgl. hierzu: Andrea Gott dang: *Viermal Hilde – Viermal Schwarzer Peter. Karl Hubbuch und die Krise des Porträts*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 66, 2005, S. 163-190.

³⁹⁸ Schon bald nach 1839 wurden fotografische Verfahren für die Wissenschaft nutzbar gemacht. Die Fotografie eignete sich zum wissenschaftlichen Instrument, da sie das „Bewusstsein für Details und Exaktheit [Schärfte]. Darin verstärkte sie den Hang zu positivistischer und faktenorientierter Weltsicht“, zitiert nach: Jäger 1996, S. 261.

³⁹⁹ Becker/Moortgat 2001, S. 47.

Aufnahmen wie *3 x Christa*. Der bewusst sichtbare Montage-Effekt war eine typische Bildidee der Avantgarde-Fotografie. Reichelt hat ihn nur noch ein zweites Mal in der Parallelkomposition *3 x Derselbe* genutzt. Für sie handelte es sich, so scheint es, um ein einmaliges Experiment. Im gleichen Maß wie sie rund zehn Jahre zuvor das piktorialistisch inspirierte Einkopieren von Landschaftshintergründen in ihre Aktaufnahmen einband, erprobte sie den zeittypischen Fotografiestil aus der Neugierde heraus. Ein weiterführendes Interesse Reichelts an derartig experimentellen Bildideen der Avantgardefotografie konnte nicht festgestellt werden.

Natürlich war dies sicherlich auch ihrer Atelierarbeit geschuldet. Die Berufsfotografin fand in ihrem angestammten Breslauer Kundenkreis wahrscheinlich nur wenige Abnehmer für derartige Bildnisse, in denen das mimetische Portraitieren nicht mehr im Zentrum stand. Gestärkt wird diese Vermutung darin, dass die meisten der neusachlich geprägten Portraits im Werkverzeichnis unidentifiziert sind und wohl keine prominenten Persönlichkeiten, sondern vielmehr junge, unbekannte Modelle der Fotografin abbilden. Allerdings gab es auch in Breslau innovative Köpfe – also avantgardistische Künstler, Schriftsteller oder Musiker – die an neuen Bildformen interessiert waren und derartige Bestrebungen der Fotografin sicherlich unterstützten. Dieses wohlwollende Interesse zeigt sich so zum Beispiel in der Veröffentlichung von *3 x Christa*, das in den *Schlesischen Monatsheften* im Dezember 1929⁴⁰⁰ anlässlich ihrer Einzelausstellung im alten Generalkommando abgedruckt wurde. Auch wenn das bürgerliche Atelierpublikum sicherlich keine experimentellen Portraitstudien wie diese in Auftrag gab, so belegen doch einzelne Prominentenportraits, dass zumindest Reichelts neusachliche Bildnisse durchaus Gefallen fanden. So kam die Schriftstellerin und Frau des Typografen und Akademiedozenten Johannes Molzahn, Ilse Molzahn (1895-1981), anscheinend für eine ganze Portraitserie in Reichelts Atelier. Die *IX. Porträtstudie* (WVZ 221) konnte als Bildnis von Ilse Molzahn identifiziert werden⁴⁰¹ und zeigt eine Frau von ca. 30 Jahren. Die androgyne Frau mit Pagenschnitt wird von Reichelt bewusst weiblich inszeniert, die Lippen geschminkt, der Ohrschmuck auffällig gewählt. Dass im Unterschied zur Zeitschriftenillustration und Karikatur die Frauen in der fotografischen Darstellung der 1920er Jahre trotz der androgynen Mode der Zeit ihre weibliche Ausstrahlung bewahrten,⁴⁰² erkennt man angesichts dieses Bildbeispiels. Reichelt rückt Auge, Kopf und Hand – das schriftstellerische Handwerkszeug – der Autorin ins Zentrum ihres Bildnisses. Molzahn stützt ihr Gesicht so auf die linke Hand auf, dass Teile der linken Gesichtshälfte

⁴⁰⁰ *Moderne Lichtbildkunst. Trickaufnahme von Elfriede Reichelt anlässlich der Ausstellung im Generalkommando*, in: *Schlesische Monatshefte*, Jg. 6 (1929), Heft Nr. 12 (Dezember), S. 538.

⁴⁰¹ Für den Identifizierungshinweis danke ich Brigitte Würtz, Tochter von Oskar und Marg Moll, und Dr. Johanna Brade am Schlesischen Museum zu Görlitz.

⁴⁰² Burcu Dogramaci: *Mode-Körper. Zur Inszenierung von Weiblichkeit in Modegrafik und -fotografie der Weimarer Republik*, in: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, herausgegeben von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks, Bielefeld 2005, S. 119-135, S. 126.

verdeckt sind. Das linke Auge lugt aus einem Dreieck heraus, das von kleinem Finger und Ringfinger gebildet wird. Die ungezwungene Handhaltung und Mimik drücken Fröhlichkeit, Witz und Optimismus aus und unterstreichen die natürliche Ausstrahlung der Schriftstellerin. Durch diese Handhaltung in den Fokus gesetzt, wird dem Betrachter klar, was das Auge respektive das genaue Hinsehen für die Autorin bedeutete, die neben Erzählungen wie *Der schwarze Storch* (1936) oder *Töchter der Erde* (1941) auch Ausstellungsrezensionen in schlesischen Zeitschriften veröffentlichte.

Die Darstellung über Elfriede Reichelts Frauenportraits soll abschließend um einen Blick auf ihre Modeaufnahmen ergänzt werden. Wie das entsprechende Register im Werkverzeichnis belegt, liegen von der Fotografin heute nur noch wenige, dezidiert als Modeaufnahmen gekennzeichnete Fotos vor. Hinzuzufügen ist allerdings, dass einige der im Werkverzeichnis unidentifizierten Bildnisse möglicherweise ursprünglich auch als Modeillustrationen dienten. 1925 wurden in zwei Ausgaben der Zeitschrift *Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur* zwölf Modefotos von Elfriede Reichelt publiziert. Die weiterführende Sichtung dieser und anderer Frauenzeitschriften der damaligen Zeit wie *Die Dame* führte über diesen Befund hinaus leider zu keinen weiteren Funden dieser Art. Die in der *Deutschen Frauenkleidung und Frauenkultur* publizierten Modefotografien Reichelts präsentieren die Modelle von drei Modemacherinnen – allesamt aus Schlesien, einer der damals größten Textilregionen Deutschlands. Zu sehen sind Entwürfe der Breslauer Werkstätten von Lisa Haack und Emma Ludwig sowie Käthe Woywood aus Schreiberhau. Die Abbildungen (WVZ 918–930) zeigen locker geschnittene Kleider aus groß gemusterten Leinenstoffen mit tief sitzender Taille. Die Entwürfe kombinieren Elemente aus der ländlichen Kleidung, der Reformkleidung um 1900 und der Mode der 1920er Jahre. Androgyne Details wie Schlapphut, Krawattenbinder oder Weste ergänzen die locker sitzenden und aus heutiger Sicht etwas bieder wirkenden Entwürfe. Vom fotografischen Gesichtspunkt her machen die Bilder einen ebenso konventionellen Eindruck. Etwas uninspiriert stehen die Modelle in leichter Drehung mehr oder weniger frontal zur Kamera, ihre Hände sind seitlich eingestützt oder in den Oberteiltaschen verborgen. Vergleicht man Modegrafik und Modefotografie der damaligen Zeit, fällt auf, dass die gezeichneten Illustrationen, beispielsweise von Liselotte Friedlaender experimentierfreudiger waren und schon deutlich früher Abstraktionsansätze aufwiesen. Die Modefotografie zeigte sich dem gegenüber bis in die späten 1920er Jahre eher deskriptiv und produzierte stattdessen starre Studioaufnahmen und eher einfallslose Vorder- und Rückenansichten der Modelle. Erst gegen Ende der 1920er Jahre deutete sich hier unter dem Einfluss der avantgardistischen Fotokunst mehr Mut zum Experiment an.⁴⁰³

⁴⁰³ Dogramaci 2005, S. 121.

Die Beurteilung der zeitgenössischen, von weiblichen Fotografen aufgenommenen Modefotografie fiel bereits in der damaligen Rezeption dürftig aus:

„Nur auf einem Gebiet ist unsere deutsche Photographin nicht immer auf internationaler Höhe, das ist auf dem der Modefotographie. Aus dem Bestreben, Deutlichkeit zu geben, entsteht leicht Trockenheit. So graziös die Kleider auf Zeichnungen sind, so schwerfällig wirken sie auf den photographierten 'Schönheiten'. Selten wird etwa eine Dame der Gesellschaft gewonnen, die dem Kleide Charakter zu geben versteht über das gewöhnliche Klein-Mädchen-Mannequin hinaus.“⁴⁰⁴

In Elfriede Reichelts Modeaufnahmen von 1925 wird die in der Kritik geschilderte „Trockenheit“ sichtbar: Nüchtern die Kleider und wenig einfallsreich die fotografische Inszenierung, sind die Illustrationen nicht mit den zeitgenössischen Modezeichnungen zu vergleichen. Die jungen Frauen, die Elfriede Reichelt als Fotomodelle dienten, strahlen tatsächlich einen sehr mädchenhaften, vielleicht etwas gewöhnlichen Charme aus. In einem Punkt entsprechen sie Reichelts üblichen Portraitklientel durchwegs, sind es doch eindeutig Frauen aus dem bürgerlichen Milieu. Interessant ist, dass die Modeaufnahmen dabei im Geiste eine Verbindungslinie zum ursprünglichen Reformkleid der Jahrhundertwende aufweisen. Das Reformkleid wurde damals nämlich hauptsächlich von Frauen aus dem Bildungsbürgertum getragen. Generell sagte man dem damaligen Bürgertum nach, Neuerungen allgemein aufgeschlossen gegenüberzustehen. Und tatsächlich zeigten sich viele Bürgerliche dem Reformkleid als Symbol der Lebensreformbewegung gegenüber genauso offen wie beispielsweise der zeitgleichen kunstfotografischen Bewegung. Die Natürlichkeitsbewegung der Jahrhundertwende, in deren Kontext ja auch das Reformkleid anzusiedeln ist, stand schließlich sogar in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den malerischen Bestrebungen der *Kunstfotografie*. Und so überrascht es nicht, dass gerade die bürgerliche Schicht die kunstfotografische Bewegung, die ja zunächst von Amateuren aus den eigenen Reihen ausging, unterstützte. Enno Kaufhold wies außerdem darauf hin, dass die *Kunstfotografie* um die Jahrhundertwende eng mit der einsetzenden Bewegung um das Reformkleid verbunden war und dass sich sogar einzelne Vertreter der *Kunstfotografie* wie Fritz Loescher⁴⁰⁵ direkt für das Reformkleid einsetzten. So entwarf Loeschers Frau Itty Reformkleider, die ihr Mann wiederum fotografierte.⁴⁰⁶ Anders als die bürgerlichen Frauen trugen die aristokratischen Damen noch häufig nach 1900 Schnürmieder und Röcke mit Hüftkissen. Dass sich eine solch konservative Kleidungstradition in den Adelskreisen auch teils noch knapp 30 Jahre später behauptete, macht ein anderes Bild Elfriede Reichelts sichtbar (WVZ 235f.). Unter der Bildunterschrift *„Das Stilkostüm Phot. Elfriede Reichelt:*

⁴⁰⁴ *Wie die Frauen fotografieren*, in: *Daheim* 1931, S. 7.

⁴⁰⁵ Fritz Loescher schrieb neben seiner aktiven Arbeit als Fotograf praxisbezogene Ratgeber, siehe Fritz Loescher: *Leitfaden der Landschaftsfotographie*, Berlin ²1904 (Verlag Gustav Schmidt) und Ders.: *Die Bildnis-Photographie. Ein Wegweiser für Fachmänner und Liebhaber*, Berlin ²1907 (Verlag Gustav Schmidt).

⁴⁰⁶ Vgl. Abb. in: *Die Schönheit*, 1. Jg. 1903, S. 69, zitiert nach: Kaufhold 1986, S. 98, Anm. 212.

*altvenitianisch, aus maisfarbenem, silberdurchwirktem Brokat mit schwarzen Spitzen. Trägerin Frau v. Schierstedt*⁴⁰⁷ wurde es 1928 in den *Schlesischen Monatsheften* veröffentlicht. Praktische Anwendung fand hierbei also ein modedefotografischer Ansatz wie ihn sich die Zeitschrift *Daheim* von der Modedefotografie deutscher Fotografinnen wünschte: Die Dame der Gesellschaft sollte der Kleidung Charakter geben.⁴⁰⁸ Ob sich mit dieser Methode im Falle der von Reichelt portraitierten Frau von Schierstedt tatsächlich Authentizität ergibt, sei dahingestellt. Die prachtvolle Robe Frau von Schierstedts verweist letztendlich auf das, auch nach 1919 noch lange weiter wirkende Außenbild und Selbstverständnis adeliger Frauen. Diese Damen kamen aus der besseren Gesellschaft, hatten erfolgreiche Männer, waren nicht berufstätig und wurden im Haushalt von zahlreichen Hausangestellten unterstützt. Das vorliegende Reichelt-Portrait schildert diesen traditionellen Frauentypus und verkörpert gleichzeitig einen reaktionären fotografischen Standpunkt. Bedenkt man, dass das Schierstedt-Bildnis in den *Schlesischen Monatsheften* nur eineinhalb Jahre vor *3 x Christa* erschien, wird der diametral entgegengesetzte fotografische Ansatz beider Bilder sichtbar. Bei *3 x Christa* handelt es sich um eine experimentelle Trickaufnahme, die mit nahansichtigen Fotoausschnitten arbeitet, sich auf die Mimik des Modells konzentriert und mit der Illusion von Allansichtigkeit spielt. Christa ist eine junge, fröhliche Frau, sie trägt einen Pagenschnitt und ein modisches Hütchen und verkörpert damit den Typus des großstädtischen *City Girls*. Frau von Schierstedt hingegen präsentiert sich als Dame der besseren Gesellschaft in prachtvoller Abendrobe mit Schleierhut und Fächer. Elfriede Reichelt fotografierte sie frontalansichtig mit theatralisch inszeniertem Wandschatten und strengen Hell-Dunkel-Bildwerten. Mit der verunklärten, dunklen Hintergrundgestaltung verschreibt sich das Portrait scheinbar noch ganz den kunstfotografischen Bildansätzen des Jahrhundertanfangs. Die Portraitierte ist aus der Distanz aufgenommen, ihre Körpergröße füllt die gesamte Bildhöhe aus. Durch den Einsatz absoluter Bildsymmetrie wird ihre statische Haltung unterstrichen. Diese Bildaufteilung weckt den Eindruck einer Reminiszenz an die Visitenkarten des 19. Jahrhunderts, in denen die Ganzkörperfigur dominierte und ein genaues Erkennen des Gesichtsausdrucks nebensächlich war. Zum Tragen kommt im Bildnis der Frau von Schierstedt letztlich also zum einen ein tradiertes Bild aristokratischer Weiblichkeit, zum anderen eine durchwegs konventionelle Art der Atelieraufnahme.

Wie in diesem Kapitel über die Frauenbildnisse Elfriede Reichelts dargestellt wurde, generierte die Fotografin im Laufe ihres Berufslebens ein sehr breit gefächertes Spektrum unterschiedlicher Darstellungsformen im Frauenportrait. Die Frau im zeitlichen Wandel vom Kaiserreich über die Weimarer Republik bis 1933 erfüllte unterschiedliche Rollen. Das

⁴⁰⁷ Artikelillustration von Gertrud Scupins Beitrag *Kultur der Feste* in: *Schlesische Monatshefte* Jg. 5 (1928), Heft Nr 2, S. 67-73, S. 71.

⁴⁰⁸ *Wie die Frauen photographieren*, in: *Daheim* 1931, S. 7.

tradierte Bild der bürgerlichen Hausfrau und Mutter oder der aristokratischen Dame pflegte Elfriede Reichelt mit zahlreichen Fotoportraits bis in die späten 1920er Jahre hinein. Sie fotografierte diesen Typus weil es ihn schlichtweg nach wie vor gab. Gleichwohl reagierte die Fotografin auf das neue Selbstverständnis der jungen Frauengeneration. Ilse (WVZ 221f.), Christa (WVZ 366f.) oder Eva (WVZ 376ff.) repräsentieren einen neuen Frauentypus – die *Neue Frau*. Der Exkurs über die *Neue Frau* als künstlerisches und gesellschaftliches Thema der 1920er Jahre bliebe unvollständig, würde man abschließend nicht auf die Biografie der Fotografin zurückgreifen. Elfriede Reichelt selbst war schließlich eine Vertreterin der *Neuen Frau*. Sie genoss eine Ausbildung fern ab der Heimat, baute sich ein eigenes, erfolgreiches Geschäft und damit ein selbstbestimmtes Leben auf. Leicht verliert man aus heutiger Sicht die Tatsache aus den Augen, dass es vor der Durchsetzung des Frauenwahlrechts und der in der Weimarer Verfassung 1919 erstmals festgesetzten Gleichstellung von Mann und Frau noch nicht üblich war, als alleinstehende Frau ein eigenes Geschäft zu betreiben.⁴⁰⁹ Auch im Privaten nahm Elfriede Reichelt einen ungewöhnlichen Lebensweg, blieb sie doch anders als die meisten Frauen ihrer Generation lange Zeit ungebunden und lebte ohne festen Lebenspartner und ohne Kinder.

Reichelts persönlicher Lebensweg manifestiert sich eindeutig in ihren Frauenportraits der späten 1920er Jahre. Immer häufiger fotografierte sie in dieser Periode selbstbewusste, berufstätige Frauen – wie sie selbst eine war. Eine passende fotografische Darstellung für diese Frauen zu finden, fiel der Fotografin leicht. Obwohl sie weiterhin auch die Damen des Hochadels portraitierte, waren es vorrangig bürgerliche Frauen, an denen Reichelt das neue Frauengesicht studierte und neue fotografische Darstellungsformen erproben konnte. Innerhalb dieses Kontexts schrieb 1930 Lothar Brieger über *Das Frauengesicht der Gegenwart*:

„[...] man braucht sich nicht darüber zu wundern, dass die Elemente des neuen Frauengesichts von den bürgerlichen Schichten geliefert werden. In den bürgerlichen Schichten hat sich ja auch das Berufsleben und das Berufswesen sozialisiert.“⁴¹⁰

Auch die jüngere kulturwissenschaftliche Forschung erkennt zwischen dem Aufkommen der *Neuen Frau* und dem sozialen Gefälle in der Weimarer Republik gleichfalls einen eklatanten Zusammenhang. Die Frauen der unteren Schichten waren im Ersten Weltkrieg, in den Wiederaufbaujahren und der anschließenden Wirtschaftskrise zur Erwerbstätigkeit gezwungen. Schulisch ungenügend ausgebildet, arbeitete ein Großteil dieser weiblichen Arbeiterinnen für Hungerlöhne in der Landwirtschaft. Die Stellen als Mägde oder Dienstmädchen waren nicht nur schlecht bezahlt und ausbeuterisch, sie

⁴⁰⁹ Susanne Routte: *Gleichberechtigung ohne Recht auf Arbeit*, in: *Unter allen Umständen. Frauengeschichte(n) in Berlin*, herausgegeben von Christina Eifert und Susanne Routte, Berlin 1986, zitiert nach: Eskildsen 1994, S. 13-25, S. 15. Anm. 9.

⁴¹⁰ Kapitelüberschrift zu „Inszenierungen und Selbstdarstellungen“ in Eskildsen 1994, S. 271.

waren auch in ihrer Dauer nicht gesichert. So wurde den Kriegsheimkehrern mit dem Demobilmachungsgesetz von 1919 garantiert, dass sie ihre vormaligen Stellen von den Frauen, die diese mittlerweile besetzten, zurückbekamen.⁴¹¹ Mit dem Währungsverfall von 1923 waren zudem etliche Stellen von Personalkosteneinsparungen und Personalabbau betroffen. Die Leidtragenden waren zumeist die weiblichen Beschäftigten. Zusätzlich zu ihrer schlechten beruflichen Stellung, mussten die Frauen der ärmeren Schichten die Haushaltsführung und die Kindererziehung ohne jegliche Unterstützung alleine bestreiten. Aufgrund der Überbelastung dieser Frauen erklärt sich die Tatsache, dass die Entwicklung zur *Neuen Frau* in der Arbeiterschicht unvollendet blieb.⁴¹² Die Situation der berufstätigen Frauen aus dem Bürgertum erwies sich um ein Vielfaches besser. Als kaufmännische Angestellte, Sekretärinnen, Lehrerinnen oder Krankenschwestern verfügten sie über ein angemessenes Einkommen und erfuhren berufliche Wertschätzung. Über 90 Prozent dieser Frauen waren ledig und unter 25 Jahren.⁴¹³ Nach der Heirat zogen sich die meisten der bürgerlichen Frauen aus der Erwerbstätigkeit zurück. Wenn sie auch nach der Hochzeit im sozialen oder kulturellen Sektor weiter arbeiteten, wurden die Frauen meist von Bediensteten im Haushalt und der Kindererziehung unterstützt. Die bürgerlichen Frauen hatten eine Ausbildung genossen und konnten sich beruflich oder in der Freizeit weiterbilden – und sich mit der weiblichen Emanzipation und der Frauenfrage beschäftigen. Fazit also: Der bürgerlichen Vertreterin der *Neuen Frau* gelang die Entwicklung besser und vollständiger als ihrer Geschlechtsgenossin aus der Arbeiterschicht.⁴¹⁴ Ilse Molzahn, Else Wislicenus und Emma Pförtner-Uibeleisen waren wie all die anderen Frauen, die Elfriede Reichelt portraitierte, Vertreterinnen des Bürgertums. Als berufstätige Frauen in der Großstadt erfuhren sie, anders als ihre Geschlechtsgenossinnen auf dem Land, gesellschaftliche Anerkennung. Unter den bürgerlichen Frauen in der Weimarer Republik bildeten sich in der Frage des Äußerlichen etliche neue, verschiedenartige Frauentypen heraus, die auch unter Reichelts Frauendarstellungen zu finden sind, vom *City Girl* über die *femme fatale* und die Sportlerin bis hin zur androgynen *Garçonne*. Das Bild des Mannes durchlief in dieser Zeit hingegen kaum einer phänotypischen Veränderung. Die zeitgenössischen Fotoportraits von Männern – auch die von Elfriede Reichelt – unterscheiden sich kaum von den früheren. In der Geschichte der Portraitdarstellung gibt diese Situation eine einmalige Neubewertung von Frauen- und Männerbildnissen in den 1920er Jahren wieder. Denn bis ins 20. Jahrhundert hinein wurden Frauenportraits in der abendländischen Bildkunst

⁴¹¹ Maasberg/Prinz 2004, S. 16-29, S. 20f.

⁴¹² Ebd., S. 22.

⁴¹³ Ebd., S. 20f.

⁴¹⁴ Ebd., S. 23.

deutlich weniger individuell aufgefasst als Männerportraits.⁴¹⁵ Frauendarstellungen vermittelten als Allegorien abendländische Tugenden oder wurden auf einseitige Rollenklischees wie das der Mutter reduziert. Das weibliche Bildnis diente in der Kunst des 19. Jahrhunderts zudem als Mode- und Statusportrait, selten hingegen aber der Darstellung einer individuellen Person.⁴¹⁶ Die Fotografie übernahm mit den Darstellungskonventionen der Malerei auch diese Tradition der unterschiedlich motivierten Wiedergabe von Mann und Frau. Erst als die Fotografie in den 1920er Jahren als eigenständiges künstlerisches Medium vollständig anerkannt war, scheint sich die Motivation hinter dem Frauenportrait verändert zu haben.

Die Kunstwissenschaftlerin Ulrike Hermann⁴¹⁷ sprach der Avantgarde-Fotografie zwar einen solchen Neuansatz im Frauenportrait ab. Dabei argumentierte sie allerdings vornehmlich in Bezug auf deren männliche Vertreter wie Moholy-Nagy, Rodtschenko und Raoul Hausmann; die Sicht der weiblichen Bildautorinnen blendete Hermann hingegen weitestgehend aus. Doch sind es gerade die Frauenportraits aus Frauenhand, die in den 1920er Jahren einen unverstellten und individuellen Blick auf die weibliche Person kreierten. Elfriede Reichelt war eine Vertreterin ihres Berufstandes, die an diesem neuen Bild der Frau mitwirkte. Gerade in den Frauenportraits, die einen Typus der *Neuen Frau* formulieren, konnte sie mutiger und variantenreicher inszenieren als es ihr in ihren Herrenbildnissen aufgrund des männlichen Rollenverständnisses und der dadurch bedingten Konventionen jemals möglich gewesen wäre. Das Aufkommen neuer Frauentypen begriff die Fotografin als Chance, eine neue Bildgestaltung zu erproben.

⁴¹⁵ Norbert Bormann: *Kunst und Physiognomie. Menschenddeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Köln 1994, S. 180, zitiert nach Greif 2004, S. 104.

⁴¹⁶ Carola Muysers: *Das bürgerliche Portrait im Wandel*, S. 130-153, zitiert nach: Greif 2004, S. 105.

⁴¹⁷ Hermann 1994, S. 289-294.

I.3 „Foto-Epidemie in Doorn“ – Portraits von Wilhelm II. und Hermine

Zu Elfriede Reichelts größten Fotoaufträgen zählt eine Bildserie, die sie 1925 von Kaiser Wilhelm II. und seiner zweiten Frau Hermine im kaiserlichen Exil Doorn aufnahm. Das kaiserliche Paar lud regelmäßig deutsche Fotografen zu sich ein. Elfriede Reichelt war jedoch die einzige weibliche Fotografin, der diese Ehre zuteil wurde.

Viele ihrer Portraits von Hermine und Wilhelm wurden als Fotopostkarten vertrieben, die das Kaiserpaar in den 1920er Jahren im großen Stil verschenkte. Über den enormen Umsatz dieser Fotokarten schrieb Wilhelms Flügeladjutant Sigurd von Ilseman 1928:

*„Geradezu eine Epidemie ist in der letzten Zeit in Doorn das Verschenken von Photographien geworden. In den vergangenen Wochen sind ganze Stapel von kaiserlichen Photographien verschickt worden. Früher haben die Menschen den Kaiser in Ausnahmefällen um Photos für andere gebeten, jetzt aber bestellen zum Beispiel Eschenburg, Fräulein Borth, und andere, einfach so und so viele große und kleine Bilder des Kaisers mit allerhöchster Unterschrift. Alles wird bewilligt.“*⁴¹⁸

Elfriede Reichelt war mit ihren Bildern an dieser Entwicklung beteiligt. Teils zog sie die Portraits der kaiserlichen Familie selbst auf Postkarten ab, teils arbeitete sie mit der Berliner Lithographenanstalt Gustav Liersch & Co. zusammen, die einen Großteil der Bilder unter der Seriennummer 7991ff. verlegte. Hermine orderte die Fotokarten Reichelts und anderer Fotografen in großen Mengen und verteilte und verschickte diese großzügig. Mehrmals im Jahr organisierte Hermine Basare mit Handarbeiten, Kleidung und Kaiser-Memorabilia für deutsche Touristen, die nach Doorn kamen. Die Bilder der kaiserlichen Familie entwickelten sich dort zu einem regelrechten Verkaufsschlager. Der Erlös floss in soziale Projekte und ab 1929 in das von Hermine gegründete „Herminen-Hilfswerk“.⁴¹⁹ Angesichts dieses großen Absatzes ist zu erwarten, dass in Handel und Privatbesitz auch heute noch etliche Postkartenmotive im Umlauf sind, die bei der Werkrekonstruktion nicht aufgedeckt werden konnten. Entsprechend muss bei der Darstellung im Werkverzeichnis auf diese mögliche Unvollständigkeit hingewiesen werden. Das Werkverzeichnis registriert unter den Kaiserbildnissen eine umfangreiche Anzahl von Elfriede Reichelts Portraits von Wilhelm, Hermine und ihrer Familie, die heute als Fotokarten oder teils mit Autografen versehene Originalabzüge im Münchner Archiv Elfriede Reichelt, im Fotoarchiv Huis Doorn, Niederlande und in mehreren deutschen Privatsammlungen bewahrt werden.

⁴¹⁸ Wilhelms Flügeladjutant Sigurd von Ilseman sprach hinsichtlich des Verschenkens von Fotopostkarten in Doorn von einer solchen „Epidemie“. Siehe: Sigurd von Ilseman: *Der Kaiser in Holland, Aufzeichnungen aus den Jahren 1918-1941. Eine Auswahl*, herausgegeben von Harald von Koenigswald, München 1971, S. 82, zitiert nach: Saskia Asser und Liesbeth Ruitenberg: *De keizer in beeld. Wilhelm II en de fotografie als PR-Instrument/Der Kaiser im Bild. Wilhelm II. und die Fotografie als PR-Instrument* (Ausstellungskatalog Amsterdam, Haus Marseille 2002/ Potsdam, Neues Palais 2005/ Kiel, Stadtmuseum 2006), Zaltbommel 2002, S. 34.

⁴¹⁹ Friedhild den Toom und Sven Michael Klein: *Hermine. Die zweite Gemahlin von Wilhelm II.* (= Vereinsmitteilungen des Vereins für Greizer Geschichte e.V., Bd. 15), Greiz 2007, S. 69.

Hermine, die in erster Ehe mit dem schlesischen Adeligen Prinz Johann-Georg von Schönaich-Carolath verheiratet gewesen war,⁴²⁰ ehelichtete 1922 den deutschen Ex-Kaiser Wilhelm und trug seitdem den Titel Prinzessin von Preußen. Ein Großteil der Reichelt-Portraits von Hermine ist auf 1922 und 1925 zu datieren, die Bilder von Wilhelm entstanden allesamt 1925. Hermine hatte Elfriede Reichelt jedoch schon vor 1922 regelmäßig mit Fotoportraits beauftragt. Aufnahmen von Hermines Kindern fertigte Elfriede Reichelt sogar schon 1917. Auf Grund dieser Datierung ist davon auszugehen, dass die Fotografin und Hermine sich bereits vor oder während des Ersten Weltkrieges, in dem Prinz Johann Georg zeitweilig in Breslau stationiert war, in der schlesischen Hauptstadt kennen gelernt hatten.

1920 wurde Hermine mit erst 32 Jahren Witwe. Zwei Jahre später führte dann ein Kinderbrief ihres zweitältesten Sohn Georg Wilhelm an den jüngst verwitweten Ex-Kaiser – Kaiserin Auguste Viktoria war 1921 verstorben – zu einem Treffen mit Kaiser Wilhelm. Hermine folgte einer Einladung Wilhelms und fuhr im Juni 1922 ins kaiserliche Exil nach Doorn. Dort hielt Wilhelm um Hermines Hand an. Die standesamtliche und kirchliche Hochzeit des Paares fand schließlich am 5. November 1922 in Doorn statt. Das früheste bekannte und veröffentlichte Portrait Hermines aus der Hand Elfriede Reichelts stammt aus dieser Zeit (WVZ 412). Es wurde am 24. September 1922 in *Zeitbilder*, der illustrierten Beilage der *Vossischen Zeitung* anlässlich der Verlobung von Hermine mit Wilhelm II. publiziert. Wir sehen ein Kopfbildnis im Profil, die Braut trägt ein schwarzes, hoch geschlossenes Kleid mit weißem Kragen. Das Haupt ist leicht gesenkt, der Blick nach vorne gerichtet. Helles Seitenlicht fällt auf das jugendlich wirkende Gesicht. Der Hintergrund des Fotos bleibt verschwommen und dunkel. Dies markiert den Unterschied zu vielen anderen Atelierportraits der Fotografin, die zwar häufig diffuse, aber in der Regel immer deutlich erkennbare, wohnliche Hintergründe einsetzte. Der helle Kopf, der wohl die imaginäre Gedankenwelt der jungen Witwe und Braut des Kaisers symbolisieren soll, steht im unmittelbaren Mittelpunkt des dunkeltonigen Bildes. Inhaltlich suggeriert werden soll hier Hermines Weitsichtigkeit und Bedachtheit bei der Entscheidung, den Kaiser zu heiraten. Hermine schilderte die Umstände der ersten Begegnung mit dem deutschen Ex-Kaiser in ihrer Autobiografie *Mein Leben und wie ich den Kaiser*

⁴²⁰ Hermine entstammte eines thüringischen Fürstengeschlechts, der Familie von Reuss älterer Linie. Sie kam 1887 als eines von fünf Kindern des Fürsten Heinrich XXII. (gest. 1902) und seiner Frau Ida (gest. 1891) in der thüringischen Residenzstadt Greiz auf die Welt. 1906 lernte sie ihren ersten Mann, Prinz Johann Georg von Schönaich-Carolath (1873-1920) kennen. In rascher Folge bekam das Paar fünf Kinder: Hans Georg (Hanorg, 1907-1943), Georg Wilhelm (1909-1927), Hermine Caroline (Carmo, 1910-1992), Ferdinand (1913-1973) und Henriette (1918-1972). Hermine zog die Kinder auf Schloss Saabor in Schlesien auf. Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde ihr Mann in Polen stationiert, kehrte aber noch 1914 wegen eines chronischen Lungenleidens von der Front zurück. In der Folge arbeitete er im Generalkommando des VI. Armeekorps in Breslau. Hermine richtete zu dieser Zeit ein temporäres Lazarett auf Schloss Saabor ein. 1917 lebte sie zeitweilig in Breslau, wo sie ihr soziales Engagement in den städtischen Krankenhäusern fortsetzte. Siehe: Den Toom/Klein 2007.

*heiratete*⁴²¹, die in Bearbeitung des amerikanischen Journalisten George Sylvester Viereck entstand und 1927 als *Days in Doorn* zunächst in England⁴²² und 1928 in den USA⁴²³ veröffentlicht wurde. Beide Ausgaben wurden mit Fotografien von Elfriede Reichelt illustriert.

Das Werkverzeichnisregister „Portraits der Kaiserlichen Familie“ umfasst 84 Aufnahmen, die 1917 und 1924 in Saabor, 1922 in Oels und 1925 in Doorn entstanden sind. Neben einigen wenigen Landschafts- und Architekturaufnahmen aus dem Park von Huis Doorn, der zum Kinderhaus umgebauten Orangerie und der Ansicht auf das Haupthaus und die Auffahrt handelt es sich in der Mehrzahl um Portraits. Ins Werkverzeichnis aufgenommen wurden 18 Einzelportraits des Kaisers und sechs weitere Abzüge, die Elfriede Reichelt in ein 18 Fotografien umfassendes Album montierte (WVZ 458–475). Als Teil des Albums und als Einzelbilder existieren sieben Doppelportraits von Wilhelm und Hermine (WVZ 406ff., 458, 461, 463, 473) und vier Aufnahmen, die ihn zusammen mit seiner liebsten Stieftochter Henriette (1918-1972) zeigen (WVZ 409ff., 472). In der Fotosammlung Huis Doorn befindet sich ein eigenes Album mit sechs Portraits von Hermine und Henriette (WVZ 452–457). Darunter ein Portrait Hermines, das handkoloriert wurde (WVZ 453). Neben dem Holzhacken gehörte das eigenhändige Kolorieren von Fotos zu den liebsten Freizeitbeschäftigungen Wilhelms in Doorn. Drei weitere Einzelportraits von Hermine in Doorn sind gleichfalls koloriert (WVZ 413f., 426). Insgesamt wurden von Hermine 18 Einzelaufnahmen in das Werkverzeichnis aufgenommen und darüber hinaus die in dem Doorner Album kaschierten Einzel- und Doppelbildnisse zusammen mit ihrer jüngsten Tochter Henriette. Von Henriette fanden vier Einzelbildnisse Eingang: dreimal der gleiche Print (WVZ 436f., 471) zusammen mit ihrem Hund Arno an einer Außentreppe, datiert um 1925 und ein Bildnis (WVZ 435) im Haus aus dem Jahr 1923/1924. Von den vier älteren Kindern Hermines konnte dreimal ein Doppelportrait der Brüder Hans Georg (1907-1943) und Georg Wilhelm (1909-1927) von 1917 (WVZ 438ff.), ein Einzelbildnis Hermine-Carolines (Carmo) (1910-1992) als Fünfzehnjährige von ca. 1925 (WVZ 442f.) sowie ein Doppelbildnis von ihr und ihrem jüngeren Bruder Ferdinand (1913-1973) gesichert werden (WVZ 444), das als Postkarte im Verlag des Greizer Hoflieferanten Richard Heyer No.15 unter dem Autorenhinweis „Photographie Elfriede Reichelt“ erschienen ist. In der Privatsammlung Jens Waschau, Roßla hat sich ein weiteres Postkartenexemplar dieser Doppelaufnahme mit Poststempel vom 13.4.1917 erhalten (WVZ 445).

⁴²¹ 1928 zunächst im Niederländischen als *Mijn Leven en hoe ik den Keizer trouwde* in der Zeitschrift *Het Leven* erschienen. In Neuauflage: *Prinzessin Hermine von Preußen: Der Kaiser und ich. Mein Leben mit Kaiser Wilhelm II. im Exil* (herausgegeben, aus dem Niederländischen übersetzt und kommentiert von Jens-Uwe Brinkmann), Göttingen 2008.

⁴²² *Empress Hermine: Days in Doorn* (bearbeitet von George Sylvester Viereck), London 1927 (Hutchinson).

⁴²³ *Empress Hermine: Days in Doorn* (bearbeitet von George Sylvester Viereck), New York 1928 (J.M. Sears & Company).

Aus der Sammlung Waschau stammen gleichfalls zwei Bildnisse von Prinz Hubertus von Preußen (1909-1950, WVZ 450) und Prinz Friedrich von Preußen (1911-1966, WVZ 451), den Söhnen von Kronprinzessin Cecilie (1886-1954). Für Elfriede Reichelt ergab sich 1922 durch Vermittlung Hermine, die mit Cecilie, der Frau von Kaiser Wilhelms Sohn Wilhelm von Preußen, seit der Kindheit befreundet war, ein Fotoauftrag auf dem 30 Kilometer von Breslau entfernten Renaissance-Schloss Oels. Die Fotografin portraitierte dort Cecilie im Fensterlicht, zweimal als Print erhalten, eins davon (WVZ 447) bei Liersch verlegt und eines als Originalprint, kaschiert und mit Autograf Cecilies, heute in Lörracher Privatbesitz (WVZ 446). Ebenso gibt es im Werkverzeichnis ein Bildnis Cecilies (WVZ 448) zusammen mit ihren beiden Töchtern Cecilie (1917-1975) und Alexandrine von Preußen (1915-1980). Dieses und die Einzelportraits der Söhne und der Tochter Cecilie (WVZ 449ff.) wurden nach der Fotovorlage Reichelts in der Berliner Verlagsanstalt Liersch vervielfältigt.

Hermine und Elfriede Reichelt verband ein freundschaftliches Verhältnis. Davon zeugen drei Briefe Hermine an die Fotografin, die im Archiv Elfriede Reichelt aufbewahrt werden. Zwei dieser Briefe von 1924 und 1928 wurden handschriftlich von Hermine verfasst, ein dritter von 1925 maschinell.⁴²⁴ Aus dem ersten Brief vom November 1924 (DOK 6) erfahren wir, dass die Fotografin eine Mappe mit Aufnahmen Hermine zum zweiten Hochzeitstag des Paares am 5. November 1924 nach Doorn schickte. Bei der „Prachtmappe,“ von der im Brief die Rede ist, handelt es sich wahrscheinlich um das heute in Doorn erhaltene Album mit der Inventarnummer HuDF-A183 (WVZ 452–457). Darin befinden sich sechs Portraits von Hermine, zwei davon mit Tochter Henriette. Zwei der Einzelaufnahmen zeigen Hermine in einem Pelzmantel, eine stieß dabei anscheinend auf ihr besonderes Gefallen (WVZ 452). In Rückenansicht steht Hermine an einer Türöffnung, ihr Schatten fällt auf den Türrahmen. Das Antlitz ist in einer leichten Drehung dem Betrachter im Profil zugewandt. Wie bei vielen Aufnahmen zeigt Hermine kein explizites Lächeln, ihr Ausdruck erscheint aber offen und entspannt. Der große Pelzkragen fällt locker hinab. Hermine strahlt auf dem Bild eine ungewohnte, da etwas laszive Anmut aus. Es überrascht nicht, dass Wilhelm über derartige Portraits seiner schönen, jungen Frau „hocherfreut“ gewesen sein soll. Die Bilder sind 1924 auf Schloss Saabor unter, wie Hermine schreibt, „*schmerzhafter Erschaffung*“ entstanden. Hermine lobt jedoch „*die Kunst*“ der Fotografin, die die anstrengende Portraitsitzung in ihren Augen entlohnt hat.⁴²⁵ Elfriede Reichelt war zu diesem Zeitpunkt mehrmals in Saabor, jedoch noch nicht in Doorn gewesen. Gegen Ende des Briefes wird ein geplanter Besuch der Fotografin in Doorn angesprochen, bei dem dann Doppelaufnahmen mit dem Kaiser

⁴²⁴ Leider konnten bei den Recherchen keine Briefe Elfriede Reichelts an Hermine aufgespürt werden. Die gesamte schriftliche Korrespondenz des Kaiserpaars findet sich heute nicht mehr in Huis Doorn, sondern im „Het Utrecht Archive“. Mikrofiche-Faksimile des Utrechter Kaiser-Archivs wurden in der Bayerischen Staatsbibliothek gesichtet, brachten jedoch keine Ergebnisse. Siehe: Bayerische Staatsbibliothek München, Film P 96.923: *Archiv des Ex-Kaisers Wilhelm II. 1918-1941*.

⁴²⁵ Brief Hermine an Elfriede Reichelt vom 10. November 1924, AER SFMS 2005/384-166 (DOK 6).

entstehen sollten. 1925 verwirklichte die Fotografin tatsächlich eine solche Reise nach Holland. Alle Portraits des Kaisers aus Reichelts Hand sind auf dieses Jahr zu datieren. Elfriede Reichelt reiste, vermutlich im Sommer 1925 in Begleitung ihrer Assistentin Grete Leistikow,⁴²⁶ nach Doorn. Dort kam es zu einer umfangreichen Portraitsitzung: Reichelt machte Einzelaufnahmen von Wilhelm in Gardeuniform und beim Holzfällen im Park, diverse Doppelportraits von ihm zusammen mit Hermine und Henriette sowie Einzelaufnahmen von Hermine und Henriette. Hermine bestellte zahlreiche Abzüge und Postkarten der entstandenen Aufnahmen. Etliche dieser Bilder ließ sie später in der Publikation *Days in Doorn* abdrucken. Nach Elfriede Reichelts Besuch in Doorn schrieb Hermine im November 1925 neuerlich einen Brief (DOK 6).⁴²⁷ Wie der erste Brief zeugen auch diese Zeilen von einem sehr persönlichen Ton zwischen Kaiserin und Fotografin. Hermine drückt zunächst ihre Freude über die bereits zugestellten Postkarten aus. Sie geht auf die Portraitarrangements ein und ordert eine große Anzahl von Abzügen eines Doppelportraits mit dem Kaiser. Bei der Portraitsitzung waren allerdings mehrere Doppelbilder entstanden – welches Hermine am besten gefiel, ist daher nicht klar zu sagen.

Die nachfolgenden Ausführungen gelten den Bildern, die 1925 in Doorn entstanden sind. Alle Portraits, die Reichelt anlässlich dieses Besuchs von Wilhelm und Hermine machte, geben eine intime Nähe und Vertrautheit zwischen dem Paar wieder, wie sie auf nahezu keinem Bild anderer Fotografen zu finden ist. Beispielhaft anzuführen ist hier eine Aufnahme, die Hermine und Wilhelm, beide aufgestützt auf einen Tisch in Gegenüberstellung zeigt (WVZ 407). Köpfe und Hände liegen nah beieinander, die Blicke sind dem Betrachter zugewandt. In Album AER SFMS 2005/384-358 (WVZ 458–475) im Archiv Elfriede Reichelt sind weitere Doppelaufnahmen des Paares zu finden, Ort und Kleidung verweisen auf die gleiche Aufnahmesituation. Hermine trägt auf allen Doppelaufnahmen dieser Mappe ein elegantes und modernes Chiffonklein in den Farben schwarz und weiß. Im Album befindet sich eine Aufnahme, die später für das Frontispiz von *Days in Doorn* verwendet wurde (WVZ 463). Auch hier steht sich das Paar gegenüber, nun Hermine links und Wilhelm rechts. Hermine führt ihre Arme in den luftigen Flügelärmeln vor der Körpermitte zusammen und blickt – da der Größenunterschied gering ist – nur leicht zum Kaiser auf. Dieser verschränkt die Arme so, dass der verkürzte linke Arm wie in vielen Bildern geschickt versteckt wird. Die Komposition ist sehr ausgewogen: Hermine dominiert den linken, etwas kleineren Bildteil, Wilhelm den größeren rechten. Die Bildteilung beruht auf einer Komposition, die Vorder- und Hintergrund in Korrespondenz zueinander treten lässt. Die Wand im Hintergrund ist

⁴²⁶ Vgl. Anschreiben und biografische Notiz von Grete Leistikow, verfasst von ihrem Sohn Karl Hebebrand vom 2. Januar 1991, im Besitz der Berlinischen Galerie.

⁴²⁷ Brief Hermines an Elfriede Reichelt vom 17. November 1925, Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum, Archiv Elfriede Reichelt 2005/384-167 (DOK 6).

mit Stuck verkleidet, die vertikalen Elemente verhalten sich parallel zu den Körperlinien der Figuren. Das sich ergebende Verhältnis der linken und rechten Bildpartie liegt im Goldenen Schnitt. Hermine's schwarz-weißes Kleid korrespondiert mit den hellen und dunklen Wandpartien. Das Seitenlicht fällt von Hermine's Bildseite ein, wirft einen Lichtkreis auf ihr Haar und die rückseitige Halspartie. Anschließend trifft es, scheinbar von Hermine kommend, auf das Gesicht Wilhelms. Auf bildlicher wie metabildlicher Ebene fungiert Hermine als Lichtquelle des abgesetzten Kaisers im Exil.

Statt sich gegenseitig anzublicken sieht das Paar in einer weiteren Aufnahme dieser Mappe in dieselbe Richtung, dem Betrachter in der Körperdrehung zugewandt, die Blicke jedoch in die Ferne gerichtet (WVZ 461). Wilhelm steht hinter Hermine, umfängt sie sanft und nähert sich mit dem Gesicht in einer leicht gebeugten Haltung ihrem Kopf. Bei diesem Foto handelt es sich eindeutig um das körperlich innigste und intimste der Doppelportraits von Wilhelm und Hermine. Der Kaiser wird hier von einer sanften, romantischen Charakterseite präsentiert, wie sie sonst in keiner der vielen Aufnahmen, die zeitlebens von Wilhelm gemacht wurden, zum Ausdruck kommt. Wilhelm setzte die Fotografie nicht zuletzt in den Exiljahren als ein gezieltes PR-Instrument ein. Regelmäßig ließ er deutsche Fotografen nach Doorn kommen, darunter Oskar Tellgmann (1857-1936), Franz Grainer (1871-1948), Emil Bieber (1878-1962), Karl Blumenthal (1866-1944), Ernst Sandau sowie Alfred Schwarz (beider Lebensdaten unbekannt). Neben den obligatorischen Aufnahmen beim Holzfällen im Park sind von all diesen Fotografen in der Hauptsache repräsentative Portraits Wilhelms und nur wenige Bilder bekannt, die ihn gemeinsam mit der Familie zeigen. In medialer Repräsentation geschult nutzte Wilhelm die Aufnahmen, um zu zeigen, dass er Exil und Reiseverbot würdig erduldet und seinem monarchisch geprägten Volk in der Heimat noch immer der Kaiser war – der er allerdings faktisch seit 1918 nicht mehr war. Um den Rückhalt im Volk zu sichern, war es neben den Repräsentationsbildern aber *„genauso wichtig, dass die kaiserliche Familie auch als 'normale' Familie auftrat“*⁴²⁸. Als einzige weibliche Fotografin, die in Doorn Aufnahmen fertigte, besetzte Elfriede Reichelt genau diese thematische Nische. Es sind vor allem die Bilder, die Wilhelm bzw. Hermine mit der (Stief-)Tochter Henriette zeigen, in denen ein enges Familienbild generiert wird. Hermine erscheint in mütterlicher Vertrautheit mit der jüngsten Tochter (WVZ 431ff.), Wilhelm umarmt die Stieftochter innig und beschützend (WVZ 409ff).

Natürlich dienten auch Reichelts Bilder aus Doorn repräsentativen Zwecken und kamen den Wünschen des sehr medienversierten Kaiserpaars nach. Aus den Bildern spricht jedoch eine relativ lockere, natürliche Atmosphäre, die in dieser Form doch besonders erscheint. Sie rührt von der langjährigen Bekanntschaft zwischen Hermine und der Fotografin und einem in vielen gemeinsamen Aufnahmesitzungen entwickelten

⁴²⁸ Asser/Ruitenbergh 2002, S. 34.

Vertrauensverhältnis her, das sich bei der Sitzung in Doorn auch auf den Kaiser zu übertragen schien.

Zu Hermines Lieblingsbildern von Elfriede Reichelt gehörte, wie Hermine in ihrem Brief von 1925 schreibt,⁴²⁹ ein Portrait Wilhelms mit Zigarette. Dieses hat sich in mehrfacher Version in Doorn und München erhalten (WVZ 395ff). Mit den Armen aufgestützt, hält Wilhelm eine Zigarette in der rechten Hand. Wiederum ist der kranke linke Arm geschickt verborgen. Wilhelm trägt eine Uniform mit diversen Orden. Zu erkennen ist der *Pour le Mérite* mit Eichenlaub, darunter im zweiten Knopfloch das *Eiserne Kreuz 2. Klasse* und an der Brust das *Eiserne Kreuz 1. Klasse*.⁴³⁰ In seiner Kleidung, die er auf allen im Haus aufgenommenen Portraits Elfriede Reichelts trägt, erkennt man die Uniform des *1. Garde-Regiments zu Fuß*. Die Uniformjacke mit weißen Kragenaufschlägen wird von Schulterstücken aus goldsilbernen Metallfäden ergänzt. Wie die Schmuckverzierungen nahe legen handelt es sich um eine Friedensausführung des aus dem Ersten Weltkrieg stammenden Uniformtyps. Die Uniform trug Wilhelm nicht nur bei Fotositzungen, sondern ebenso im Doorner Alltag.⁴³¹ Das frontale Brustbild ist nahansichtig aufgenommen, der rechte Arm liegt unmittelbar am vorderen Bildrand. Damit gelingt es der Aufnahme, dem Betrachter trotz der repräsentativen Kleidung Nähe zu vermitteln und die steife Pose des Kaisers zu mildern. Das Gesicht ist etwas zur Seite gedreht, der Blick abgewandt. Wilhelm schaut eindringlich zur Seite, er lächelt nicht. Nonchalance erzeugt die brennende Zigarette, die er lässig in der Rechten hält. Das Licht fällt von links auf Schulter und Gesicht, lässt Falten und eine Narbe in der Augenpartie bewusst sichtbar werden. Die rechte Gesichts- und Körperhälfte liegt im Schatten. Korrespondierend zur Schatten- und Lichtregie auf Wilhelms Antlitz wird der Hintergrund in einem gegensätzlichen Hell-Dunkel wiedergegeben: Links hinter ihm sieht man eine schwarze, verschattete Fläche, rechts hinter dem Kopf eine helle Farbfläche. Weiße Elemente der Kleidung, Aufschläge und Manschetten sowie die weiße Zigarette setzen sich vom Grau der Uniform und des Schattens ab, den Wilhelms Körper auf die Ablage wirft. Das markant wirkende Bild fand als Lieblingsbild Hermines einen zentralen Platz im Haupthaus von Doorn: Gerahmt wurde es im „Gelben Salon“ im ersten Stock aufgestellt. Oskar Tellgmann, der von 1909 bis 1918 für Kaiser Wilhelm als Militärfotograf gearbeitet hatte, fertigte im September 1933 eine Reihe von Innenaufnahmen des Hauses an, darunter ein Bild des Salons, auf dem das besagte Portrait von 1925 an prominenter Stelle wieder zu finden ist .

Im Hinblick auf Hermines Verbindung zum Kaiser bietet ihr letzter erhaltener Brief an Elfriede Reichelt vom September 1928 (DOK 6) durchaus offenherzige Einblicke. Hermine schreibt:

⁴²⁹ „[...] *Das beste ist weitaus: Der Kaiser auf beide Arme gestützt mit der brennenden Zigarette*“, in: Brief Hermines an Elfriede Reichelt vom 17. November 1925, AER SFMS 2005/384-167 (DOK 6).

⁴³⁰ Jens Waschau, Email vom 30. November 2009.

⁴³¹ Ebd.

„Sehr interessiert mich Ihre neue Lebensgruppierung, die ich gut verstehen kann. Sich die Freiheit zu erhalten und zu warten ist viel wert – ich habe sie ja wohl äusserlich gezwungener Massen aber nicht gezwungen aufgegeben, innerlich glaube ich sie noch zu haben – kann Sie also durchaus verstehen.“⁴³²

Aus den Zeilen spricht eine freundschaftliche Verbindung zwischen der Prinzessin und der Fotografin – zwischen zwei Frauen also, die beide letztlich Vertreterinnen derselben modernen Frauengeneration waren. Zwischen ihnen scheint ein gegenseitiges Einvernehmen im Denken und Handeln bestanden zu haben, das den beruflichen wie auch den Bereich der Partnerschaft betraf. Die Aufrichtigkeit mit der Hermine über ihre persönliche Freiheit in der Ehe mit Wilhelm spricht, überrascht. Sie stimmt Elfriede Reichelt in deren anscheinenden Vorsatz zu, auch nach der Heirat 1927 mit Hans Wieland ihre Selbstständigkeit und Unabhängigkeit im persönlichen und finanziellen Sinn aufrecht halten zu wollen. In zweiter Ehe verheiratet, wusste Hermine um die Bedeutung dieser Freiheit. 28 Jahre jünger als ihr Mann, entstammte sie einer jungen, gänzlich anderen Frauengeneration als Kaiserin Auguste Viktoria. Anders als Wilhelms erste Gemahlin ordnete sich Hermine nicht bedingungslos dem kaiserlichen Exil-Hofstaat unter und bewahrte sich ihre Unabhängigkeit, auch wenn ihr Verhalten in Doorn zunächst durchaus zu Anpassungsschwierigkeiten führte.⁴³³ Hermines Eigenständigkeit manifestierte sich zum einen in ihrem sozialen Engagement. Dieses ermöglichte es ihr, eigene Projekte selbstständig zu organisieren und trug damit zu dem Gefühl bei, ein von ihrem Mann unabhängiges Betätigungsfeld gefunden zu haben. In ihrem Interesse an den politischen und gesellschaftlichen Vorgängen in Deutschland behauptet sich eine andere Form der Eigenständigkeit, auch wenn die Tragweite ihrer politischen Einschätzung angesichts ihrer Sympathie mit Hitler natürlich in Frage zu stellen ist. Hermine gesteht in dem oben zitierten, letzten erhaltenen Brief an Elfriede Reichelt, dass es ein großer Schritt war, Wilhelm zu heiraten und die Freiheit einer alleinstehenden Frau aufzugeben. Trotz vieler Zugeständnisse an die Etikette konnte sie sich in der Ehe etliche persönliche Freiheiten bewahren. So trug sie nach der Heirat weiterhin die alleinige Sorge für ihre Kinder und die Verantwortung für ihre Ländereien. Auch finanziell blieb sie unabhängig, konnte ungehindert reisen und in Doorn in Anpassung an Wilhelm nach eigener Façon leben. Das alles erklärt Hermines persönliches Empfinden, sich die innere Freiheit in der Ehe mit Wilhelm bewahrt zu haben. Mit diesen aufrichtigen Worten bestärkt sie Elfriede Reichelt, für die das Eheleben mit Hans Wieland sicherlich eine ebenso große, persönliche Veränderung bedeutet haben muss.

„Gern will ich Ihnen bei Ihren photographischen Plänen behilflich sein und mich am italienischen u. spanischen Hof für Sie versuchen. Soviel ich weiss, haben weder Spanien noch Italien

⁴³² Brief Hermines an Elfriede Reichelt vom 22. September 1928, AER SFMS 2005/384-168 (DOK 6).

⁴³³ http://www.Preußen.de/de/geschichte/1888_wilhelm_ii./prinzessin_hermine/hermine_schoenaich-carolath__teil_2.html (abgerufen am 2. Dezember 2009).

*künstlerische Ateliers wie das Ihrige. Teilen Sie mir bitte mit, wann Sie die Reise ausführen wollen – es ist besser dann vorzuarbeiten, nicht Folge – Diplomatie.*⁴³⁴

Die zitierte Passage betrifft nach den privaten Ausführungen nun schließlich Reichelts berufliches Umfeld. Anscheinend wollte die Fotografin ihren Auftraggeberkreis erweitern und suchte über die deutschen Adelskreise und das deutsche Kaiserpaar hinaus Kunden in anderen europäischen Königshäusern. Ob durch die in Aussicht gestellte Vermittlung Hermines am italienischen und spanischen Königshof tatsächlich Aufträge zustande kamen, konnte nicht geklärt werden.⁴³⁵ Hermine lobt im Zusammenhang mit diesem Anliegen zum wiederholten Mal Elfriede Reichelts „*künstlerisches Atelier*“. Ihrer Einschätzung nach verfügten Italien und Spanien nicht über Fotoateliers diesen Niveaus. Sie sichert Reichelt die Unterstützung bei ihrem Vorhaben zu. Gegen Ende des Briefes begrüßt Hermine den Vorschlag der Fotografin, im Frühjahr 1929 für einen weiteren Besuch nach Doorn zu kommen. Ob diese Pläne tatsächlich umgesetzt wurden, bleibt ungewiss.

Über zehn Jahre lang begleitete Elfriede Reichelt Hermine von Schönaich-Carolath mit ihrer Kamera. In dieser Dekade kam es zu vielen Veränderungen im Leben Hermines: Sie pflegte ihren kranken Mann bis zu dessen Tod, bestritt ihr Leben und das ihrer Kinder in schweren Kriegszeiten und gebar ihr jüngstes Kind als in Deutschland die Revolution ausbrach, die parlamentarische Monarchie zu Gunsten der Republik abgeschafft und in der Folge der gesamte deutsche Adel vormaliger Privilegien entbunden wurde. Sie kümmerte sich eigenständig um ihre schlesischen Ländereien und engagierte sich im sozialen Bereich. Sie lernte den Kaiser kennen und heiratete ihn binnen weniger Monate. Das Leben in Doorn und die Anpassung an den wesentlich älteren zweiten Mann brachte einschneidende Veränderungen in ihrem Leben und dem ihrer Kinder mit sich. Auch Hermines Äußeres verweist auf die veränderten Lebensbedingungen. Sehen wir auf dem ersten Portrait Reichelts von 1922 eine schmale und schüchtern wirkende junge Frau in Witwenkleidung, wandelt sich das Bild in den Folgejahren in Richtung einer selbstbewussten, weiblicheren und modern-elegant gekleideten Frau, die dem abgedankten Kaiser als eine starke Gefährtin im Exil zur Seite stand. Elfriede Reichelts Portraits begleiteten diesen biografischen Wandel und belegen die Fähigkeit der Fotografin, einen Mensch gemäß seiner momentanen Situation immer wieder anders und in vielseitigen Facetten darzustellen.

⁴³⁴ Brief Hermines an Elfriede Reichelt vom 22. September 1928, AER SFMS 2005/384-168 (DOK 6).

⁴³⁵ Die Kontaktaufnahme zu italienischen Fotomuseen in Brescia, Florenz und Turin blieb ergebnislos.

I.4 „Endlose Geduld und freundliche Heiterkeit“ – Kinderportraits

„Wohin ich blickte, sah ich mich umstellt von Leinwandschirmen, Polstern, Sockeln, die nach meinem Bilde gierten wie die Schatten des Hades nach dem Blut des Opfertieres. Am Ende brachte man mich einem roh gepinselten Prospekt der Alpen dar, und meine Rechte, die einen Gamsbarthütlein erheben musste, legte auf die Wolken und Firnen der Bespannung ihren Schatten. Doch das gequälte Lächeln um den Mund des kleinen Äplers ist nicht so betrübend wie der Blick, der aus dem Kinderantlitz, das im Schatten der Zimmerpalme liegt, sich in mich senkt. Sie stammt aus einem jener Ateliers, welche mit ihren Schemeln und Stativen, Gobelins und Staffeleien etwas vom Boudoir und von der Folterkammer haben. Ich stehe barhaupt da; in meiner Linken einen gewaltigen Sombrero, den ich mit einstudierter Grazie hängen lasse. Die Rechte ist mit einem Stock befasst, dessen gesenkter Knauf im Vordergrund zu sehen ist, indessen sich sein Ende in einem Büschel von Pleurosen birgt, die sich von einem Gartentisch ergiessen. Ganz abseits, neben der Portière, stand die Mutter starr, in einer engen Taille. Wie eine Schneider-Figurine blickt sie auf meinen Samtanzug, der seinerseits mit Posamenten überladen und von einem Modeblatt zu stammen scheint. Ich aber bin entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.“⁴³⁶

Was nach einem frühkindlichen Trauma klingt, ist Teil von Walter Benjamins (1892-1940) Erinnerungen an seine *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Benjamin schildert hier eine typische Situation in den Fotoateliers der Jahrhundertwende. Kinder standen dort besonders regelmäßig und häufig vor den Kameras, da deren gutbürgerliche Eltern möglichst jedes Stadium ihres Heranwachsens für das Familienalbum festhalten wollten. Im Gegensatz zu den Erwachsenen gingen Kinder allerdings nicht freiwillig zum Fotografen. Benjamin schildert deutlich, wie die junge Kundschaft dort zu einstudierten Posen aufgefordert, von Kopf bis Fuß verkleidet und mit unpassenden Accessoires ausgestattet wurde. Ob Sombrero oder Alpenländer samt Gamsbart – die Kinder entsprachen in der Regel keiner dieser Erwachsenen-Maskeraden. Dass Verkleidung und das Aufdrängen fern liegender Figurenrollen keine kindgerechte Fotografie ausmacht, begriffen viele Berufsfotografen jedoch erst in den Folgejahren. Auffällig ist, dass die oberste kunstfotografische Prämisse – den Dargestellten möglichst natürlich im Foto wiederzugeben – in der fotografischen Atelierpraxis bei Kinderaufnahmen anscheinend erst nach der Jahrhundertwende flächendeckend umgesetzt wurde. Im 19. Jahrhundert war Julia Margaret Cameron (1815-1879) die erste Fotografin, die sich dezidiert der Kinderdarstellung widmete. Die stark von den Präaffaeliten inspirierte piktorialistische Fotografin kleidete ihre jungen Modelle in antikisierende Gewänder und inszenierte sie in allegorischen Posen. So zeigte sich schon in der Frühzeit der Fotografie, dass sich gerade das Kinderportrait in besonderem Maße dazu anbot, allegorisch nutzbar gemacht zu werden. Camerons Bilder übersetzten nicht nur mythologische Szenen, sondern vermittelten im Bildausdruck der Figuren stets eine Form der inneren Einkehr und Melancholie. Der Glaube an einen Ausdruck der Seele im Bildnis hielt sich bis weit über

⁴³⁶ Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt 1970, S. 70.

die piktorialistische Epoche hinaus bis in die 1920er Jahre hinein. So wählte Lotte Herrlich (1883-1956), eine bekannte Hamburger Fotografin, die sich auf Kinderbildnisse spezialisiert hatte, für ihren Artikel im *Deutschen Kamera-Almanach* noch im Jahr 1928 den sprechenden Titel *Die Seele im Kinderbildnis*. Mit Herrlich verband Elfriede Reichelt das tiefgehende Interesse an einem ausdrucksstarken und individuellen Kinderbildnis. Dieses piktorialistische Verständnis hatte sich allerdings bis in die 1890er Jahre allein auf die Amateurfotografenszene beschränkt und wurde erst allmählich von den traditionellen Berufsfotografen aufgegriffen. Die Normateliers hielten, Walter Benjamins Schreckenserinnerungen aus der Kindheit eingedenk, sogar bis nach der Jahrhundertwende an den alten Standards der Kinderfotografie fest. Erst im Zuge des späten *Piktoralismus* entwickelte sich auch unter den Berufsfotografen ein neues Bewusstsein für das Kinderportrait, das sich 1907 in der Losung von Sadakichi Hartmann, dem wichtigen Theoretiker der *Kunstfotografie*, Bahn bricht: „*This ist the age of the child.*“⁴³⁷

Generell attestierte man weiblichen Portraitfotografen ein besonderes Gespür bei der Aufnahme von Kinderbildnissen. Geboten war auf diesem Gebiet der Fachfotografie allen voran eine „*endlose Geduld und freundliche Heiterkeit*“⁴³⁸ – Eigenschaften also, die man der Fotografin im Unterschied zum Fotografen von Natur aus nachsagte. Des Weiteren zeichnete sich die Frau für den Bereich der Kinderfotografie in der zeitgenössischen Bewertung durch folgende Kriterien aus:

„*Ganz bedeutend wird die Frau vor dem Manne im Vorteil sein auf dem Gebiet der Kinderfotografie. Da handelt es sich nicht um durchdachte Stellung oder raffinierte Beleuchtung, da heisst es nur das Kind in froher, heiterer Laune überraschen, oder es im Spieleifer mit wichtiger Miene zu erfassen. Dies wird man nur erreichen, wenn man sich ihm in freundlicher Gesinnung nähert und ihm ohne Lärm und ohne viel Worte die Zeit gönnt, sich die neuen Spielsachen und neuen Menschen in Ruhe anzusehen und in dem fremden Raume heimisch zu werden. Mit lärmmachenden Gegenständen und ungeduldigen Scherzen wird man wohl dann und wann einmal die Aufmerksamkeit des Kindes auf sich ziehen können – aber das sichert noch kein Gelingen –, das Kind wird sich nicht dann am natürlichsten geben, wenn wir gewaltsam seine Aufmerksamkeit verlangen, sondern vielmehr, wenn es herausfühlt aus unserem Wesen, dass wir ihm gut sind und wir ihm unsere Aufmerksamkeit von Herzen zuwenden. Und da liegt die Stärke der Frau. – Dieser spezielle Zweig der Portraitphotographie, der einerseits von dem gewöhnlichen Fachmann als Last betrachtet und ungenügend gepflegt wird und andererseits vom Amateur nicht die nötige Förderung erlangen kann aus Mangel an den dazu nötigen, vortrefflichen Instrumenten, kann eben gerettet werden durch das Eintreten der gebildeten Frau in den photographischen Beruf, denn sie ist durch ihre Naturanlagen dazu berufen, die Portraitphotographie und besonders die Kinderphotographie zur wahren Kunst zu gestalten und auszubauen.*“⁴³⁹

⁴³⁷ Sadakichi Hartmann (eigentlich Sidney Allan): *Children as they are pictured*, in: *Cosmopolitan*, Nr. 43 (Juli 1907), S. 235, zitiert nach: Rosenblum 1994, S. 82.

⁴³⁸ Herrlich 1928, S. 31.

⁴³⁹ Schwarz 1905, S. 161-165 und S. 182-184, S. 182f.

Elfriede Reichelt muss mit zu den ersten professionellen Studiofotografen gezählt werden, die noch vor dem Ersten Weltkrieg beim Kinderbildnis neue Maßstäbe setzten. Sie fotografierte sowohl in Einzelbildnissen als auch in Gruppenarrangements, die – so zeigen es zwei Ausgaben des *Deutschen Kamera-Almanach* – auf reges Gefallen beim Publikum und der Kritik stießen.⁴⁴⁰ Im Rahmen von Lotte Herrlichs Artikel von 1928 publizierte das Heft beispielsweise Reichelts Bild einer *Kindergruppe* (WVZ 616).⁴⁴¹ Zu sehen sind darauf drei Mädchen auf einer Türschwelle, sie tragen dieselben Ausgehkleider, Mützen und Pagenköpfe mit Pony. Vermutlich handelt es sich um Schwestern im Alter von vielleicht fünf, sieben und acht Jahren. Die Ältere macht auf dem Bild einen gelassenen Eindruck, mit überschlagenen Beinen lehnt sie im Türrahmen und hält freundschaftlich und beschützend ihren Arm um die jüngere Schwester. Diese mittlere Schwester wirkt im Vergleich zu den anderen Mädchen ein wenig schüchtern und unsicher. Ihr Blick zielt leicht an der Kamera vorbei, die Lippen sind beim Lächeln fest geschlossen und als einzige der drei Mädchen hält sie einen Gegenstand in der Hand, ihren Teddybären. Ihr Körper ist leicht zur Seite gedreht und übernimmt in dieser Haltung eine Art Mittlerposition zwischen der großen Schwester, deren Körper frontal zur Kamera ausgerichtet ist und der jüngsten Schwester, die im rechten Winkel zur Kamera steht. Die Kleinste lächelt offen und ein wenig spitzbübisch in die Kamera. Elfriede Reichelt stellte die Mädchen bewusst nicht entsprechend ihrer Körpergröße nach dem in der Atelierfotografie gängigen „Orgelpfeifenprinzip“ auf. Stattdessen nimmt sie die Schwestern fernab von störenden Möbeln oder Bildaccessoires nahe einer schlichten Tür auf, die sich sowohl im Zuhause der Mädchen als auch in Reichelts Atelier befinden könnte. Das Schaffen einer möglichst natürlichen Umgebung war Elfriede Reichelt bei all ihren Portraits wichtig. Gerade bei den Kinderportraits, so scheint es, achtete sie verstärkt auf eine realistische Hintergrundgestaltung, die nicht von den jungen Portraitierten ablenken sollte. Obwohl die Schwestern gleich gewandet sind – was der zeittypischen Einkleidung von Geschwistern im Alltag entsprach und besonders beim gemeinsamen Gang zum Fotografen üblich war – kommt in Reichelts Foto zum Ausdruck, dass die drei Mädchen anscheinend ganz unterschiedliche Charaktere besaßen: selbstsicher die Älteste, scheu die mittlere, spitzbübisch die jüngste Schwester. Darin liegt die eindeutige Qualität dieses Bildes, das im Unterschied zu den üblichen Kinderaufnahmen in den Ateliers vor und um 1900 diese charakterliche Verschiedenheit bewusst herausarbeitet. Die moderne Kinderfotografie, die sich aus dem *Piktorialismus* entwickelte, bemühte sich in den 1920er Jahren nun allgemein um ein möglichst

⁴⁴⁰ *Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit*, herausgegeben von Karl Weiss, 18. Jg. 1928, S. 35 (Reproduktion des Bildes *Kindergruppe*); *Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit*, herausgegeben von Karl Weiss, 20. Jg. 1930, S. 32 (Reproduktion des Bildes *Drei Brüder*).

⁴⁴¹ Lotte Herrlich: *Die Seele im Kinderbildnis*, in: *Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit*, herausgegeben von Karl Weiss, 18. Jg. 1928, S. 31-36, S. 35.

natürliches Portrait. Reichelts Kollegin Lotte Herrlich fasste in Worte, was vom Fotografen vermieden und was angestrebt werden sollte:

„Geleckte Frisuren, große Harschleifen, goldene Kettchen sollte man bei Kinderbildern doch ganz vermeiden; je natürlicher und einfacher man das Kind zeigt, umso mehr spricht das Schlicht-Kindliche zu uns, und um so künstlerischer wird das Bild wirken.“⁴⁴²

Das Kind sollte in einem individuell zugeschnittenen Einzelbildnis demnach also möglichst in seiner natürlichen Umgebung und Kleidung portraitiert werden. Nur so lasse sich ein tatsächlich künstlerisches Bild erschaffen. Nach wie vor groß war unter den engagierteren Berufsfotografen wie Reichelt oder Herrlich also der Wunsch, ein künstlerisches Foto zu entwerfen. Darin zeigt sich erneut, dass die grundlegenden Prämissen der *Kunstfotografie* selbst noch ein Vierteljahrhundert nach dem eigentlichen Höhepunkt des *Piktoralismus* im Bereich der engagierten Fachfotografie gleichbleibend aktuell blieben. Nach und nach wurde das kunstfotografische Interesse für den Ausdruck der Seele in den 1920er und 1930er Jahren dann aber von inhaltlichen und formalen Strategien der *Neuen Fotografie* ergänzt. Angeregt durch neueste psychologische Erkenntnisse, die Anthroposophie von Rudolf Steiner und die Reformpädagogik nach Montessori versuchte man sich verstärkt in das Wesen des Kindes einzufühlen, ihm auf Augenhöhe zu begegnen. Die Fotografin Aenne Biermann⁴⁴³ spürte in ihren Kinderbildnissen, die sprechende Titel wie *Bekanntnis*, *Kontemplation* oder *Spannung* tragen, der inneren Stimmung der Kinder nach. Am Kinderbildnis erprobte sie zudem moderne Bildeffekte, beispielsweise eine extreme Nahansichtigkeit oder Aufsicht. Elfriede Reichelts Kinderportraits reihen sich in diese Entwicklungslinie vom Seelenbildnis der *Kunstfotografie* zum sachlich-einfühlenden *Neuen Sehen* beispielhaft ein und geben Aspekte aus beiden Strömungen wieder. Reichelts Bilder von Mädchen im weichzeichnenden Gegenlicht des Fensters, die träumerisch an einem Blumensträußchen oder an einer Gitarre zupfen (WVZ 586f.), vermittelten nach wie vor den malerischen, kunstfotografischen Kanon. Immer noch wurden die Kinder meist einem sorgfältigen kunstfotografischen Arrangement unterzogen. Der sachliche Bildton der Gelatineentwicklungspapiere und der nahansichtige Bildausschnitt folgten aber zunehmend aktuellen Bildprämissen (WVZ 615, 626f.). Für beide Fotorichtungen war die nackte Darstellung ein zentrales Motiv im Kinderbildnis. Lotte Herrlich, die neben dem Kinderportrait auf die Aktfotografie spezialisiert war,⁴⁴⁴ schreibt in ihrem Artikel über die *Seele im Kinderbildnis* dazu:

⁴⁴² Ebd., S. 34.

⁴⁴³ Anna Volz erarbeitet derzeit am Kunsthistorischen Institut der LMU München, Lehrstuhl Prof. Burcu Dogramaci, eine Dissertation über Aenne Biermanns Kinderportraits.

⁴⁴⁴ Brigitte Bruns: *Die „Fesselung“ des Blicks. Fotografinnen zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich*, in: *kairos. Mitteilungen des Österreichischen Fotoarchivs*, 2. Jg., Nr. 5 u. 6/1987, S. 71-82, S. 73, Anm. 13.

„Am schönsten ist es, wenn das Köpfchen aus den nackten Schultern herauswächst und somit alle Kleiderfragen löst.“⁴⁴⁵

Sie widmete dem Kinderakt in einer späteren Ausgabe des *Deutschen Kamera-Almanach* sogar einen eigenen Beitrag.⁴⁴⁶ Die Autorin gibt in diesem und dem frühen Aufsatz über die Kinderfotografie praktische Hinweise für Amateure und Kollegen, die ein gelungenes Kinder(nackt)foto garantieren sollen: Man habe als Fotograf zum einen auf eine „zufällige Stellung“ zu warten, „denn es hat ja keinen Zweck, dem kleineren Kind eine bestimmte Stellung zu geben, da es sie ja doch nicht inne hält.“⁴⁴⁷ Die Hintergrundumgebung sei mit zusätzlicher Sorgfalt zu wählen, „da neben dem nackten Körper vieles stört, was bei einer anderen Aufnahme noch zulässig ist.“⁴⁴⁸ Um von unschönen Details und Bewegungsunschärfen abzulenken, weist Lotte Herrlich darauf hin, Kinder sowohl für Nackt- wie für normale Fotografien aus einigem Abstand und nicht in unmittelbarer Nahansichtigkeit aufzunehmen.⁴⁴⁹ Helle Gründe passten in ihren Augen generell besser zu Kinderfotografien, da sie der „Zartheit im Wesen des Kindes“⁴⁵⁰ eher entsprächen.

„Ist der Grund aber dunkel, so ist es malerischer, auch den Körper dunkel zu halten, ihn nicht grell und weiß zu beleuchten, so dass die weiche, tonige Modulation nicht verloren geht.“⁴⁵¹

All diese Prämissen scheint Elfriede Reichelt in ihrer Kinderfotografie zur Anwendung gebracht zu haben. Dementsprechend trifft man auch in Lotte Herrlichs Artikel über den Kinderakt auf ein Reichelt-Foto. Diese Aufnahme legt das von Lotte Herrlich propagierte Bewusstsein um eine einheitliche Tonigkeit von Vorder- und Hintergrund beispielhaft dar. Das Bild trägt den Titel *Drei Brüder* und zeigt drei Kinder zwischen zwei und fünf Jahren in Rückenansicht (WVZ 624). Sie stehen, diesmal der Größe nach geordnet, nebeneinander und stützen sich mit den Händen an einem Möbelstück vor ihnen ab. Die Köpfe liegen nahe beieinander und verweisen damit auf eine Gemeinschaft. Die Blicke der drei Jungen sind in den Raum oder auf den Boden gerichtet, die Kinder folgen ihren Gedanken und fühlen sich – so will es der Bildausdruck vermitteln – unbeobachtet. Die Fotografin generiert hier ihren eigenen Rückzug in die Rolle des stillen Beobachters, der die Kinder in ihrer natürlichen Vertrauensgemeinschaft mit der Kamera festhält. Die drei Figuren und der sie umgebende Raum sind im Bildton dunkel gehalten und sollen die Kontemplation, die innere Einkehr der Kinder unterstreichen. Um dennoch eine gewisse

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Lotte Herrlich: *Der Kinderakt*, in: *Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit*, herausgegeben von Karl Weiss, 20. Jg. 1930, S. 30-43.

⁴⁴⁷ Herrlich 1930, S. 31.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 34.

⁴⁵⁰ Herrlich 1928, S. 34.

⁴⁵¹ Herrlich 1930, S. 35.

Form der Lebendigkeit ins Bild zu bekommen, setzt Reichelt mit hellen Lichteffekten auf den Körpern der Kinder und an einzelnen Stellen im Hintergrund die neusachliche Fleckwirkung um.

Die nackten Kinderbildnisse von Elfriede Reichelt, selbst die späten der ausgehenden 1920er und frühen 1930er Jahre, stehen immer noch im Zusammenhang mit der Lebensreformbewegung der Jahrhundertwende. Die Idee der Freikörperkultur propagiert beispielsweise die Aufnahme zweier Mädchen, die nackt auf einer Wiese spielen (WVZ 580). *Kunstfotografie* und Reformidee besaßen – wie bereits im Kapitel über die Frauenportraits dargelegt – zahlreiche gemeinsame Anknüpfungspunkte, die sich seit der Jahrhundertwende bis in die 1920er Jahre hinein hielten. Wo in der künstlerischen, seriösen Aktfotografie der Zeit ein nackter Körper gezeigt wurde, blieb die Identität des jeweiligen (erwachsenen) Modells gewahrt. Die Kombination von identifiziertem Portrait und Nacktdarstellung blieb dem Kinderbildnis vorbehalten. Anonymität musste hier nicht gewahrt werden, solange die Bilder kein erotisches Moment beinhalteten, wie es z.B. Edward Westons Aktaufnahmen seines Sohnes Neil taten. In einem persönlichen Portrait fotografierte Reichelt beispielsweise die Schwestern *Hilde und Elisabeth Vierhaus* (WVZ 578), Sprösslinge von Felix Vierhaus (1850-1917, WVZ 43), dem prominenten Direktor des Breslauer Oberlandesgerichts.

Elfriede Reichelt fertigte seit ihren Anfängen als Fotografin bis zum Ende ihrer Atelierzeit Kinderbildnisse. Die frühesten stammen aus dem ersten Jahr des eigenen Ateliers. Schon 1909 konnte Reichelt ein Foto zweier Mädchen (WVZ 546ff.) auf der Internationalen Dresdner Fotoausstellung und im *Atelier des Photographen*⁴⁵² vorstellen. Bis zum Ende ihrer aktiven Zeit als Fotografin müssen im Breslauer Atelier zahlreiche Kinderfotografien entstanden sein. Für das entsprechende Werkverzeichnisregister ließen sich rund 80 Abzüge und damit wohl nur ein Bruchteil der in dieser langen Periode geschaffenen Kinderbildnisse rekonstruieren. Exemplarisch können aber auch diese wenigen Bilder Aufschluss über Reichelts fotografische Herangehensweise beim Kinderportrait geben. In ihrem Wohnatelier gab es zum einen keine künstlichen Raumstaffagen aus Pappmache, an die sich Walter Benjamin noch erinnerte. Anders als viele Kollegen sah Elfriede Reichelt gleichfalls von Accessoires und Verkleidungen ab, die der Natur des Kindes widersprachen. Unter ihren Bildern sind keine kleinen Sombreros, Alpenbewohner, Ritter oder Soldaten zu finden – Maskeraden, die vor 1900 tatsächlich als „kindgerecht“ galten und in der Atelierfotografie von Kindern häufig zum Einsatz kamen. Dem Reformgedanken entsprechend lockerten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die alten Rollenfixierungen, die lange Zeit in der Kinderportraitfotografie bedient worden waren. Die Mädchen auf Reichelts Fotos halten nur noch gelegentlich Puppen in der Hand und werden vermehrt mit geschlechterübergreifendem Spielzeug, mit Teddybären oder

⁴⁵² *Das Atelier des Photographen*, 16. Jg 1909, Heft 7, ohne Seitenangabe.

Bällen abgelichtet. Die Fotografin stellte den Kindern, egal ob Mädchen oder Junge, gerne Blumen, Äpfel oder ihren Pinscher „Teufel“ zur Seite. So wie manche Spielzeuge in der Kinderfotografie bis heute fixe Rollenmuster bedienen, demonstrierten damals Kleidung und Haltung, welcher sozialen Schicht die Kinder entstammten. Eine große Anzahl von Reichelts Kinderbildnissen verrät die Herkunft der Kinder aufgrund guter Kleidung und der bereits in jungen Jahren anerzogenen Körperposen. Den Portraits erwachsener Männer gleich, lehnen die Jungen in lockeren Posen an Türrahmen, wie es im Portrait eines kleinen Jungen im Karoanzug (WVZ 576) oder im Bildnis von Hans Poelzigs Sohn Peter Poelzig (WVZ 550) zu beobachten ist. Auch die Mädchen nehmen bereits typische Erwachsenenposen ein, häufig werden sie im Sitzen, in Profilansicht und mit einem melancholischen Seitenblick wiedergegeben (WVZ 591, 593). Unleugbar ist an diesem Punkt natürlich ein gewisser Grad der Inszenierung von Seiten der Fotografin, die die Kinder positionierte und ihnen die einzunehmende Haltung wahrscheinlich vormachte. Elfriede Reichelt zog gelungene Kinderportraits und Kinderaktfotos häufig auf Postkartenpapier ab. Diese verwendete sie für Werbezwecke und verschickte sie beispielsweise mit dem Hinweis auf das beginnende Weihnachtsgeschäft an ihre Stammkunden. „Weihnachtsaufträge bald erbeten“ (WVZ 564f.) und „Als Weihnachtsgeschenk ein photographisches Bildnis von Elfriede Reichelt persönlich aufgenommen“ (WVZ 568) lauteten die Werbesprüche auf diesen Karten (WVZ 564). Diese werbewirksame Nutzung demonstriert, wie beliebt das Kind als Postkarten-Sujet zu Beginn des 20. Jahrhunderts war. Die Vorbilder dieser modernen Postkarten lagen in den Sammelbildern der illustrierten Zeitschriften des 19. Jahrhunderts. Wie Bürgertum und Adel zur Zeit des Biedermeier Gefallen an den z.B. in der *Gartenlaube* publizierten, romantisierten Kinderfotografien fanden, stießen auch Elfriede Reichelts Postkartenmotive in den 1910er und 1920er Jahren auf regen Anklang innerhalb dieser Schichten.

Attribute, Kleidung und Haltung auf Kinderfotografien erweisen sich in der Bildwissenschaft als soziokulturelle Zeitdokumente.⁴⁵³ Anders als Heinrich Zilles oder August Sanders sozialdokumentarische Kinderfotos aus Altberlin oder den Straßen im Ruhrgebiet, geben Elfriede Reichelts Atelieraufnahmen das Leben von Kindern einer völlig anderen Klientel wieder. Reichelt bediente hier die gleiche gesellschaftliche Schicht wie bei ihren Erwachsenenaufnahmen. Denn in die Tauentzienstraße kamen in erster Linie adelige und bürgerliche Frauen, die ein repräsentatives, künstlerisches Einzelbildnis ihres Sprosses in Auftrag gaben oder sich zusammen mit ihren Kindern für ein, dem familiären Status entsprechendes Familienportrait abbilden ließen. Wie in den Hofateliers des 19. Jahrhunderts erwies es sich dabei für die bürgerliche Kundschaft nach wie vor als ein ausgesprochenes Qualitätsprädikat eines Fotoateliers, wenn sich hier auch aristokratische

⁴⁵³ Eva Stille: *Kinderfotos als soziokulturelle Quelle*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 1 1981, Heft 1, S. 29-40.

Persönlichkeiten mit ihrer Familie portraitierten ließen. Reichelt fotografierte vielfach adelige Frauen wie die Gräfin Betusy-Hue gemeinsam mit ihren Töchtern (WVZ 521). Vor allem waren die zahlreichen Aufnahmen von Hermine von Schönaich-Carolath und ihren Kindern auf Schloss Saabor wohl eine gelungene Werbung für das Studio. Wie schon die Portraits der Wittelsbacher in den Münchner Ateliers Elvira und Theodor Hilsdorf, zogen die Bildnisse von hohen aristokratischen Familien auch im Atelier Reichelt Aufträge vom niederen Adel und Bürgertum nach sich. Bürgerliche Damen suchten mit ihren Kindern die Tauentzienstraße auf, um sich von der gleichen Fotografin, der Kaiser Wilhelms Frau vertraute, portraitierten zu lassen.

Der aus der Malerei tradierte Topos der Einheit von Mutter und Kind hatte bereits in der Studiofotografie des 19. Jahrhunderts großen Zuspruch gefunden. Das Thema war auch für die *Piktoralisten* von Interesse, die sich quasi-religiösen Madonnendarstellungen verschrieben oder die psychologische Mutter-Kind-Beziehung in einem „*affektiven Moment*“⁴⁵⁴ wiederzugeben versuchten. Das Motiv Mutter und Kind blieb nach der Jahrhundertwende in der Atelierfotografie weiterhin präsent, wobei die innovativeren, formalen Strategien des *Neuen Sehens* hier seltener zum Einsatz kamen als in den Einzelbildern von Kindern. In den beiden Weltkriegen des 20. Jahrhunderts steigerte sich die Produktion der klassischen Doppelaufnahmen von Mutter und Kind in den deutschen Ateliers erheblich, da die Frauen die Bilder ihren Männern als Erinnerungsfoto an die Front schickten. Zum Abschluss der Ausführungen über das Kinderbildnis soll hier auf das Werkverzeichnisregister „Familien und Paare“ verwiesen sein, in dem sich für die Jahre des Ersten Weltkrieges fast ausnahmslos Bilder von Müttern mit ihren Kindern finden, die wohl eben diesem Zwecke dienten. Doppelbildnisse von Eheleuten kamen in den Kriegsjahren kaum zu Stande, in seltenen Fällen wünschten Offiziere auf Heimaturlaub gemeinsame Bilder mit ihren Sprösslingen und besuchten dafür Reichelts Atelier (WVZ 507). Für die Zeit nach 1918 weist das Register dann die vier Bildsituationen Mutter-Kind, Vater-Kind, ganze Familie und Ehepaare nahezu ausgewogen auf.

⁴⁵⁴ Lowis 2003, S. 214.

I.5 Das eigene Bildnis – Selbstportraits

Aufgabe des Berufsfotografen ist es, sein Gegenüber möglichst genau zu studieren und den individuellen Charakter des Klienten im Bild festzuhalten. Er nimmt wahr, beobachtet und bedient schließlich den Auslöser. Es liegt nahe, dass irgendwann, häufig zu Beginn oder auch gegen Ende des fotografischen Schaffens, ein jeder Fotograf das Objektiv auch auf sich selbst lenkt. Die Wahrnehmung des Fotografen richtet sich in diesem Fall nicht mehr auf den Klienten, sondern auf die eigene Person. Die Fotohistorikerin Monika Faber beschreibt diesen Prozess als „*Wahrnehmung des Ich zum kreativen Akt*“⁴⁵⁵. Aus der Selbstbeobachtung ergibt sich meist fast nahtlos der Wunsch nach einer entsprechenden Selbstdarstellung.⁴⁵⁶ „Vor“ und „hinter“ der Kamera werden eins, uneingeschränkt ob der Fotograf sich per Selbstauslöser oder mit Hilfe eines Spiegels selbst aufnimmt oder ob er eine zweite Person mit dem Auslösen der Kamera beauftragt. Zur Zeit Elfriede Reichelts konnte man die Atelierkameras mit einem mechanischen oder pneumatischen Selbstauslöser bedienen. Das Verbindungskabel zur Kamera war beliebig lang und so konnte man auch aus einiger Entfernung zur Kamera auslösen. Der mechanische Auslöser funktionierte über eine Druckmechanik, die der Fotograf in der Hand hielt. In der Regel verwendeten Atelierfotografen diese Einrichtung bei jeder Kundenaufnahme, und nicht ausschließlich zum Zwecke des Selbstbildnisses. Den Gummiball des pneumatischen Systems konnte der Fotograf sogar mit dem Fuß bedienen. Denkbar ist, dass viele von Reichelts Selbstbildnissen, auf denen man ihre Fußpartie nicht direkt sieht, auf diesem Wege entstanden. Die Selbstbildnisse nach 1911 stammen möglicherweise aus der Hand ihrer Mitarbeiterinnen Grete Leistikow. Nichtsdestotrotz ist im Sinne des kreativen Aktes Elfriede Reichelt auch bei diesen Fotografien als die eigentliche Urheberin zu betrachten.

Die in einem eigenen Werkverzeichnisregister vorliegenden Selbstportraits von Elfriede Reichelt datieren zwischen 1907 und 1920. Das Thema reizte die Fotografin also vor allem zu Beginn ihrer fotografischen Karriere. Nahe liegend ist, dass das Fertigen von Selbstportraits schon ein Lehrinhalt während des Studiums in München war. Die vorliegenden Autoportraits zeichnen neben den zwei prägenden Schuljahren über zehn Berufsjahre der Fotografin nach, in denen die allgemeine Frauenmode und Reichelts persönlicher Kleidungsstil eine sichtbare Veränderung durchnahm. Auf den frühesten erhaltenen Selbstbildnissen von 1907 zeigt sich uns eine junge Frau von ca. 24 Jahren (WVZ 632ff.). Ihr geflochtenes Haar hat sie zu einem Kranz um den Kopf gelegt, sie trägt ein weißes Chiffonkleid mit Spitzenbesatz. Die Hände sind auf allen vier Bildern mit etwas

⁴⁵⁵ Monika Faber: *Selbstfoto*, in: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, herausgegeben von Ute Eskildsen (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994, S. 280-287, S. 280.

⁴⁵⁶ Ebd.

beschäftigt: Sie halten ein Buch, ein Taschentuch oder stützen den Kopf auf Wange oder Kinn. Reichelts Blick ist abgewendet oder zielt an der Kamera vorbei. Erst in den Aufnahmen des Folgejahrs blickt die Fotografin erstmals direkt in die Kamera (WVZ 639f.). Sie ist im zeittypischen Ausgehstaar mit pelzbesetztem Gehrock und Hut gewandet. Die Unschärfen an den Bildrändern und die verschwommene Hintergrundgestaltung, sowie der edle Platindruck zeugen von den kunstfotografischen Inhalten, welche die Studentin in dieser Zeit an der Fotoschule erlernt (WVZ 636ff.). Nach 1911 – sie führte nun schon ein erfolgreiches Atelier – stellt sich die Fotografin nach wie vor in melancholischen Posen dar (WVZ 644, 648f.). Zur selben Zeit trägt sie auf anderen Bildern mit ihren seitlich aufgestützten Armen schon eine sehr selbstbewusste Körperhaltung zur Schau (WVZ 645f.). Im Stile der gebildeten Frau nimmt sie sich 1916 mit Büchern auf (WVZ 650, 651). Ende des Krieges verschickt sie eine Weihnachtskarte mit dem eigenen Konterfei an Freunde und Bekannte (WVZ 652f.). Im Zusammenspiel mit dem großen Blumenstrauß wirkt der Bildausdruck in diesem Selbstportrait ruhig und besinnlich. Um 1920 folgen Aufnahmen in einem legeren Hauskleid (WVZ 654) und einem modernen Abendkleid (WVZ 655), die mit Reichelts strengen Gesellschaftskleidern in gedeckten Farben auf den früheren Selbstportraits kontrastieren.

Unter den vorgestellten Selbstbildnissen gibt es hinreichend viele Profil- und Halbprofildarstellungen, meist handelt es sich um ein Kniestück und nur in zwei Fällen um Ganzkörperaufnahmen. Diese klassischen Posen verkörpern eine gewisse Statik. Reichelt variiert ihre Haltungen über die Jahre hinweg kaum. Vergleicht man diese Fotografien beispielsweise mit den maskierten Selbstportraits der Bauhausabsolventin Gertrud Arndt, wird deutlich, dass sich Reichelt niemals künstlerisch-theatralisch, sondern immer gemäß ihren berufsfotografischen Prämissen inszenierte. Auffallend ist, dass sie die gleichen Posen wie die Portraiturekunden ihres Ateliers einnahm und dass sie keine Insignien ihres Berufs ins Bild brachte. Anders als bei Lotte Jacobi (*Selbstportrait mit Atelierkamera*, 1929, Jüdisches Museum Berlin) oder Ilse Bing (*Selbstportrait mit Kamera und Spiegel*, 1931, Jüdisches Museum Berlin), treten in Reichelts Autoportraits weder Selbstauslöserkabel noch Kamera in Augenschein. Viele der damaligen Fotografinnen indes wollten bewusst auf ihren Stand als Frau in einer immer noch männlich dominierten Berufswelt aufmerksam machen indem sie die technischen Instrumente ihres Berufstandes in ihre Selbstportraits integrierten. Ein anderes häufiges Attribut der zeitgenössischen Fotografinnen – der Spiegel – taucht bei Reichelt nur ein einziges Mal auf (WVZ 641). Der Spiegel und auch die Maskerade drückten vielfach aus, dass sich die Fotografinnen als Künstlerinnen verstanden, denen Selbstinszenierung und Kompensationserfahrung⁴⁵⁷ wichtige Anliegen waren. Spiegel und Kamera waren also

⁴⁵⁷ Als Kompensationserfahrung charakterisiert Monika Faber beispielhaft Gertrud Arndts Einsatz der Maskerade in ihren Selbstportraits der 1930er Jahre. Vgl. zu Gertrud Arndt: Faber 1994, S. 280-287; Das Verborgene Museum (Hg.): *Gertrud Arndt. Photographien der Bauhaus-Künstlerin*

typische Bildaccessoires in den Selbstportraits vieler Fotografinnen der 1920er Jahre. Auch wenn Gesichtsaufnahmen vor dem Spiegel oder nebst dem technischen Apparat in der experimentellen Fotografie des *Neuen Sehens* äußerst beliebt waren, griffen sie letztendlich aber konventionelle Traditionen der bildenden Kunst auf.⁴⁵⁸

Fassen wir also zusammen: Reichelt verzichtete bei ihren Selbstbildnissen bewusst auf Accessoires, die ihren Beruf markierten. Die Fotografin stellte sich so dar, wie sie auch ihre Atelierkundinnen repräsentierte – zwar als eine selbstbewusste und eigenständige Frau, aber gleichzeitig auch als eine Frau der bürgerlichen Gesellschaft. Die künstlerische Freiheit, die sich ein Fotograf beim Selbstportrait ähnlich wie beim Künstlerportrait herausnehmen konnte und die bei den Portraits normaler Atelierkunden oder Persönlichkeiten aus Politik und Wissenschaft nicht zulässig war,⁴⁵⁹ nahm Reichelt in ihren Selbstportraits auffälligerweise nicht in Anspruch. Beide Gattungen, Künstler- und Selbstbildnis, nutzte Reichelt nicht als Experimentierfeld neuer ästhetischer Versuche. Sie wandte in ihren Selbst- wie auch in ihren Künstlerportraits die gleiche traditionelle, künstlerische Bildsprache mit eher konventionellen stilistischen Mitteln und Posen an, die sie auch bei ihren alltäglichen Auftragsportraits einsetzte. Diese Tendenz zur einheitlichen Gestaltung war dadurch motiviert, die individuellen Nuancen und die Stimmung der einzelnen Persönlichkeit objektiv und ohne formale Ablenkung aufzeigen zu wollen. Wie wir anhand von Reichelts Selbstbildnissen erkennen, folgt die Absicht eines Fotografen respektive eines Künstlers bei der Selbstdarstellung also ganz persönlichen Kriterien, die sich dem Rezipienten häufig nur indirekt erklären. Im Zeitalter der Fotografie, das zugleich das Zeitalter der Selbstreflexion und –analyse war und ist, entstanden unzählige Autoportraits.⁴⁶⁰ Die Faszination dieses Sujets für die Fotografen fasste Erika Billeter im Katalog zur Ausstellung *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Fotografen im Dialog mit sich selbst* treffend zusammen:

„Ein Selbstportrait ist keine Auftragsarbeit. Der Auftraggeber ist der Künstler selbst. Jedes Selbstportrait ist ein Augenblick der Wahrheit. Es fehlt der Zwang, ein dem Auftraggeber gefälliges Bild zu machen. Wenn der Künstler sich dennoch 'angenehm', idealisiert portraitiert, so ist auch das sein Wille und setzt immer die Konfrontation mit der Wirklichkeit, d.h. der Wahrheit voraus. Jedes Selbstportrait ist Zwiesprache mit dem Ich. Je weniger der Künstler dabei auf Konventionen und Traditionen achtet, umso mehr wird er seinem Selbst nahe kommen.

(Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum 1994), Berlin 1994; Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Grafische Sammlung (Hg.): *Gertrud Arndt. Fotografien aus der Bauhauszeit (1926-1932)* (Ausstellungskatalog Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Graphische Sammlung 1993), Darmstadt 1993.

⁴⁵⁸ Vaisse 1998, S. 495-512, S. 507.

⁴⁵⁹ Vaisse 1998, S. 495-512, S. 508.

⁴⁶⁰ Tilmann Osterwold: *Selbstbildnisse – das Egozentrische der Kunst*, in: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Fotografen im Dialog mit sich selbst*, herausgegeben von Erika Billeter (Ausstellungskatalog Lausanne, Musée cantonal des Beaux Arts; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein; Berlin, Akademie der Künste 1985), Bern 1985, S. 27-33, S. 27.

*Selbstportraits haben privaten Charakter, auch wenn manche Bildfassungen sich distanzieren geben. Auch darin verrät sich die Absicht des Künstlers.*⁴⁶¹

Elfriede Reichelts Absicht bei ihren Selbstinszenierungen lässt sich nicht abschließend beantworten. Die Selbstbildnisse der Fotografin dienten wahrscheinlich weniger formalen Studien, sondern unterlagen wohl vorrangig privaten Zwecken – so verschickte Reichelt Fotopostkarten mit ihrem Konterfei als weihnachtliche Grußkarten an Freunde und Bekannte (WVZ 653). Der private Hintergrund ihrer Selbstportraits wird nicht zuletzt daran deutlich, dass die Aufnahmen im Werkverzeichnis durchgehend keine Signaturen und nur in einem Fall einen Prägestempel tragen (WVZ 641).

⁴⁶¹ Erika Billeter: *Zur Ausstellung*, in: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Fotografen im Dialog mit sich selbst*, herausgegeben von Erika Billeter (Ausstellungskatalog Lausanne, Musée cantonal des Beaux Arts; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein; Berlin, Akademie der Künste 1985), Bern 1985, S. 15-25, S. 16.

II WEITERE SUJETS

In den bisherigen Ausführungen ging es ausnahmslos um Elfriede Reichelts Portraitschaffen. Das Tagesgeschäft der Fotografin war das Portrait, erzielte sie doch den Hauptteil ihres Umsatzes durch Auftragsbildnisse. Doch im Atelier verkaufte Reichelt anscheinend auch kunstfotografische Figurenstudien, Landschaftsaufnahmen und Stilleben. Für Elfriede Reichelt bildeten diese Studien eine Abwechslung im alltäglichen Ateliergeschäft, ging es in ihnen doch eben ausnahmsweise nicht um die wiederkehrende Aufgabe eines möglichst abbildgetreuen und individuellen Einzelportraits, sondern um die Inszenierung der Figur, die Wiedergabe einer poetischen Landschaft und das Arrangement von Dingen – in all diesen drei Bildthemen zeigt sich noch einmal sehr deutlich der stark künstlerische Impetus der Fotografin. Der Schwerpunkt der nachfolgenden Ausführungen liegt auf Reichelts Akt- und Stillebenfotografien. Daneben schuf sie Landschaftsfotografien sowie „kunstfotografische Studien“ – gemeint sind hiermit all jene Figurenstudien, in denen sie mit weiblichen Modellen an allegorischen Szenen und Gewandstudien arbeitete.

II.1 Ausdruck der „Körperseele“ – Aktfotografien

Reichelts Beschäftigung mit dem Genre Akt reicht bis in die Jahre des Ersten Weltkrieges zurück. Auch wenn nur eine dieser frühen Aktdarstellungen mit dem Jahr 1917 eine explizite Datierung angibt (WVZ 873), ist davon auszugehen, dass ein Großteil dieser frühen, sehr malerischen Akte während der Kriegsjahre entstand. Geschuldet mag dieser Umstand der verminderten Auftragslage des Ateliers während des Krieges gewesen sein. Für eben diesen Zeitraum konnte Reichelt eine intensive Reisetätigkeit nachgewiesen werden⁴⁶²; hierin bestätigt sich die etwas ruhigere Geschäftssituation, die der Fotografin die Auseinandersetzung mit der Aktfotografie überhaupt erst ermöglichte. In der Konsolidierungsphase ihres Ateliers zwischen 1909 und 1914 konnte sich Reichelt aus Zeitgründen nicht mit dieser Thematik beschäftigen, musste sie doch in dieser Zeit stetig Kunden gewinnen und primär Portraitaufträge erfüllen. Auch vor der Ateliergründung war Reichelt vermutlich kaum mit der Aktfotografie in Berührung gekommen. An der

⁴⁶² Reichelt unternahm zwischen 1914 und 1919 zahlreiche Reisen innerhalb der deutschen Reichsgrenzen, so besuchte sie 1914 Dresden und Hellerau, wo in der Dalcroze-Schule Aufnahmen von jungen Frauen während des Ausdruckstanzes in der freien Natur entstanden (WVZ 912–916). 1915 hielt sie sich in Weimar auf, wo sie Goethes Gartenhaus aufnahm (WVZ 1021–1023). 1916 fuhr sie an den Eibsee, nach Partenkirchen und Thüringen sowie in den Bayerischen Wald, dokumentiert werden diese Reisen ebenfalls durch Landschaftsaufnahmen im Werkverzeichnis. Auf die Insel Hiddensee reiste Reichelt in den Jahren 1916, 1919 und 1921. Auch hier entstanden vornehmlich Landschaftsaufnahmen und Genreaufnahmen von Fischern am Strand. Doch den Aufenthalt auf der Insel nutzte die Fotografin auch für Aktfotografien am Meer (WVZ 891–893).

„Lehranstalt für Photographie“ in München gehörte die Gattung Akt vor dem Ersten Weltkrieg schließlich noch nicht zu den Studieninhalten, die an der Schule vermittelt wurden. Reichelts Studienzeit fiel trotz der um die Jahrhundertwende einsetzenden Freikörperbewegung noch immer in eine Epoche allgemeingesellschaftlicher Prüderie. Gleichwohl ist zu bedenken, dass die Münchner Lehranstalt erst 1905 Frauen zum Studium zuließ. Unwahrscheinlich ist, dass sich die Schülerinnen – zumindest in den ersten Jahren nach der neuen Zulassungsregelung – mit dem Akt als Lehrinhalt befassten. Auch wenn Frank Eugene, Reichelts Lehrer und Vorbild, sich vielfach mit der Darstellung des Aktes beschäftigte, so ist nicht gesagt, dass die Schülerin während der Ausbildung bei ihm mit der praktischen Aufgabe eigener Akte betraut wurde. 1912 schenkte der ehemalige Lehrer Elfriede dann allerdings einen Abzug seines berühmten Aktfotos *Dido*, das er mit einer Widmung (AER SFMS 2005/384-352 bzw. SFMS 88/26-36) versah. Nach langen Jahren der Beschäftigung mit der Landschaft und dann vor allem mit dem Portrait in Studium und Beruf wandte sich Reichelt also relativ spät und vornehmlich in einem privaten Rahmen der Aktfotografie zu.

Die Fotografin selbst wies ihren Aufnahmen, die sie mit Modellen im Interieur ihres Studios oder gelegentlich in der Landschaft aufnahm, meist die Bezeichnung *Aktstudie* zu (WVZ 851f.). Konterkariert wurde der vermeintliche Studiencharakter allerdings durch besondere Druckverfahren und aufwändige Kaschierungen, die Reichelt für ihre Aktdarstellungen fertigte. Die edle Präsentation machte es möglich, dass die Fotografin ihre Aktfotografien gar zu höheren Preisen als ihre Portraitaufträge zum Verkauf anbieten konnte.⁴⁶³ Mitte der 1920er Jahre, so stellt es sich dar, endete Reichelts Beschäftigung mit dem Akt bereits wieder. Nach der Währungskrise von 1923 festigte sich die allgemeine wirtschaftliche Lage in dieser Zeit; anzunehmen ist, dass sich daraufhin auch Reichelts Auftragslage vergrößerte. Damit blieb ihr für die Beschäftigung mit der Aktfotografie vermutlich wieder weniger Zeit.

Die nachfolgenden Ausführungen blicken in einem kurzen Abriss auf die Geschichte der Aktfotografie im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Als stete Referenz werden einzelne Aktstudien Reichelts herangezogen, die ihre Ansätze beim Aktfoto exemplarisch illustrieren. In der Bildenden Kunst war die Aktdarstellung seit Jahrhunderten ein stetes Thema. In ihrer Orientierung an der Malerei interessierte sich schon die Fotografie des 19. Jahrhunderts in besonderem Maße für die Abbildung des nackten menschlichen Körpers. Obwohl viele bedeutende Fotografen des 19. Jahrhunderts wie Félix Nadar, Franz Hanfstaengel oder der Schlesier Hermann Krone Akte fotografierten, fand das Genre in der damaligen wissenschaftlichen Rezeption kaum Resonanz. Wichtige

⁴⁶³ Der Lichtdruck eines frühen malerischen Doppelaktes verzeichnet beispielsweise einen Preis von 50 Mark (WVZ 862), der im Deutschen Camera-Almanach publizierte Gummidruck eines anderen Aktes 60 Mark (WVZ 852).

Fototheoretiker der Zeit wie Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898)⁴⁶⁴ und Henry Peach Robinson (1830-1901)⁴⁶⁵ klammerten die Aktfotografie vollkommen aus.⁴⁶⁶ Die Praxis zeigt allerdings, dass das Thema aber sehr wohl von zentralem Interesse war. Erotische und pornographische Fotomotive wie die Auguste Bellocs (1800-1867) kursierten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zuhauf unter den Ladentischen ganz Europas. Im Unterschied zu diesem verdeckten Handel etablierte sich die Aktfotografie gleichzeitig an den internationalen Kunstakademien in Form der sogenannten *Akademien*. Die *Akademien* dienten den Künstlern in ihrer Ausbildung als Bildvorlagen für ihre eigenen malerischen oder zeichnerischen Aktstudien. Die *Akademien* entsprachen daher den ikonografischen Bildbezügen aus Religion und Mythologie, in denen die Aktdarstellung erlaubt war. Mit der stärkeren Verwertung der Fotografie für wissenschaftliche Zwecke, zeichnete sich bei den *Akademien* eine Tendenz zu einer anatomisch korrekten Wiedergabe des nackten Körpers ab. Für Wissenschaftler und Künstler boten die anatomischen Studienansichten eine sachliche Wiedergabe von Muskeln und Haut. Eadweard Muybridge studierte in dieser Zeit mit einer zwölfteiligen Serie zweier Ringkämpfer die Phasen der Bewegung. Die präzise Wiedergabe solcher, rein auf die menschliche Anatomie konzentrierten Körperansichten stieß auf die Kritik der Öffentlichkeit, die sich eine Idealisierung des menschlichen Körpers im Abbild wünschte. Nur ein ästhetisch idealisierter Akt könne, so Disdérís in seiner *L'Art de la Photographie* (1862), auch eine moralische, innerliche Schönheit entfalten, die sich von den „*hässlichen und traurigen Nuditäten*“ des sich im Umlauf befindlichen pornografischen Materials absetze⁴⁶⁷ – Johann Joachim Winckelmanns Vorstellung des „Idealschönen“ grüßt, wenn aus dem Lustobjekt ein zeitloses Schönheitsideal wird. Der herrschende Sittenkodex der Gründerzeit gebot der Malerei eine idealisierte d.h. entsexualisierte Nacktheit. Als „Feigenblattkomplex“ lässt sich die damalige Tendenz titulieren, die äußeren Geschlechtsmerkmale von Mann und Frau in Gemälden und Skulpturen durch Tücher, Übermalungen usw. zu verdecken. Gleiches galt bis zum Ende der Epoche prinzipiell ebenso für die Fotografie. Doch unter dem positivistischen Deckmantel der „Wissenschaft“ ließ sich die Aktfotografie nahezu unbehindert praktizieren. Dieses Legitimationsgebot blieb die gesamte deutsche Kaiserzeit bestehen. „Wissenschaft“

⁴⁶⁴ Heinrich Wilhelm Vogel war ein deutscher Fotochemiker. Er gilt als Entdecker der Farbsensibilatoren, seine Studien zu diesem Thema veröffentlichte er in mehreren Publikationen. 1863 gründete er den Berliner Photographenverein und gab ab 1864 die *Photographischen Mitteilungen* heraus.

⁴⁶⁵ Der Engländer Henry Peach Robinson war ein piktorialistischer Fotograf und veröffentlichte 1868 seinen Essay *Pictorial Effect in Photography, Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*.

⁴⁶⁶ Vgl. Ulrich Pohlmann: „*Fotografien sind wie Gipsabgüsse der Natur*“. *Die Aktfotografie im 19. Jahrhundert zwischen Ideal und Wirklichkeit*, in: *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2009), Heidelberg 2009, S. 15-26, S. 15.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 20.

respektive „Kunst“ halfen, die Illegalität zu umschiffen, die der Paragraph 184 der öffentlichen Verbreitung von Aktaufnahmen wegen Unzüchtigkeit auferlegte.⁴⁶⁸ Erst der *Piktorialismus* verlieh der Aktfotografie eine neue Stufe der sozialen Anerkennung und Legitimation. Auf Ausstellungen und in der Fachliteratur konnte der „künstlerisch veredelte“ Akt in den 1890er Jahren erstmals veröffentlicht werden, ohne in Zusammenhang mit trivialer sexueller Gebrauchsfotografie gestellt zu werden.⁴⁶⁹ Veröffentlichungen dieser Zeit waren zum Beispiel *100 Modellstudien nach Naturaufnahmen* (1893) von Max Koch und Otto Rieth, Heinrich Eickmanns *Kunststudien über den nackten menschlichen Körper. Männliche, weibliche und Kinderakte, Gruppen, Gewandstudien und einzelne Körperteile wie Hände, Füße etc.* oder die französische Zeitschrift *Le Nu Esthétique*, die zwischen 1902 und 1905 von Emile Bayard (1837-1891) herausgegeben wurde.⁴⁷⁰ Die *Kunstfotografie* griff die Tradition der Aktmalerei auf, denn nach wie vor groß war die Scheu „vor sittengesetzlichen Risiken in dieser Phase, in der die Fotografie anstrebte, museumswürdig zu werden“.⁴⁷¹ So wurden die Konventionen der Aktdarstellung in der Malerei größtenteils beibehalten. Der Einsatz von Weichzeichnung, einretuschierten Nebelwolken und Drapierungen verschleierte eindeutige Ansichten auf den weiblichen Körper. Ein prominentes Beispiel für die Verhüllung mittels malerischer Regeneffekte ist Frank Eugenes Fotografie *Adam und Eva* von 1898 (Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum). Die Torsi eines Mannes und einer Frau – er in Rücken-, sie in Vorderansicht – setzen sich von einem monochrom schwarzen Grund ab. Das Chiaroscuro der Komposition erinnert an Rembrandt, doch gleichzeitig klingen auch Referenzen zur künstlerischen Moderne an. So lassen die skulpturenhaften Körper an Rodin, die unheimliche Bildwirkung wiederum an symbolistische Gemälde von Stuck oder Eugène Carrière denken, von dem sich viele piktorialistische Fotografen inspirieren ließen. Wie in vielen seiner Fotografien, bearbeitete Eugene auch diesen Abzug mit einer Radiernadel und langen vertikalen Strichelungen. Elfriede Reichelt hatte diese Technik während des Studiums bei ihrem Lehrer erlernt, doch fand sie in ihren Aktaufnahmen weniger oft Verwendung als der gezielte Einsatz von Unschärfen und Weichzeichnungseffekten. Eugene übermalte seine Negative teils auch mit Farben und Tuschen; sichtbar wird eine solche Bearbeitung beispielsweise in seiner *Dido*, die er 1912 als Abzug mit Widmung Elfriede Reichelt schenkte (AER SFMS 2005/384-352 bzw. SFMS 88/26-36).

⁴⁶⁸ Viktoria Schmidt-Linsenhoff: „Körperseele,“ *Freilichtakt und Neue Sinnlichkeit. Kulturgeschichtliche Aspekte der Aktfotografie in der Weimarer Republik*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 1, Heft 1 (1981), S. 41-59, S. 42.

⁴⁶⁹ Ebd.

⁴⁷⁰ Zitiert nach: Pohlmann 2009, S. 15-26, S. 24.

⁴⁷¹ J.A. Schmol gen. Eisenwerth: „Akademien“. *Fotografische Studien des nackten Körpers von Künstlern für Künstler*, in: *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter*, herausgegeben von Michael Köhler und Gisela Barche (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1985), München 1985, S. 62-115, S. 98.

Auch Frantisek Drtikol integrierte Negativübermalungen in die Aktdarstellungen seines piktorialistischen Frühwerks, in dem er sich mit den mythologischen Frauenfiguren Salome, Judith und Kleopatra beschäftigte. Elfriede Reichelt tat es ihren Kollegen gleich und entwarf in mindestens fünf Folgen (WVZ 851–865) unscharfe, organische Hintergrundlandschaften, die Wolkenformationen und Sonnenuntergängen nachempfunden sind oder gegenständliche Baumsilhouetten wiedergeben.

Auch wenn der Akt in der piktorialistischen Fotografie als Bildthema weitgehend akzeptiert war und die vormalige Tabuisierung der Vergangenheit angehörte, so war der Umgang mit der Nacktheit noch lange nicht ungezwungen. Den gängigen Tendenzen folgend, platzierte Reichelt ihre Modelle häufig auf Sesseln und Recamièren (WVZ 878) oder fotografierte sie in Rückenansichten, so dass nur „harmlose“ Körperpartien sichtbar wurden. Eine beliebte Methode war es auch, die Frauen in einer hockenden, gebeugten Haltung zu fotografieren, um so den Unterleib zu kaschieren. Reichelts Fotografien geben diese Pose in verschiedenen Variationen wieder (WVZ 853–862); auch František Drtikol, Frieda Riess oder Hanna Seewald banden sie häufig in ihre Aktbilder ein. Eine andere klassische Pose kannte man seit der Zeit der Akademien: Elfriede Reichelt (WVZ 866ff., 883f.) wie auch ihr GDL-Kollege Franz Grainer positionierten ihre Modelle als Rückenakte und ließen sie auf Stühlen oder Podesten knien, die mit üppigen Draperien dekoriert waren.

Elfriede Reichelt anonymisierte zumeist ihre Aktmodelle, indem sie sie mit gesenktem Blick (WVZ 877) oder verschatteten Augenpartien (WVZ 879) aufnahm. Den weiblichen Schambereich verdeckten die teils überlangen Haare der Modelle (WVZ 882) oder drapierte Tücher. Wie in der *Kunstfotografie* noch bis in die 1920er Jahre hinein üblich, retuschierte Reichelt den Schambereich gelegentlich bei der Überarbeitung des Negativs, was in den Abzügen an unnatürlich hellen Stellen sichtbar wird (WVZ 864, 880). Häufiger ließ sie die Behaarung allerdings sichtbar und arbeitete an diesen Stellen gezielt mit Unschärfen (WVZ 865, 869, 876, 879).

Wie ihr Vorbild Frank Eugene, so reizte es auch Elfriede Reichelt, die ikonologische Verknüpfung von Nacktheit und die biblische Geschichte des ersten Menschenpaares fotografisch zu inszenieren. Sie konzentrierte sich dabei auf die Person der Eva (WVZ 885). Ihrem Modell – einer jungen Frau mit hüftlangen Haaren – gab sie zwei symbolträchtige Äpfel in die Hände, mit denen es Scham- und Brustbereich verdecken sollte. Die Rolle des „Baums der Erkenntnis“ übernimmt eine Zimmerpflanze auf dem Fensterbrett. Die Zierpflanze bringt gleichzeitig ein typisches Motiv ins Bild, das aus der Malerei der Neuen Sachlichkeit her bekannt ist.

Anders als Eugene arbeitete Reichelt ausschließlich mit weiblichen Modellen, die sie vermutlich über ihre Kontakte zur Akademie bezog. In einem wichtigen Aspekt stimmten Lehrer und Schülerin aber überein. Beider Aktdarstellungen folgen einem Wertekanon, der sich hinsichtlich eines zentralen Anliegens nach wie vor am 19. Jahrhundert

orientierte. Sowohl Eugene als auch Reichelt bemühten sich um eine ästhetische und bewusst idealisierende Aktdarstellung. Im Zuge der Orientierung an einem neoklassizistischen Menschenbild war es im *Piktorialismus* beliebt, die Aktmodelle in einer, von der antiken Mythologie inspirierten Szenerie zu fotografieren. Dementsprechend arbeitete auch Elfriede Reichelt gelegentlich mit antikisierten Schalen (WVZ 851, 876) oder deutete mit einretuschierten Palmen eine arkadische Umgebung an (WVZ 871f.). Ihre Modelle vermitteln nicht nur eine ideale körperliche Schönheit, sondern auch eine Art innerer Schönheit, die auf ideeller Bescheidenheit und Scheue, um nicht zu sagen Scham basiert (WVZ 869f.). Während sie mit Perlen spielen (WVZ 875) oder an einem Strauss Blumen riechen (WVZ 879), versinken die jungen Frauen in einer beispielhaft anmutigen Kontemplation, die dieses Werteideal zum Ausdruck bringt. Von Erotik, die die Frauen nach außen transportieren könnten, fehlt in diesen Studien jegliche Spur. Die Fotografien wollen die Frau als solche vielmehr in einem Moment des Innehaltens, im Schutz ihres Refugiums zeigen. Unter diesem Gesichtspunkt erinnern speziell einige Rückenakte von Modellen mit sehr weiblich gerundeter Körpersilhouette vor dem Spiegel oder am Fenster (WVZ 873f.) durchaus an die Boudoirszenen von Edgar Degas. Neben der Orientierung an der Aktmalerei und der Vorstellung des neoklassizistischen Idealschönen manifestierte sich in der piktorialen Darstellung des weiblichen wie des männlichen Aktes der Wunsch, sich aus puritanischen Moralgerüsten zu befreien und zu einer möglichst ursprünglichen Lebensweise zurückzukehren.⁴⁷²

Im Zuge der Lebensreformbewegung und der um 1900 einsetzenden Freikörperkultur verbreitete sich ein neues allgemeingesellschaftliches Körperbewusstsein, das die Nacktheit als den eigentlichen natürlichen Zustand des Menschen pries.⁴⁷³ Zeitgleich wuchs unter den *Kunstfotografen* das Interesse an der Inszenierung von Aktmodellen in der freien Natur. Der Freilichtakt widerrief dabei die Aktfotografie im Atelier, die im 19. Jahrhundert mit überfrachteten Interieurs und überflüssigen Requisiten wie Gipsstatuetten, Brokatvorhängen etc. einhergegangen war. Wilhelm von Gloeden (1856-1931) und Guglielmo Plüschow (1852-1930) waren die ersten Fotografen gewesen, die schon ab ca. 1880 die Darstellung des vornehmlich männlichen Aktes unter der Sonne Italiens oder Nordafrikas erprobt hatten.⁴⁷⁴ Zum Kultbild der Reformidee und Aktdarstellung in der freien Natur wurde das *Lichtgebet* von Fidus (Hugo Höppner, 1871-1948), das in unzähligen gezeichneten und fotografischen Varianten nach 1890 in

⁴⁷² Pohlmann 1996, S. 17-195, S. 182.

⁴⁷³ Rudolf Scheutle: *Mit Anmut und Würde. Aktfotografie zwischen Provokation und Pornografieverdacht*, in: *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2009), Heidelberg 2009, S. 31-36, S. 31.

⁴⁷⁴ Ulrich Pohlmann: *Guglielmo Plüschow (1852-1930). Ein Photograph aus Mecklenburg in Italien*, Uwe Scheid gewidmet, erweiterte Fassung des Aufsatzes *Wer war Guglielmo Plüschow?*, erstmals in: *Fotogeschichte*, 8. Jg., Heft 29, Frankfurt am Main 1988, S. 33-38, zitiert nach: <http://www.plueschow.de/history/pohlmann.html> (abgerufen am 20. September 2010).

Umlauf gebracht wurde. Von Elfriede Reichelt stammt ein Aktbild, das sie 1921 auf Hiddensee aufnahm und auf dem das jugendlich-sportliche Modell an der Meeresküste befreit die Arme in die Luft hebt (WVZ 893).

Die immer weitere Kreise ziehende Reformbewegung kehrte den „körperfeindlichen Dogmen der wilhelminischen Gesellschaft“⁴⁷⁵ den Rücken zu und verbreitete die neuen Ideale, angefangen von gesunder Ernährung (Vegetarismus), über luftige Kleider statt enger Korsagen (Reformkleid) bis hin zur sportlichen Betätigung in der freien Natur (Wandervogelbewegung). Mit der Distanzierung von alten Moral- und Lebensvorstellungen und dem Aufkommen eines neuen Sexualitätsverständnisses wurde die Aktfotografie in der Öffentlichkeit nun schließlich vollends anerkannt. Es wurden Aktmappen und Zeitschriften wie *Die Schönheit* verlegt, die zum Organ des Freilichtaktes schlechthin wurde. Berufsfotografen wie Magnus Weidemann (1880-1967) spezialisierten sich nun sogar gänzlich auf die Aktfotografie. Mit der Reformidee lockerten sich allmählich die sittlichen Konventionen bis hin zu einer schließlich recht liberalen Auslegung des Pornografieparagrafen in der Weimarer Republik.⁴⁷⁶ War die Forderung nach einer Sexual-, Kleider- und Ernährungsreform vor dem Ersten Weltkrieg nur innerhalb eines begrenzten Zirkels von Intellektuellen und Künstlern z.B. auf dem Monte Verità propagiert worden, so blieb sie nach 1918 keine Randerscheinung mehr. In der Weimarer Republik erfolgte eine breite Popularisierung der Nacktkultur nicht zuletzt im Zuge einer Sport- und Tanzreform (Ausdruckstanz). Entsprechend veränderte sich auch das Erotik-Verständnis der Epoche. Als erotisch nahm man nicht mehr die damenhafte Matrone im Boudoir sondern die sportliche Frau mit androgyner Körperform wahr. In Mode- und Lebensstil wurde überhaupt eine allgemeine Tendenz zur Geschlechterangleichung und Versachlichung des Sexus sichtbar.⁴⁷⁷ Der neue Frauentypus wird beispielhaft in Willi Warstats Buch *Der schöne Akt* von 1929⁴⁷⁸ vorgeführt, dem Standardwerk der neuen Aktfotografie. Für Warstat war die Aktfotografie eine „Verkünderin und Verbreiterin eines neuen, natürlichen Schönheitsideals im Kulturleben unserer Zeit“⁴⁷⁹. Die Fotografie sollte das neue sportlich-gymnastische Schönheitsideal vermitteln und der Volksbildung dienen. Dieser Zielsetzung folgte Gerhard Riebickes (1878-1957) Film *Wege zur Kraft und Schönheit – Ein Film über Körperkultur* von 1925 und zeigte Männer und Frauen beim Sport oder tänzerischer Gymnastik in der Natur. Unter Reichelts Aktbildern finden sich zwar für diese Art des Nackttanzes keine vergleichbaren Modelle. Wohl aber existieren kunstfotografische Aufnahmen bekleideter Frauen beim typischen Ausdruckstanz, die Reichelt an der Dalcrozeschule in Dresden-Hellerau machte (WVZ 913–916). Standbilder

⁴⁷⁵ Pohlmann 2009, S. 15-26, S. 24.

⁴⁷⁶ Schmidt-Linsenhoff 1981, S. 41-59, S. 46.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Willi Warstat: *Der schöne Akt. Bildmäßige Aktphotographie, ihre Ästhetik und Technik*, Berlin 1929 (Hackebeil).

⁴⁷⁹ Ebd.

aus Riebiges Film wurden von Hans Surén (1885-1972) in seine Publikationen⁴⁸⁰ über Krafttraining und Körperhygiene eingebunden, in denen militärischer Drill und völkisch-nationalistische Tendenzen an die Stelle des libertären Naturismus der ursprünglichen Freikörperkultur traten.⁴⁸¹

Auch wenn einige renommierte *Kunstfotografen* wie Franz Grainer noch in den 1920er Jahren mit Brokatkissen und Perserteppichen an einer künstlerisch-erotisch inszenierten Aktfotografie im Atelier festhielten, zeigt sich, dass viele Fotografen gerade über die Aktfotografie zu einer neuen Bildsprache kamen. Angesichts von Drikols abstrakt-geometrisch gegliederten, von Man Rays experimentell-surrealistischen oder Edward Westons, Raoul Hausmanns und Paul Strands sachlichen Aktstudien, bringt man die moderne Aktfotografie leichter Hand ausschließlich mit männlichen Fotografen in Verbindung. An der Herausbildung neuer Bildtypen in der Aktfotografie dieser Zeit waren aber ebenso häufig weibliche Fotografen beteiligt.⁴⁸² Diese drängten in den 1920ern in das Gebiet, das bisher nur „Männersache“ gewesen war. Statt Erotik ging es ihnen vermehrt um die Auseinandersetzung mit dem weiblichen Körpergefühl, um natürliche Nacktheit. Während Frieda Riess oder Germaine Krull die schlanken, androgynen Frauenkörper ihrer Modelle sehr sachlich vor einem monochromen Grund abbildeten, fotografierte Yva ihre Aktmodelle aus einer tiefer gelegten Perspektive und mit mehrfach belichteter Platte. Vielfach noch mit der Reformidee oder auch neuen esoterischen Strömungen verknüpft, wollten viele der modernen Fotografinnen ihre Akte als Ausdruck der „*Körperseele*“ verstanden wissen. Dieser von Franz Giese 1924 geprägte Begriff der Körperkulturbewegung erfasste ein meditatives Sinnverständnis, dem nach die Bewegung die gesammelte körperliche Selbsterfahrung eines Menschen transportiere. Demnach drückten Mimik, Gestik und Haltung den Geist aus, der Körper müsste als Tempel der Seele begriffen werden.⁴⁸³ Es scheint so, als reagierten mehr als die Männer gerade die weiblichen Fotografinnen auf dieses mystizistische Körperbewusstsein der 1920er Jahre. Hauptziel der *Piktoralisten* war es ja bereits gewesen, Ausdruck und Charakter in der Personendarstellung zu vermitteln – die Körperkulturbewegung in der Weimarer Republik setzte dieses Ideal fort. So erklärte Germaine Krull die Motivation ihrer Studie *Huldigung* aus der Aktmappe *Dämmerung* von 1924 mit den Worten:

⁴⁸⁰ z.B. *Der Mensch und die Sonne* (1924) und *Mensch und Sonne - Arisch-olympischer Geist* (1936).

⁴⁸¹ Ulrich Pohlmann: „*Wir sind nackt und nennen uns Du!*“ *Naturismus und die Rückkehr zu den Ursprüngen*, in: in: *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2009), Heidelberg 2009, S. 37-40, S. 39f.

⁴⁸² Beckers/Moortgat 2001, S. 113.

⁴⁸³ Franz Giese: *Körperseele*, München 1924 und Clara Höfer-Abeking: *Die Kunst des Körperausdrucks im Lichtbild*, in: *Die Schönheit 1924*, S. 36, zitiert nach: Schmidt-Linsenhoff 1981, S. 41-59, S. 48.

„Ich versuche den nackten Menschen ohne Hässlichkeit und Hintergedanken darzustellen, so schön und echt wie möglich, immer mit der Perspektive, dass hinter den Dingen noch etwas steht, das wir nicht kennen und was wir doch alle fühlen.“⁴⁸⁴

Als Bildzeichen einer wieder gewonnen Harmonie zwischen Körper und Seele bot die Aktfotografie Elfriede Reichelt (WVZ 895) und ihren Kolleginnen also die Möglichkeit, ihr kunstfotografisches Bewusstsein mit einer modernen Bildsprache zu verknüpfen.

II.2 Blumenarrangements und die „Schönheit des Funktionellen“ – Stilleben

„Das Stilleben ist ein widerspenstiges, schwer zugängliches Sondergebiet; man muss sich in die Dinge einfühlen, bevor diese ihr geheimes Leben und ihre Eigenart auftun. [...] Das Stilleben [...] ist daher ein Arbeitsfeld für den höher strebenden Lichtbildner, verlangt sorgfältigen Aufbau, Arbeiten mit der Mattscheibe, Beherrschung von Beleuchtung, Tongebung und Linienführung.“⁴⁸⁵

Auch wenn das Stilleben in der zeitgenössischen Rezeption bis in die 1920er Jahre hinein als vermeintliches *„Aschenbrödel unter allen Zweigen der künstlerischen Photographie“*⁴⁸⁶ galt, lohnt gerade hinsichtlich des Eingangszitats eine Betrachtung dieses Genres im Werk von Elfriede Reichelt. Die Untersuchung der stilistischen Entwicklung Reichelts, die bisher unter den Gesichtspunkten Portrait und Figurenstudie vorgenommen wurde, soll im Folgenden also um eine Analyse ihrer Stilleben ergänzt und damit gleichzeitig auch abgeschlossen werden. Es handelt sich dabei um ein Sujet, das Reichelt zwar zeitlebens interessierte, das sie aber anscheinend eher im privaten Kontext verfolgte. So ist ein Großteil der im Werkverzeichnis registrierten Stillebenfotografien nicht kaschiert und nur relativ wenige tragen die Signatur der Fotografin. Ein Atelierstempel oder ein Hinweis auf Reichelts GDL-Mitgliedschaft findet sich allenthalben sporadisch. Daher ist davon auszugehen, dass Reichelt ihre Stilleben-Fotografien nicht oder nur selten ausstellte oder im Atelier verkaufte. In den untersuchten Periodika der Zeit wurde keines ihrer Stilleben veröffentlicht. Diese Umstände machen deutlich, dass Reichelt das Thema aus rein künstlerischem Interesse und nicht aus einer beruflichen Zielsetzung heraus verfolgte. Wie Akt, kunstfotografische Studie und Landschaft stellt also auch das Stilleben eine Form der ausschließlich künstlerischen Fotografie im Schaffen Elfriede Reichelts dar. Damit steht auch dieses Genre in einem wesentlichen Kontrast zu

⁴⁸⁴ Höfer 1924, S.40, zitiert nach Schmidt-Linsenhoff 1981, S. 41-59, S. 48f.

⁴⁸⁵ Bruno Wolf: *Stilleben*, in: *Photographische Rundschau und Mitteilungen*, 68. Jg. 1931, S. 206-208, zitiert nach: Ulrich Pohlmann: *Anmerkungen zum Stilleben aus der Sammlung Fotografie*, in: *Stilles Leben 1910-2008. Wenn die Dinge träumen. Stilleben aus der Sammlung Fotografie*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2008/2009), München 2008, S. 5-7, S. 5.

⁴⁸⁶ Willi Warstat: *Das photographische Stilleben*, in: *Agfa Photoblätter*, 3. Jg., Nr. 3, Sept. 1926, S. 107, zitiert nach: Pohlmann 2008, S. 5-7, S. 5.

Reichelts „angewandter Fotografie“. Während es sich bei den Portraitaufnahmen im Atelier stets um Auftragsarbeiten handelte, die den Kundengeschmack bedienen mussten, entfaltet sich in allen „freieren“ Arbeiten der Fotografin und nicht zuletzt in ihren Stillleben eine noch deutlich stärkere stilistische Entwicklung des künstlerischen Ausdrucks.

In der Zeit der Weimarer Republik bot sich das Stillleben in zwei unterschiedlichen Erscheinungsformen dar, die sich auch in Reichelts Schaffen in diesem Bereich niederschlugen. Zum einen sind hier die artifiziellen Arrangements von Objekten anzuführen, die im Studio komponiert wurden. Zum anderen wurden in dieser Phase Konstellationen fotografiert, die im Umfeld von Natur und Technik zu finden waren und an denen abstrakte Strukturen beobachtet werden konnten.⁴⁸⁷ Überfliegt man die knappe Auswahl der rekonstruierten Reichelt-Stillleben im Werkverzeichnis, fallen sogleich zwei entsprechende Schwerpunktthemen auf. Reichelt fotografierte vielfach Pflanzen und Blumen. Diese reißen sich in die erste vorgestellte Gruppe ein. Nach dem Ersten Weltkrieg begann sie sich zudem verstärkt für Sachaufnahmen zu interessieren. Ihre organischen Objektstudien mit Muscheln oder einer Bananenstaude markieren Mitte der 1920er Jahre dann auch stilistisch den Übergang vom piktorialistischen zum neusachlichen Stillleben. Zeitgleich entstehen in dieser Zeit vereinzelt Arrangements mit gewerblichen Produkten. Mit diesen beiden Formen der Sachaufnahme, den organischen Objektstudien und den Arrangements mit Konsumprodukten, gelingt Reichelt der Spagat zwischen der tradierten künstlichen Inszenierung einer *nature morte* im Studio und einer modernen Produkt- bzw. Werbefotografie. Eine dritte und letzte Untergruppe von Reichelts Stillleben machen schließlich Fotografien aus, die sie in den ausgehenden 1920er und frühen 1930er Jahren im industriellen Umfeld der Wieland Werke aufnahm. Sowohl Reichelts Produkt- als auch ihre Industriestillleben verdeutlichen in ihrer sachlichen Bildsprache die „Schönheit des Funktionellen“⁴⁸⁸ – das Thema der *Neuen Fotografie* schlechthin.

Die folgenden Ausführungen werden sich einigen exemplarischen Bildern aus den zwei Hauptkategorien der Pflanzen- und Industriestillleben widmen, sowie einen Blick auf die beschränkte Auswahl an Sach- bzw. Produktstillleben werfen.

Den Beginn macht das Stillleben mit Blumen (WVZ 1057f.), das jüngst in der Ausstellung „Stilles Leben 1910-2008. Wenn die Dinge träumen“ in der Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum gezeigt wurde.⁴⁸⁹ Um 1910 entstanden, folgt dieses

⁴⁸⁷ Pohlmann 2008, S. 5-7, S. 5.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Margarete Gröner: *Magische Momente. Stillleben und Piktorialistische Fotografie*, in: *Stilles Leben 1910-2008. Wenn die Dinge träumen. Stillleben aus der Sammlung Fotografie*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2008/2009), München 2008, S. 9-11. Die Autorin verweist hier auf die Vanitassymbolik des Reichelt-Stilllebens, die in den verblühenden Tulpen zum Ausdruck kommt.

Blumenstillleben den gängigen piktorialistischen Bildprämissen. Angefangen mit der unscharfen Grobkörnigkeit des Gummidrucks, über die Lichteffekte auf einzelnen Tulpenblüten und auf der Kelchvase aus Messing, bis hin zur kontrastreichen Unterteilung der Tonwerte in hell und dunkel, ist das vorliegende Stillleben gänzlich dieser Stilrichtung verpflichtet. Wie hier in Form von Streichhölzern und einem Zigarettenetui vorgenommen, war die Einbeziehung von Attributen in den kunstfotografischen Stillleben der Zeit ein gängiges Bildmittel. Elfriede Reichelt setzte zudem häufig nicht nur das Gefäß, in dem Blumen oder Pflanze blühten bzw. wurzelten, sondern bisweilen auch eine Kleinplastik oder eine Schmuckschatulle ins Zentrum ihrer kunstfotografischen Stillleben-Arrangements (WVZ 1059). Damit nehmen diese „symbolisch-dekorativen Kompositionen“, die Reichelts frühe Stillleben ausmachen, noch einen direkten Bezug auf den Kanon der altmeisterlichen Stilllebenmalerei⁴⁹⁰ und verdeutlichen zum wiederholten Male die maßgebliche Orientierung der piktorialistischen Fotografie an malerischen Prozessen.

Die Calla-Aufnahmen (WVZ 1063f.) um 1920 rücken die Blumen als solche noch mehr in den Bildmittelpunkt. Nur drei einzelne Blüten sind hier in einer einfachen Kanne zu sehen. Das Weiß der Blüten setzt sich vor dem dunklen Bildgrund kontrastreich ab. Lichtreflexe auf dem großen Blatt im Vordergrund und der Metallkanne erzeugen einen bewegten Eindruck, wohingegen die Blüten auf ihren langen, geraden Stengeln aufrecht und erhaben wirken. Das zarte Tuch, auf dem die Vase platziert ist, zeugt von einer bewusst künstlerischen und piktorialistisch inspirierten Inszenierung. Die Fransen des Tischtuchs werden in der einen, etwas helleren Bildversion überaus detailgenau wiedergegeben. Auf dem hellen wie dem abgetönten Fotoabzug ist der rechte Blütenkopf angeschnitten, was die Monumentalität der einzelnen Blüte etwas abmildert und gleichzeitig der Praxis des verengten Bildrahmens in der *Neuen Fotografie* geschuldet ist.

Um 1930 konzentrierte sich Reichelt schließlich vermehrt auf extrem nahansichtige Pflanzenstillleben. So nimmt sie in dieser Phase die langen *Blätter* einer Kaktee (WVZ 1065) oder den faszinierenden Blütenkelch einer Orchidee bildfüllend auf (WVZ 1068). Die Fotografin studierte in diesen späten Pflanzenstillleben vermehrt das Spiel von hellen und dunklen, scharfen und unscharfen Bildpartien, sowie die Perspektive und die Strukturbeschaffenheit der Pflanzen. Genauestens wiedergegeben werden z.B. die Haare und Fasern auf den Blütenblättern der Orchidee.

Obwohl sich diese Aufnahmen stark auf die einzelne Pflanze konzentrieren, sind sie kaum vergleichbar mit den bekannten Pflanzenfotografien von Karl Blossfeldt (1865-1932), der als Professor das Modellieren nach lebenden Pflanzen an der Berliner Kunstgewerbeschule lehrte. Blossfeldt fasste die einzelne Pflanze rein analytisch auf und unterstrich ihre architektonische Form. Die Pflanzenfotografie diente ihm dazu, neue

⁴⁹⁰ Pohlmann 2008, S. 5-7, S. 5.

künstlerische Impulse zu liefern, um die kunstgewerbliche Formensprache zu bereichern.⁴⁹¹ Reichelt zog es hingegen vor, die Pflanzen nicht vor einem monochromen Hintergrund im Studio und bei perfekter Ausleuchtung, sondern direkt vor Ort zu fotografieren. Hierin erinnert ihre Methodik eher an Albert Renger-Patzsch (1897-1966), der von einer ganzheitlichen Auffassung der Pflanze als Lebewesen ausging und sie nicht als bloßes Studienmodell sah. Auch der Generationenhintergrund erklärt die größere Nähe zwischen Elfriede Reichelt und Renger-Patzsch. Blossfeldt fand zu einer ganz anderen Form sachlicher und moderner Fotografie, die im Unterschied zu den beiden jüngeren Kollegen noch sehr viel mehr vom Jugendstil geprägt war.

Elfriede Reichelt verließ für ihre späten Pflanzenstillleben zunehmend häufiger das Atelier, fotografierte vielfach unter freiem Himmel und suchte u.a. ein *Gurkentreibhaus* (WVZ 1066) und ein weiteres Gewächshaus auf, in dem Schwertlilien (WVZ 1067) gezüchtet wurden. Diese Schwertlilien-Aufnahmen entstehen aus einer starken Untersicht heraus, das kondensierende Wasser im Gewächshaus rückt dabei ebenfalls ins Blickfeld. Die Konzentration auf die stoffliche Beschaffenheit, auf die Farbkontraste und die Form – alle Punkte waren zentrale Prämissen der *Neuen Sachlichkeit* – werden in den Gewächshausfotos Reichelts augenscheinlich. Ihre Bilder einer Zimmerpflanze (WVZ 1075, 1076) und die Fotos trocknender Sonnenblumen (WVZ 1071, 1072) thematisieren überdies die im *Neuen Sehen* konsequent verfolgten Themen Perspektive und Licht-/Schatten. Die Fotografin interessierte sich in dieser Zeit besonders für exotische bzw. mediterrane Pflanzen, so wählte sie beispielsweise Palmzweig (WVZ 1073), Orchidee (WVZ 1068) und Agave (WVZ 1078) als Bildobjekte.

Für seine Bilder von Orchidee und Agave wurde Albert Renger-Patzsch berühmt. Renger begründete sogar seinen Ruf als Urvater der *Neuen Sachlichkeit* durch diese und viele weitere Pflanzenaufnahmen, die er von 1920 bis Mitte des Jahrzehnts für den von Ernst Fuhrmann geleiteten Folkwang-Aurora-Verlag und dessen Buchreihe *Die Welt der Pflanze* fertigte.⁴⁹² Die in diesem Zusammenhang entstandenen Pflanzenfotografien integrierte Renger 1928 in sein bekanntes Buch *Die Welt ist schön*, das bezeichnenderweise ursprünglich den Titel *Die Dinge* tragen sollte – spätestens damit wurden sie zu regelrechten Inkunabeln der *Neuen Sachlichkeit*. Renger äußerte sich auch

⁴⁹¹ Rolf Sachsse wertete angesichts Blossfeldts Pflanzenfotografien die fotografische Hinwendung zu Naturformen als wichtigen Impulsgeber der Klassischen Moderne. Diese Ausrichtung der Fotografie sei als Gegenstück zum Historismus zu verstehen. Anstelle der vormals stets inszenierenden Fotografie mit ihren narrativen Zügen hätte diese neue Leitlinie erstmals versucht, eine ungekünstelte Sicht auf die Natur zu werfen. Siehe: Rezension von Werner Brück über Prof. Dr. Rolf Sachsses Vortrag "Fotografische Moderne in den 1920er und 1930er Jahren" im Historischen Museum Saar in Saarbrücken vom 24. Mai 2005 auf <http://www.recenseo.de/artikel.php?id=72&kategorie=artikel&nav=Inhalt> (abgerufen am 29. Juli 2010).

⁴⁹² Band 1 der Reihe war den Orchideen gewidmet (1924), Band 3 den Kakteen (1930). Siehe: Rainer Stamm: *Die Welt der Pflanze. Photographien von Albert Renger-Patzsch und aus dem Auriga-Verlag*, herausgegeben vom Albert Renger-Patzsch-Archiv, Ann und Jürgen Wilde in Zusammenarbeit mit der SK Stiftung Kultur Köln, Ostfildern-Ruit 1998.

schriftlich über die Thematik der Pflanzenfotografie, so schrieb er 1923 für den *Deutschen Camera-Almanach*:

*„Die Technik der Pflanzenfotografie wird im Allgemeinen sehr unterschätzt. Um wirkungsvolle Pflanzenaufnahmen zu erzielen, ist auch eine gewisse Kenntnis des Charakters und der Eigenart der jeweils aufzunehmenden Pflanze erforderlich.“*⁴⁹³

Zu vermuten ist, dass sich Elfriede Reichelt, die in ihrem Lebensabend zu einer passionierten Gärtnerin wurde, mit Rengers Fotografien und Publikationen auseinandergesetzt hat. Das Wesen der Pflanze ergründen zu wollen, wie es Renger-Patzsch in seinen professionellen Pflanzenbildern tat, entsprach ihrer eigenen langjährigen kunstfotografischen Praxis. Reichelts Orchideen-Aufnahme (WVZ 1068) weist darauf hin, dass bei ihren späteren Pflanzenfotografien möglicherweise ein ähnliches biosophisches⁴⁹⁴ Verständnis vorhanden war, wie es bei Renger-Patzsch und Ernst Fuhrmann zum Ausdruck kam. Wie Renger-Patzsch' ausdrucksstarke Aufnahme *Rachen einer Orchidee* von 1922/23 ist auch Reichelts, um 1930 entstandene Orchideen-Foto dem einfühlungsästhetischen Ideal verpflichtet. Beide Fotografen nahmen die Orchideenblüte sehr nahansichtig auf, beide konzentrierten sich auf die „Rachenöffnung“ und auf die Formen und Strukturen der Blütenpartien. Ob möglicherweise Salvador Dalís (1904-1989) bezeichnendes Plädoyer über die moderne Orchideenfotografie von 1927 auf Renger-Patzsch oder Reichelt Einfluss genommen haben könnte, bleibt nicht zu beurteilen. Doch wären die fesselnden Worte des surrealistischen Malers durchaus als Impulsgeber denkbar:

*„Klare Objektivität des kleinen Fotoapparates. Objektives Kristall. Glas von authentischer Poesie. Die Hand greift nicht mehr ein. Feine physikalisch-chemische Harmonie. Platte, die empfänglich ist für die zartesten Nuancen. [...] Ein simpler Wechsel des Maßstabs bringt ungewohnten Ausdruck und Analogien hervor, von denen keiner geträumt hätte und die doch existieren. Das eine Abbild einer Orchidee vereinigt sich lyrisch mit dem fotografierten Inneren eines Tigerrachens, in dem die Sonne und tausend Schatten mit der Architektur de Larynx spielen.“*⁴⁹⁵

Denn die besagte Objektivität des fotografischen Materials kommt in Elfriede Reichelts späten Pflanzenaufnahmen genauso wie in Renger-Patzsch` Fotos gleichen Sujets durchaus zum Tragen. Beider Kamera dokumentiert die Pflanze und zeichnet jedes Detail durch die starke Nahansichtigkeit eins zu eins nach. Diese Art der sachlichen Bestandsaufnahme, die dennoch Raum für allegorische Interpretationen lässt, zeugt

⁴⁹³ Albert Renger-Patzsch: *Pflanzenaufnahmen*, in: *Deutscher Camera-Almanach*, Bd. 14, Berlin 1923, S. 49-53, zitiert nach: Stamm 1998, S. 14.

⁴⁹⁴ Biosophie, ein u.a. von Ernst Fuhrmann geprägter Begriff, ist eine spirituelle Sicht über den Verlauf des menschlichen Lebens im Diesseits und im Jenseits. Fuhrmann plädierte für ein Leben im Einklang mit der Natur und eine Anpassung an biologische Rhythmen und Formen.

⁴⁹⁵ Salvador Dalí: *Die Fotografie. Reine Schöpfung des Geistes* (1927), in: Ders.: *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*. Gesammelte Schriften, herausgegeben von Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann, übersetzt von Brigitte Weidmann, München 1974, S. 26-28, S. 24, zitiert nach: Stamm 1998, S. 25.

letztendlich also von ganz wesentlichen und grundlegenden Übereinstimmungen zwischen Elfriede Reichelt und ihrem berühmten, neusachlichen Kollegen Albert Renger-Patzsch.

„Ungekünstelt“ aber sehr wohl künstlerisch inszeniert präsentieren sich auch Reichelts Sachaufnahmen derselben Zeit. Bananenstaude (WVZ 1079) und Muscheln (WVZ 1080ff.) nahm die Fotografin hierfür in einer schlichten und absolut auf den Gegenstand konzentrierten Weise auf. Die Fotografien überzeugen auf einer rein formalen Ebene durch einen starken Schlagschatten (Banane) oder durch eine besondere Perspektive (Muscheln). Sie erproben die Lichtmodulation und das Zusammenspiel der Binnenformen. Im Fokus dieser Stillleben steht somit der jeweilige Objektcharakter, der über die neutrale Schilderung von Form und der stofflichen Beschaffenheit des Gegenstandes zum Ausdruck kommt.

Reichelts zeitgleich entstandene Produktaufnahmen bleiben indes weniger neutral, zeigen sie doch einen deutlichen Werbecharakter, der allein schon aus den Bildtiteln *Manoli Reklame* (WVZ 1084) und *Reklame* (WVZ 1085) spricht. Manoli war eine Berliner Zigarettenmanufaktur, die für ihre besondere Reklamekunst bekannt war.⁴⁹⁶ Unter dem Reklameleiter Hermann Schmidt, Mitglied des Deutschen Werkbundes, wurden seit 1900 bekannte Illustratoren und Maler für die Gestaltung von Verpackungen und Werbematerialien beschäftigt. Dazu gehörten Julius Klinger, Ernst Deutsch-Dryden, Lucian Bernhard und Hans Rudi Erdt. Neben einem qualitativ hochwertigen und ästhetischen Ansatz verfolgten die Werbekampagnen von Manoli maßgeblich die Strategie, das mondäne Leben großbürgerlicher Schichten in den 1920er Jahren abzubilden. Ziel war es, nicht nur über Qualität und Preis sondern eben auch über eine besondere „corporate identity“ einen sehr exklusiven Kundenkreis zu erreichen. Elfriede Reichelt kannte eben diese städtische Klientel aus ihrem beruflichen Alltag. Ihre fotografische Inszenierung mit den Zigaretten der Marke „Manoli Privat“ und dem feinen Streichholzhalter in einer sanften Tageslichtbeleuchtung entspricht einem in diesem Umfeld durchaus passenden Arrangement. Schon Franz Roh und Jan Tschibold wiesen in ihrer wegweisenden Publikation *Foto-Auge* von 1929 auf die sozialspezifische Wirkung fotografischer Werbung in der Weimarer Republik hin:

„soziologisch ist festzustellen, daß die fotografie der kapitalistischen ober-schicht dient, durch ständig wachsende einschaltung in die reklamegestaltung. Hier kann man mit fotos viel präzisere vorstellung von anzupreisenden objekten geben, als mit einer noch so suggestiven zeichnung“⁴⁹⁷

Reichelts Manoli-Reklame bestärkt diese Einschätzung beispielhaft. Ob die Fotografin ihre Aufnahme tatsächlich bei der Berliner Firmenzentrale einreichte, bleibt aber fraglich. Bei

⁴⁹⁶ Susanne Bäumlér: *Die Manoli-Welt*, in: *Die Kunst zu Werben. Das Jahrhundert der Reklame*, herausgegeben von Susanne Bäumlér (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum 1996), Köln 1996, S. 142-156.

⁴⁹⁷ Roh/Tschibold 1929, S. 4. Die ursprüngliche Kleinschreibung („Bauhaus-Typo“) ist in dem Zitat beibehalten.

den heute abrufbaren Manoli-Reklamen, die zum Teil Sammlerwert besitzen, handelt es sich doch ausnahmslos um gezeichnete und gemalte Entwürfe und nicht um Fotokampagnen.

Eine weitere Reklamefotografie Elfriede Reichelts – von der jedoch ebenfalls nicht bekannt ist, ob sie von dem betreffenden Unternehmen als solche verwendet wurde – war der Fotofirma Mimosa gewidmet. Die Mimosa-AG stellte seit 1913 Papiere, Platten und Filme in Dresden her. Ende der 1920er Jahre beauftragte Mimosa die „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ mit der Durchführung eines auf vier Jahre angelegten Preisausschreibens *„zur Hebung des künstlerischen Niveaus der deutschen Berufsphotographen“*, das mit insgesamt 12.000 Mark dotiert war.⁴⁹⁸ Es ist davon auszugehen, dass Reichelts Stillleben mit mehreren Produktschachteln von Mimosa in eben diesem Zusammenhang entstand. Eine definitive Bestätigung dieser Annahme in den Firmenunterlagen der Mimosa, die sich heute im Dresdner Stadtmuseum befinden, lässt sich dafür leider nicht anführen: Die Firmenkataloge aus den 1930er und 1950er Jahren bilden zwar ähnliche Werbefotografien ab, nennen aber keine Fotografennamen.⁴⁹⁹ Elfriede Reichelt arbeitete in ihrem Mimosa-Stillleben mit sehr zeitgemäßen Stilmitteln. Die diagonale Bildteilung zieht eine zweiteilige, tiefenräumliche Gesamtgestaltung nach sich. Auf der schwarzen Fläche im Vordergrund befinden sich die einzelnen Produktschachteln und ein Pappschild mit dem Mimosa-Logo. Auf der grauen Fläche im Hintergrund zeichnen sich die Schatten dieser Kartonagen ab. Der extreme Schlagschatten betont die Formen und Volumina der Schachteln. So wird die sechseckige Form der beiden Filmverpackungen auf der linken Bildseite erst im Schatten richtig deutlich. Die Konzentration auf den Firmenschriftzug bestimmt das gesamte Foto. Das Namensemblem ist auf jeder der Packungen lesbar und kommt auf der rechten Bildseite besonders plakativ zur Geltung. Das Pappschild mit dem Schriftzug steht etwas erhöht auf zwei flachen Boxen mit fotografischen Platten. Die Oberfläche des Schildes glänzt durch die Lichtreflexion. Der Schlagschatten des Schriftzuges auf der Rückwand überragt schließlich das ganze Tableau. Im Zentrum des Stilllebens steht nicht die Qualität des einzelnen Produktes – das stattdessen durch die immer gleiche Verpackung äußerlich vollkommen vereinheitlicht wird – sondern das Logo des Herstellers. Dies macht Reichelts Manoli-Komposition zu einem beispielhaften Exemplar moderner, noch heute aktueller Werbung. Gleichzeitig fällt bei Reichelts wenigen Produktfotografien auf, dass die Gegenstände nie in ihrer Gebrauchsfunktion gezeigt, sondern immer als einzeln stehendes Produkt dargestellt werden. Im Unterschied zur amerikanischen

⁴⁹⁸ *Die Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (G.D.L.)*, in: *Deutscher Kamera-Almanach*, 19. Jg. 1929, S. 32–40, S. 39.

⁴⁹⁹ Vgl. entsprechende Email-Korrespondenz im April 2008 mit Herrn Dr. Andreas Kruse von den Technischen Sammlungen Dresden und Christa Olender vom Stadtmuseum Dresden.

Werbefotografie, in der Konsumgut und Verbraucher meist zusammengebracht werden, kennzeichnet dies den besonderen Stilllebencharakter dieser Fotografien.⁵⁰⁰

Im industriellen Umfeld der Wieland-Werke in Ulm bzw. Vöhringen verwirklichte Reichelt zeitgleich um 1929 und 1930 Aufnahmen von Kompositionen, die anders als die Sachaufnahmen im Studio keinen arrangierten, sondern einen zufälligen Charakter besitzen. So thematisieren sie ganz alltägliche Szenerien in den Werkshallen (*Renovation*, WVZ 1086ff.). Neben solch beiläufigen Momentaufnahmen stehen in den Industrie-Stillleben die Form und die Materialbeschaffenheit der industriell gefertigten Messingprodukte im Vordergrund. *Messingdraht*, *Messingbändern* und *Messingröhren* widmete Reichelt dabei eine ganze Folge (WVZ 1090ff.), in der sie die Wiedergabe der glänzenden Metalloberfläche und erstmals auch den Ansatz serieller Reihungen erprobte. Insgesamt lassen diese späten Aufnahmen nach wie vor ein künstlerisches und am modernen Sachstil interessiertes Gespür der Fotografin vernehmen. Gleichzeitig deutet sich in ihnen aber schon ein eher privat-beiläufiges Fotografierverhalten an, dem Reichelt bei diesem Gang durch die Fabrik ihres Mannes nachging. Zahlreiche Hobbyaufnahmen im familiären Kontext sollten diesem Beispiel in den 1940er Jahren folgen. All diese Aufnahmen waren fortan nicht mehr zum Verkauf oder für die Publikation in Fotofachorganen bestimmt. Zeitgleich zum Entstehen der zuletzt vorgestellten Stillleben zog sich Reichelt schließlich mehr und mehr aus ihrem erfolgreichen Ateliergeschäft in den Ruhestand zurück.

Elfriede Reichelt war über ein Vierteljahrhundert einer Berufung nachgegangen, die ihr Ansehen und Wohlstand erbracht hatte. Auch wenn das Fotografieren fortan nicht mehr Beruf, sondern nur mehr privates Hobby sein sollte – die Leidenschaft für die Fotografie bewahrte sich Elfriede Reichelt bis zu ihrem Tode.

⁵⁰⁰ Herbert Molderings: *Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses*, in: *Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, herausgegeben von Ulrich Keller, Herbert Molderings und Winfried Ranke, Lahn-Giessen 1977, S. 67-88, S. 85.

I KÜNSTLERISCHE ATELIERFOTOGRAFIE ALS BERUFUNG – FAZIT UND AUSBLICK

„Die Vielfalt der Erscheinungsformen in dieser Kunst resultiert aus der inhaltlichen Vielfalt des Dargestellten und der Individualität der Künstler.“⁵⁰¹

Floris M. Neusüss, ein Fotograf der einige Jahrzehnte nach Elfriede Reichelt die Münchner Fotoschule besuchte, schrieb 1979 über das grundlegende Wesen der künstlerischen Fotografie: Die Vielfältigkeit als Grundlage und Resultat mache in seinen Augen das Medium als solches aus. Im Laufe der vorliegenden Dissertation wurde versucht, diese Vielseitigkeit im Bezug auf das Schaffen der Fotografin Elfriede Reichelt herauszuarbeiten. 1883 geboren, teilt Elfriede Reichelt bis dato das Schicksal der heute in Vergessenheit geratenen Fotografen gleichen Jahrgangs, Lotte Herrlich (1883-1956) und Kurt Schallenberg (1883-1954). Ebenfalls 1883 geboren sind aber auch Reichelts berühmte Fotografenkollegen František Drtikol (1883-1961), Erna Lendvai-Dircksen (1883-1962) und Imogen Cunningham (1883-1976). Die Ausdrucksformen all dieser Fotografen könnten nicht unterschiedlicher sein. Einige unter ihnen, zuvorderst sicherlich Drtikol, entwickelten im Laufe ihres fotografischen Schaffens ihre Bildmotive und ihren stilistischen Ausdruck kontinuierlich weiter – Elfriede Reichelt tat dies ebenfalls. Im Rahmen einer betont künstlerischen Ausrichtung der klassischen Atelierfotografie schuf sie zwischen 1906 und den frühen 1930er Jahren ein umfangreiches und vielseitiges Œuvre. Ihre „Werkstätte für Photographische Bildnisse“ wurde nach 1909 für das städtische Bürgertum, den schlesischen Adel, für Künstler sowie für die Persönlichkeiten des gesellschaftlichen und politischen Lebens in Breslau zu einer wichtigen Anlaufstelle. Ähnlich wie ihre bekannten Fotografenkollegen Frieda Riess, Lotte Jacobi und Hugo Erfurth, arbeitete Reichelt an einer künstlerischen Ausdrucksform des repräsentativen Individualportraits. Wie Marion Beckers und Elisabeth Moortgat in ihrer Studie über die Berliner Fotografin Frieda Riess schreiben,⁵⁰² bediente diese Fotografenriege den bürgerlichen Repräsentationsanspruch in der Zeit zwischen Erstem und Zweitem Weltkrieg noch häufig durch eine malerische Bildsprache und eine „*seelenvolle Charakterzeichnung*“ – diese Rückbindung an die piktorialistische Tradition gab auch Elfriede Reichelt in den 1920er Jahren nicht gänzlich auf. Gegenüber der aufkommenden Typenfotografie pflegte die Fotografin weiterhin eine individuelle Portraitkonzeption,

⁵⁰¹ Floris M. Neusüss: *Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968*, in: *Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie*, Köln 1979, S. 23, zitiert nach: Schwarzbauer 1982, S. 242-257, S. 255.

⁵⁰² Marion Beckers und Elisabeth Moortgat: *Kunst mit Objektiv und Gummiball*, in: *Die Riess. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918-1932*, herausgegeben von Marion Beckers und Elisabeth Moortgat (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum zu Gast in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur 2008), Tübingen/Berlin 2008, S. 112-133, S. 114.

auch wenn sie gleichzeitig die Einflüsse der *Neuen Fotografie* in ihre kunstfotografische Arbeit aufnahm. Radikalen Ansätze in der Portraitfotografie ihrer Zeit, wie sie beispielsweise Alexander Rodtschenko in der Formel „gegen das synthetische Portrait, für den Schnappschuss“⁵⁰³ formulierte, widersetzte sich Reichelt hingegen.

Zieht man unter ihrem Leben und Werk Bilanz, behauptet sich ein ähnliches Fazit, wie es Moortgat und Beckers über Frieda Riess zogen. Denn, ihrer Berliner Kollegin nicht unähnlich, war auch Elfriede Reichelt „in Lebensstil und Lebensführung wie in der Orientierung ihrer fotografischen Arbeit den traditionellen Werten verhaftet und richtete ihre Anstrengungen gezielt auf Erfolg und gesellschaftliches Ansehen“⁵⁰⁴.

Wie die anderen bekannten Atelierfotografen ihrer Zeit bewegte sich auch Reichelt in den kulturellen Kreisen, deren Protagonisten sie portraitierte. Der gesellschaftliche Background ihrer bürgerlichen Kundschaft wird dementsprechend in nahezu allen ihren Bildnissen sichtbar. Verglichen mit den Herrenbildnissen, die teilweise noch sehr stark in den stereotypisierten Bildmodi des Repräsentationsbildnisses verankert sind, erprobte Reichelt hingegen am Frauenportrait neue stilistische Ansätze. Insbesondere in ihren Frauendarstellungen der ausgehenden 1920er und frühen 1930er Jahren setzte sie zunehmend fotografische Stilmittel ein, die der *Neuen Fotografie* entsprachen. Mehrfachbelichtungen, Nahansichtigkeit, Momentaufnahmen in der Bewegung, Unter- und Aufsichten gehörten ebenso zu den formalen Themen, die Reichelt in dieser Phase zunehmend interessierten wie das Herausarbeiten von Strukturen und der strenge Wechsel zwischen schwarzen und weißen Tonwerten („Fleckwirkung“). Die Fotografin ging dabei jedoch nie ins Extreme, da ihr das Festhalten individueller Züge im Portrait immer wichtiger war als eine bloße Erprobung formaler Bildideen.

Dies wiederum markiert auch den Unterschied zum Typenportrait von z.B. Helmar Lerski, bei dem Lichtmodulation und abstrahierte Gesichtsstrukturen absolut im Vordergrund standen. Gerade auch die etwas jüngere Generation künstlerischer Fotografinnen wie Germaine Krull, Yva oder auch Madame D’Ora weist in den Personendarstellungen der 1920er Jahre, verglichen mit Elfriede Reichelt, einen deutlich größeren Hang zur Entindividualisierung durch formale Effekte auf. Extreme Anschnitte, ungewöhnliche Perspektivwechsel und irritierende Mehrfachbelichtungen, wie sie z.B. in Yvas synoptischen Bildern vorkommen, sucht man in Elfriede Reichelts Portraits vergebens. Wie auch Erfurth, Riess und Jacobi, baute Reichelt hingegen nur vereinzelt moderne Fotoeffekte ein und stellte sich eher langsam und nicht schlagartig auf die neue Zeit des sachlichen Portraits um. Einzelne bildnerische Mittel, die die Protagonisten des *Neuen Sehens* ebenso wie die Vertreter der klassischen künstlerischen Atelierfotografie einsetzten, folgten damals häufig einer ganz unterschiedlichen Motivation: Die

⁵⁰³ Alexander Rodtschenko: *Gegen das synthetische Portrait, für den Schnappschuss* (1928), zitiert nach: Kemp 1979, S. 79-82.

⁵⁰⁴ Beckers/Moortgat 2008, S. 50-95, S. 63.

Nahansichtigkeit beispielsweise war bei Elfriede Reichelt eher Ausdruck von Vertrautheit zwischen Fotografin und dem oder der Portraitierten. Bei den Fotografen des *Neuen Sehens* verkörperte das Nahbild indes die Idee, eine extreme Perspektive darzustellen und eine möglichst stark abstrahierte Gesichtsstruktur herauszuarbeiten – wie es beispielsweise die 'Furchenlandschaften' von Helmar Lerski taten.

In der Beurteilung der einerseits modernen, andererseits klassischen Ausrichtung, die Reichelt mit ihren Kollegen Erfurth, Riess und Jacobi einte, darf neuerlich nicht außer Acht gelassen werden, dass die besagten künstlerisch arbeitenden Atelierfotografen vor dem Hintergrund eines vornehmlich bürgerlichen Kundenkreises agierten. Um den Anspruch des bürgerlichen Publikums zu befrieden, mussten sie sowohl individuelle als auch repräsentative Portraits entwickeln. Gleichzeitig kam es dieser Klientel in besonderem Maße auch auf das Foto als Kunstwerk an. Und unter einem künstlerischen Portrait verstanden die meisten konservativen Kunden eben noch häufig die Manier der malerischen Kunstfotografie. Die Fotografen mussten also einerseits der kunstfotografischen Tradition des repräsentativen Individualportraits entsprechen. Um sich aber wiederum von den einfachen Normateliers abzuheben und weiterhin auf den wichtigen kunstfotografischen Ausstellungen der Zeit vertreten zu sein, mussten sie andererseits auch die bildnerischen Mittel der *Neuen Fotografie* umsetzen. Lotte Jacobi, die sich selbst als Künstlerin und nicht als Berufsfotografin verstand⁵⁰⁵, hat den steten fotografischen Richtungswechsel zwischen klassisch und modern einmal so erklärt: „*Mein Stil ist der Stil der Menschen, die ich photographiere.*“⁵⁰⁶ Treffend erscheint dieser Satz auch in Bezug auf Elfriede Reichelts vielseitiges Portraitschaffen, das inhaltlich wie formal zwischen Tradition und Moderne changierte.

Reichelts Rückzug aus dem aktiven Berufsleben Anfang der 1930er Jahre war sicherlich zu einem großen Teil privat motiviert. Er erfolgte dennoch zu einer Zeit, in der in Deutschland nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten massive Veränderungen auf den Plan traten, die auch die Fotografie beeinflussen sollten. Alle fotografischen Vereinigungen wurden damals mit der Gründung des „Zentralvereins Deutscher Fotovereine und Innungen“ gleichgeschaltet. Das von den Nationalsozialisten von nun an propagierte Fotoideal fand schon im November 1933 in der großen Berliner Ausstellung „Die Kamera“ Ausdruck. Elfriede Reichelt war zu diesem Zeitpunkt noch immer Mitglied in zwei fotografischen Vereinigungen, der GDL und der AMA. Die „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ sowie die 1932/33 in „Arbeitsgemeinschaft Münchner Fotografen“ umbenannte Absolventenvereinigung der Münchner Fotoschule verhielten sich nach 1933 opportunistisch, nahmen an propagandistischen Ausstellungen teil und

⁵⁰⁵ Richard M. Bacon: *Lotte Jacobi*, in: *Yankee*, August 1976, S. 38, zitiert nach: Beckers/Moortgat 1997, S. 175, Anm. 215.

⁵⁰⁶ Marilyn Myers Slade: *Lotte Jacobi*, in: *New Hampshire Profiles* 36. Jg. No 1 Jan 87, S. 38, zitiert nach: Beckers/Moortgat 1997, S. 57, Anm. 89.

legten ihren jüdischen Mitgliedern den Austritt nahe. Elfriede Reichelt blieb zumindest in der GDL bis zu ihrem Lebensende Mitglied. Dadurch dass sie sich Anfang der 1930er Jahre aus der aktiven Berufsfotografie zurückzog, vermied sie es aber, unter den neuen politischen und gesellschaftlichen Vorzeichen weiterhin als Fotografin tätig zu sein. Reichelt umging dadurch auch die Tendenzverschiebung innerhalb der deutschen Fotolandschaft, in der die bereits in den späten 1920er Jahren geborene Idee des Typenportraits an das von den Nazis propagierte völkische Menschenbild angepasst wurde.

Nicht mehr auseinandersetzen musste sich Reichelt insbesondere mit der rückwärtsgewandten Neuausrichtung des Frauenbildes nach 1933. In den 1920er Jahren hatte die Fotografin aktiv am Bild der *Neuen Frau* mitgewirkt. Wie Claudia Gabriele Philipp betont, hatte die Portraitarbeit der Ateliers – wie das von Elfriede Reichelt – in dieser Zeit maßgeblich zur „*Erweiterung des traditionellen Frauenbildes*“⁵⁰⁷ beigetragen. Die Mehrschichtigkeit der Frauendarstellung, die auch im Œuvre Reichelts zu Tragen kam, war im Folgejahrzehnt nicht mehr gefragt. Abgelöst wurde das Bild der *Neuen Frau* von einem Frauenideal, das sich bei Erna Lendvai-Dircksen abzeichnete:

*„Daß es heute mehr als der Mann die Frau ist, die neue Lebensimpulse herausschickt, um ein besseres, vernünftigeres und reineres Leben führen zu lernen, das gibt der Frau die Aufgabe und Verantwortung, kostet einen ungeheueren, unübersehbaren Kampf. Und Kampf im Geiste wandelt das Gesicht, bildet, formt und adelt. Dieses Frauengesicht, recht gesehen, weckt Ehrfurcht vor den Spannungen und Lösungen geheimer unter- und übermenschlicher Kräfte, die in diesem Menschen von Form ringen. Sie leben nicht leicht, sie leben heftiger, wegloser, gefährlicher als ihre Schwestern der Ebene, die ihre Saat ernten.“*⁵⁰⁸

Anita Grossmann schildert in ihrem Aufsatz *Berufswahl – ein Privileg der bürgerlichen Frau*⁵⁰⁹ den weiten Spielraum beruflich aktiver Frauen in der Weimarer Republik, von dem auch viele Fotografinnen profitiert hatten. Häufig finanziell sorgenlos und unterstützt von Hausmädchen und Kinderfrauen, konnten viele Frauen in den 1920er Jahren Beruf und Familie kombinieren. Nach der Machtübernahme kam es indes zu einem einschneidenden Bruch im Schicksal dieser hoffnungsvollen neuen Frauengeneration. Weibliche Diskriminierung und das im Nationalsozialismus propagierte Mutterideal waren Entwicklungen, die viele Frauen nun zur Aufgabe ihrer Erwerbstätigkeit zwangen. Der Zusammenbruch der Weimarer Republik markierte für viele somit „*ein Ende des kurzen Experiments der Verknüpfung von Weiblichkeit, Mutterschaft, Beruf und Modernität*“⁵¹⁰. Brigitte Bruns ergänzte dazu in ihrem Aufsatz *Die „Fesselung“ des Blicks. Fotografinnen*

⁵⁰⁷ Philipp 1994, S. 27-33, S. 31.

⁵⁰⁸ Erna Lendvai-Dircksen: *Geistig schaffende Frauen im photographischen Bildnis*, in: *Deutscher Kamera-Almanach*. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit, 20. Bd., Berlin 1929, S. 45ff., zitiert nach: Philipp 1994, S. 27-33, S. 31. Siehe auch: Bruns 1987, S. 71ff.

⁵⁰⁹ Grossmann 1994, S. 8-12, S. 11.

⁵¹⁰ Ebd.

zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich, dass zu den Ausgegrenzten auch jene Frauen zählten, die sich zuvor im Kultur-, Politik- oder Wissenschaftsbetrieb profiliert hatten. Ihre Erfolge hatten nur kurz gewährt, denn der Nationalsozialismus bedurfte der weiblichen Unterordnung als Machtgarant.⁵¹¹

Die Situation vieler Fotografinnen, die in der Zwischenkriegszeit bekannte Ateliers geführt hatten, veränderte sich nach 1933 teils dramatisch. Da viele unter ihnen jüdisch stämmig waren, mussten sie ihre Geschäfte aufgeben, wurden mit Ausstellungsverböten belegt und konnten keine Bilder mehr in den illustrierten Zeitschriften veröffentlichen. Fast sämtliche namhaften Fotografinnen der Weimarer Republik mussten emigrieren: Ilse Bing, Germaine Krull, Elly Marcus, Marianne Breslauer, Steffi Brandl, Lotte Jacobi, Grete Stern, Ellen Auerbach und viele andere gingen in die Schweiz, nach Israel oder in die USA.⁵¹² Durch den Verlust der vielfältigen sozialen und politischen Identität, die die besondere Rolle der Frau in der Weimarer Republik ausgemacht hatte⁵¹³, konnten viele Fotografinnen allerdings in der neuen Heimat nicht an ihre früheren Erfolge in Deutschland anschließen.⁵¹⁴

Fassen wir zusammen was diese Situation für Elfriede Reichelt bedeutet haben mag. 1933 war Reichelt gerade erst einmal fünfzig Jahre alt. Sie hätte ihr Atelier sicherlich noch mehrere Jahre in Breslau weiterführen können. Sie war weder jüdischer Abstammung noch tendierte sie, soweit bekannt, in eine politische Richtung. 1930, 1931 und 1932 nahm sie in München, Breslau und Rom zum letzten Mal an größeren fotografischen Ausstellungen teil. Nach 1933 hingegen folgten keine weiteren Ausstellungsbeteiligungen mehr. Das Bild, das 1934 unter dem Titel *Operation* im *Deutschen Lichtbild* reproduziert wurde, ist das letzte öffentliche Zeugnis der Berufsfotografin. Reichelt gab Anfang der 1930er Jahre ihr Atelier in Breslau auf und siedelte vollständig nach Ulm um. Ihr Rückzug ins Private will hier nicht überbewertet sein, dennoch sollte angesprochen werden, dass Reichelts Abschied aus der Berufsfotografie gleichzeitig auch Distanz bot zu dem neu aufkommenden Fotografieverständnis der 1930er Jahre. Anders als ihre Freundin Elly Ney vermied es Reichelt damit, sich in ihrer künstlerischen Arbeit den neuen Machtverhältnissen anpassen zu müssen. War es doch zeitlebens das individuelle Portrait, das Reichelt interessierte – und eben nicht die Ausbildung eines völkischen Idealtypus. Auch wenn Reichelt selbst lange Jahre im Stile der sogenannten „*unscharfen Richtung*“ gearbeitet hatte, wollte sie die Weichzeichnung, die in den Gefühlsbildern des Nationalsozialismus eine Renaissance feierte⁵¹⁵, nicht mittragen. Inhaltlich wie formal hatte sie in den 1920er Jahren zu einer eigenen Bildsprache

⁵¹¹ Bruns 1987, S. 71-82, S. 78.

⁵¹² Ebd., S. 80.

⁵¹³ Grossmann 1994, S. 8-12, S. 11.

⁵¹⁴ Ausnahmen bilden hier anscheinend nur die Studios von Hilde Hubbuch und Lotte Jacobi in New York.

⁵¹⁵ Bruns 1987, S. 71-82, S. 81.

gefunden, die alte und neue fotografische Ansätze vereinte – Elfriede Reichelt hätte diese fotografische Ausdrucksweise im Laufe der 1930er Jahre wohl aufgeben müssen. Doch die Fotografin, die als eine selbstbewusste und ab 1936 sogar geschiedene Frau alles andere als dem nationalsozialistischen Frauenbild entsprach, entschied sich für den Rückzug aus einem langen und erfolgreichen Berufsleben, in dem die künstlerische Atelierfotografie sehr viel mehr als eine bloße Erwerbstätigkeit gewesen war – für Elfriede Reichelt war sie eine Berufung.

I AUSSTELLUNGSVERZEICHNIS

1909 „Internationale Photographische Ausstellung“, Dresden

Mai – Oktober 1909

Beteiligt mit: Kinderbildnis, Bildnis einer jungen Dame, 4x Herrenbildnis, Lesende Dame, Mutter mit Kind,* Damenbildnis, Dame im Profil,* Frau B. mit Kind, Frau von D., Mutter mit Kind, Gewandstudie,* Damenbildnis¹

unter den Damen- bzw. Herrenbildnissen jeweils 1 Portrait des Fotografen Max Glauer aus Oppeln (Oberschlesien) und der Fürstin Mathilde von Württemberg

Literatur: *Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909 Mai-Oktober. Offizieller Katalog Illustrierte Ausgabe*, Dresden 1909 (Verlag und Druck Wilhelm Baensch), S. 175

Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909 in Wort und Bild, Dresden 1909 (Verlag und Druck Wilhelm Baensch), S. 40

Die Photographische Kunst im Jahre 1909. Ein Jahrbuch für Künstlerische Photographie, herausgegeben von Fritz Matthies-Masuren, Halle an der Saale (Verlag Wilhelm Knapp), Jg. 10

Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909. Unsere Bilder, in: *Das Atelier des Photographen*, herausgegeben von A. Miethe und F. Matthies-Masuren, Halle an der Saale (Verlag Wilhelm Knapp), 16. Jh. 1909, Heft 7, S. 90-92

Das Atelier des Photographen, herausgegeben von A. Miethe und F. Matthies-Masuren, Halle an der Saale (Verlag Wilhelm Knapp), 16. Jh. 1909, Heft 10

Schlesien in der internationalen photographischen Ausstellung Dresden, in: *Schlesien. Illustrierte Zeitschrift für die Pflege heimatlicher Kultur/Zeitschrift des Kunstgewerbevereins für Breslau u. die Provinz Schlesien*, Breslau und Kattowitz (Phönix Verlag Fritz u. Karl Siwinna), Jg. 2 (1908/1909), Heft 23, S. 602-603

Fritz Hansen: *Wanderungen durch die Internationale Photographische Ausstellung, Dresden*, in: *Der Photograph. Fachblatt für sämtliche Photographen und Händler photographischer Bedarfsartikel*, Bunzlau/Schlesien 1909 (Verlag L. Fernbach), Jg. 1909, Nr. 37, S. 143

1911 „Schweidnitzer Ausstellung“

Sonderausstellung des Kunstgewerbevereins für Breslau und die Provinz Schlesien

Sommer 1911

Literatur: Conrad Buchwald: *Kunst und Kunstgewerbe auf der Schweidnitzer Ausstellung*, in: *Schlesien* 4 (1910/1911), 4. Jahrgang Nr. 21, 1. August 1911, S. 598-604, S. 599

Ksenia Stanicka-Brzezicka, (Diss.): *Artystiki 'slaskie ok. 1880-1945*, Torun 2006, S. 347

1911 „Esposizione internazionale delle Industrie e del lavoro“, Turin

Sommer 1911

Auszeichnung: Ehrenmedaille des Kaiser Wilhelms II. (AER SFMS)

Literatur: *Jahrbuch der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemiographie, Lichtdruck und Photogravüre zu München*, Jg. 5 1910/11, S. 85

1914 „Baltische Ausstellung“, Malmö

Beteiligt mit: 20 Fotografien

Auszeichnung: Ehrenmedaille der Universität Malmö (AER SFMS)

Literatur: *Amtlicher Katalog für die Deutsche Abteilung der Baltischen Ausstellung Malmö 1914*, herausgegeben vom Deutschen Generalkommissar, Berlin 1914

* ein Abzug dieser Fotografie findet sich im Werkverzeichnis Elfriede Reichelt.

1914 „Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik“

Sonderausstellung der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig

Beteiligt mit: Mutter und Kind, Herrenporträt I, Herrenporträt II, Kinderbildnis, Aktstudie I, Kinderbildnis II, Damenbildnis, Aktstudie II

Literatur: *Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik. Sondergruppe der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914*, Leipzig ²1914 (Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins)

1921 „Bildnisausstellung Elfriede Reichelt“

Schlesisches Museum der Bildenden Künste Breslau

Dezember 1921

Literatur: *Breslauer Neueste Nachrichten*, Nr. 329, 2.12.1921, S. 2

1925 „Ausstellung Elfriede Reichelt – Photographische Bildnisse“

Schlesisches Museum der Bildenden Künste Breslau

22. November – 6. Dezember 1925

Einzelausstellung mit 76 Fotografien: Gräfin Liane Ballestrem, Herr von Bergmann-Korn, Dr. Erich Bohn, Reichsbahn-Präsident Born, Professor Braune, Professor (Fedor) Bruck*, Frau Maria Cohn-Berti, Frau Decker, Graf Aurél Dessewffy, Bäbel Dohn, Reg.-Baumeister Richard Ehrlich*, Frau Ekkehard von Eichborn, Frau von Eichborn, Öls, Baronin Falkenhausen-Schaffgotsch, Kinder von Falkenhausen, Graf Fink von Finckenstein, Justizrat Friedländer, Frau Gittler, Generalkonsul Halpaus, Frau Halpaus, Maria Hartmann (Schauspielerin), Geheimrat Helfritz, Inge Helfritz, Gräfin Henckel von Donnersmarck, Frau Helene Henke, Ursel-Renate Hirt, Kaiser Wilhelm II.,* Kaiserin Hermine*, Professor von Kardorff*, Frau von Kardorff, Professor Karl Klingler*, Polizei-Präsident Kleibömer, Lubka Kolessa*, Ursula Koenigs, Ida Kretschmer, Kronprinzessin Cecilie*, Geheimrat Kühnemann, Grete Leistikow*, Leo Lewin, Dr. Emil Ludwig (Schriftsteller)*, Professor Malten, Waldtraut Mertens, Professor Moll*, Frau Moll, Frau Montfort, Professor Otto Mueller*, Elly Ney*, Kaethe Nick-Jaenicke, Prinzessin Henriette von Schoenaich-Carolath*, Professor Poelzig*, Professor Poelzig und Frau*, Frau Paula von Reznicek-Heimann, Intendant Runge, Frau von Richthofen*, Karl Sachs, Professor Marcell Salzer, Gräfin Saurma-Hoyn*, Selbstbildnis,* Graf Seyssel d'Aix, Herr von Skribensky, Schlesiisches Streichquartett*, Professor Max Schneider, Frau Marg. Schmitt*, Frau von Schweinichen, Gruppe von Schweinichen, Studien (Landschaften, Akte, Hund),* Dr. Hans Wieland*, Harry Wilton, Direktor Wolfes

Beleg: Ausstellungsprospekt (Privatbesitz Lörrach)

Literatur: Hanna Grisebach: Zur Ausstellung photographischer Bildnisse von Elfriede Reichelt im Breslauer Museum, in: *Schlesische Monatshefte. Blätter für Kultur und Schrifttum der Heimat*, herausgegeben vom Kulturbund Schlesien, Schriftleiter: Prof. Dr. Franz Landsberger, Breslau (Verlag Wilhelm Gottlieb Korn), 2. Jg. 1925, Heft 12 (Dezember), S. 638-639

1926 „Deutsche Photographische Ausstellung“, Frankfurt am Main

14. August – 5. September 1926

Literatur: *Führer Deutsche Photographische Ausstellung Frankfurt a. Main 14. Aug. bis 1. Sept. Haus der Moden*, Frankfurt am Main 1926 (Th. Hauser & Co), S. 79 mit Standbezeichnung (Halle II, Nr. 118)

Eugen Claaßen: *Deutsche Photographische Ausstellung 1926, Frankfurt a. M.*, in: *Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, für den Deutschen Werkbund und den Verband Deutscher Kunstgewerbeherzeuger herausgegeben von Walter Curt Behrendt, Berlin (Verlag Hermann Reckendorf), 1. Jg. 1926, Heft 12, S. 275-276

Deutsche Photographische Ausstellung in Frankfurt a.M. vom 14. August bis 1. September 1926 im „Haus der Moden“ (Festhallegebäude), in: *Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung*, Nr. 33, vom 15.8.1926, S. 7

Ute Eskildsen (Hg.): *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik* (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995/ Barcelona, Fundació „La Caixa“ 1995/New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994, S. 319

1926 „Sommerausstellung Breslau“, Scheitniger Park

Juli – Oktober 1926

Literatur: *Sommerausstellung Breslau 1926, Ausstellungskatalog Ausstellungshalle Scheitnig*, Breslau 1926, S. 31, zitiert nach: Ksenia Stanicka-Brzezicka, (Diss.): *Artystiki ślaskie ok. 1880-1945*, Torun 2006, S. 347

Ksenia Stanicka-Brzezicka: *Schlesische Künstlerinnen 1880 bis 1945*, in: *Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880 bis 1945*, herausgegeben von Markus Bauer (Ausstellungskatalog Görlitz, Schinesisches Museum zu Görlitz 2009/2010), Görlitz/Zittau 2009, S. 212

1929 „Ausstellung Photographische Bildnisse von Elfriede Reichelt“

Altes Generalkommando Breslau

Dezember 1929

Beleg: Einladungskarte (Privatbesitz Lörrach)

1930 „Internationale Photographische Ausstellung Das Lichtbild“, München

Sommer 1930

Literatur: *Internationale Ausstellung Das Lichtbild München 1930. Führer durch die Ausstellung*, München 1930, S. 13f.

1931 „Internationale Foto-Ausstellung Breslau“, Kunstgewerbemuseum Breslau

15. November – 15. Dezember 1931

Beteiligt mit: Schnecke*, Qualle*, Messingröhre*, Dr. Ludwig Wüllner*

Literatur: Franz Landsberger: *Internationale Foto-Ausstellung*, in: *Schlesische Monatshefte. Blätter für Kultur und Schrifttum der Heimat*, herausgegeben vom Kulturbund Schlesien, Schriftleiter: Prof. Dr. Franz Landsberger, Breslau (Verlag Wilhelm Gottlieb Korn), 8. Jg. 1931, Heft 11 (November), S. 461-473

1932 „Biennale Internazionale d'arte fotografica“, Rom

Beteiligt mit: einem Portrait eines Sportmanns*

Literatur: *Comunità Nazionale Fascista die Fotografi italiani, sotto gli auspici della Federazione Fascista Autonoma Artigiani d'Italia*, Rom 1933 zitiert nach: Marion Beckers und Elisabeth Moortgat (Hgg.): *Yva. Photographien 1925-1938* (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum ; Aachen, Sauermond Ludwig Museum; München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 2001), Tübingen-Berlin 2001, S. 201

Comunità Nazionale Fascista die Fotografi italiani, sotto gli auspici della Federazione Fascista Autonoma Artigiani d'Italia, Rom 1933 zitiert nach: Marion Beckers und Elisabeth Moortgat (Hgg.): *Die Riess. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918-1932* (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum zu Gast in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur 2008), Tübingen/Berlin 2008, S. 203, Anm. 82

2008 „Stilles Leben 1910-2008. Wenn die Dinge träumen. Stilleben aus der Sammlung Fotografie“, München

Oktober 2008 – Februar 2009

Beteiligt mit: Stilleben mit Blumen*

Literatur: Margarete Gröner: *Magische Momente. Stilleben und piktoralistische Fotografie*, in: *Stilles Leben 1910-2008. Wenn die Dinge träumen. Stilleben aus der Sammlung Fotografie*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2008/2009), München 2008, S. 9-11, S. 9

2009 „Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie“
Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum, München

Mai 2009 – September 2009

Beteiligt mit: 2x Hiddensee*, Rückenakt*

Literatur: Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Hgg): *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie* (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2009), Heidelberg 2009, Katalog Abb. 63-65

2009 „Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880 bis 1945“
Schlesisches Museum zu Görlitz

September 2009 – Februar 2010

Beteiligt mit: Portraits von Grete und Hans Leistikow*, Else Wislicenus*

Literatur: Markus Bauer (Schlesisches Museum zu Görlitz) (Hg.): *Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880 bis 1945* (Ausstellungskatalog Görlitz, Schlesisches Museum zu Görlitz 2009/2010), Görlitz/Zittau 2009, S. 212, Katalog Abb. S. 268f.

Ksenia Stanicka-Brzezicka (Diss.): *Artystyki 'slaskie ok. 1880-1945*, Torun 2006, in deutscher Übersetzung: Dies.: *Schlesische Künstlerinnen 1880 bis 1945*, in: *Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880 bis 1945* (Ausstellungskatalog Görlitz, Schlesisches Museum zu Görlitz 2009/2010), Görlitz/Zittau 2009, S. 16-158, S. 89, S. 114, S. 120

II REPRODUKTIONSVERZEICHNIS

Das Atelier des Photographen und Allgemeine Photographen-Zeitung, Zeitschrift für Fotografie und Reproduktionstechnik

herausgegeben von A. Miethe und Fritz Matthies-Masuren, Halle an der Saale (Verlag Wilhelm Knapp), 1909, 1928

Das Deutsche Lichtbild

herausgegeben von H. Windisch, Berlin (Verlag Robert & Bruno Schulz), Jahresschau 1927, Jahresschau 1934

Deutscher Camera Almanach (Deutscher Kamera-Almanach), Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit

begründet von Fritz Loescher, herausgegeben von R.W. Wolf-Czapel, später: Karl Weiss Berlin (Union Deutsche Verlagsgesellschaft), 1914, 1928, 1929, 1930, 1931

Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur

herausgegeben vom Verband für deutsche Frauenkleidung u. Frauenkultur, Jg. 21, Heft 1 und Heft 6, Leipzig 1925 (Verlag Otto Bener)

Illustrierte Zeitschrift für die Pflege heimatlicher Kultur

Zeitschrift des Kunstgewerbevereins für Breslau u. die Provinz Schlesien (Hg.) Breslau und Kattowitz (Phönix Verlag Fritz u. Karl Siwinna), 1911/12

Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909 in Wort und Bild

bearbeitet von Karl Weiss, Dresden 1909 (Verlag und Druck Wilhelm Baensch)

Die Photographische Kunst im Jahre, Ein Jahrbuch für künstlerische Photographie

herausgegeben von Fritz Matthies-Masuren, Halle an der Saale (Verlag Wilhelm Knapp), 1909, 1911

Photographie für Alle, Zeitschrift für alle Zweige der Photographie

Nr. 4 1928, Nr. 8 1929, Nr. 7 1930

Schlesische Illustrierte Zeitung, Wochenbeilage der Schlesischen Zeitung

Breslau (Wilhelm Gottlieb Korn), 1925 Nr. 47, Nr. 49, 1926 Nr. 43, 1929 Nr. 33

Schlesische Monatshefte, Blätter für Kultur und Schrifttum der Heimat

herausgegeben vom Kulturbund Schlesien, Schriftleiter: Prof. Dr. Franz Landsberger, Breslau (Verlag Wilhelm Gottlieb Korn), 1925 Nr. 12, Nr. 2, 1927 Nr. 12, 1928 Nr. 2, 1930 Nr. 10

IV BIBLIOGRAFIE

IV.1 Primärquellen

IV.1.1 Monografien

Dressler, Willy Otto: *Dresslers Kunsthandbuch*, 9. Jg., Bd. 2 (Bildende Kunst: Das Buch der lebenden Deutschen Künstler, Altertumsforscher, Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller), Berlin 1930 (Verlag Karl Curtius)

Empress Hermine: *Days in Doorn* (bearbeitet von George Sylvester Viereck), London 1927 (Hutchinson)

Empress Hermine: *Days in Doorn* (bearbeitet von George Sylvester Viereck), New York 1928 (J.M. Sears & Company)

Hauptmann, Gerhart: *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (1910), Frankfurt a.M./Berlin 1977

Kiefer, Arthur: *Das Buch von Breslau*, Breslau 1926/28

Loescher, Fritz: *Leitfaden der Landschaftsphotographie*, Berlin ²1904 (Gustav Schmidt)

Loescher, Fritz: *Die Bildnis-Photographie. Ein Wegweiser für Fachmänner und Liebhaber*, Berlin ²1907 (1903) (Gustav Schmidt)

Rasch, Heinz und Bodo: *Gefesselter Blick. 25 kurze Monographien und Beiträge über neue Werbegestaltung*, Stuttgart 1930, reprinted Baden, 1996

Roh, Franz und Jan Tschibold: *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart 1929 (Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co)

Singer, Hans Wolfgang: *Allgemeiner Bildniskatalog*, Leipzig 1931 (Karl W. Hiersemann)

Warstat, Willi: *Der schöne Akt. Bildmäßige Aktphotographie, ihre Ästhetik und Technik*, Berlin 1929 (Hackebeil)

Die Wieland-Werke Ulm, Jubiläumsschrift Ulm 1937

IV.1.2 Ausstellungskataloge

Amtlicher Katalog für die Deutsche Abteilung der Baltischen Ausstellung Malmö 1914, herausgegeben vom Deutschen Generalkommissar, Berlin 1914

Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik. Sondergruppe der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914, Leipzig ²1914 (Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins)

Führer Deutsche Photographische Ausstellung Frankfurt a. Main 14. Aug. bis 1. Sept. Haus der Moden, Frankfurt am Main 1926 (Th. Hauser & Co)

Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909 Mai-Oktober. Offizieller Katalog Illustrierte Ausgabe Dresden 1909, Dresden 1909 (Verlag und Druck Wilhelm Baensch)

Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909 in Wort und Bild (bearbeitet von Redakteur Karl Weiss), Dresden 1909 (Verlag und Druck Wilhelm Baensch)

Internationale Ausstellung Das Lichtbild München 1930. Führer durch die Ausstellung, München 1930

Internationale Ausstellung „Das Lichtbild“ München 1930, Schlussbericht

16 Meister-Fotos der Internationalen Ausstellung Das Lichtbild München 1930, München 1930 (Bruckmann-Verlag)

Europäische Buchkunst der Gegenwart, Mai – Oktober Internationale Presse-Ausstellung Pressa Köln 1928, herausgegeben vom Verein deutsche Buchkünstler, Leipzig 1928 (Verlag Rudolf Schick & Co)

IV.1.3 Aufsätze und Schriften

Aus einer Ausstellung von Photographien von Elfriede Reichelt im Museum der bildenden Künste in Breslau, in: *Schlesische Illustrierte Zeitung*. Wochenbeilage der Schlesischen Zeitung, Breslau (Wilhelm Gottlieb Korn), 1925, Nr. 49, S. 2

Bildnisausstellung Elfriede Reichelt im Museum der bildenden Künste, in: *Breslauer Neueste Nachrichten*, Nr. 329, Freitag 2. Dezember 1921, S. 2

Böhm, Hans: *Das Photo-Wochenende*, in: *Deutscher Kamera-Almanach*. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit, herausgegeben von R.W. Wolf-Czapel bzw. Karl Weiss, Berlin (Union Deutsche Verlagsgesellschaft), 18. Jg. 1928, S. 97–103

Buchwald, Conrad: *Kunst und Kunstgewerbe auf der Schweidnitzer Ausstellung*, in: *Schlesien*. Illustrierte Zeitschrift für die Pflege heimatlicher Kultur. Zeitschrift des Kunstgewerbevereins für Breslau u. die Provinz Schlesien (Hg.), Breslau und Kattowitz: (Phönix Verlag Fritz u. Karl Siwinna), 4. Jg. 1910/1911, S. 598-604

Claaßen, Eugen: *Deutsche Photographische Ausstellung 1926, Frankfurt a. M.*, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, für den Deutschen Werkbund und den Verband Deutscher Kunstgewerbeherzeuger herausgegeben von Walter Curt Behrendt, Berlin (Verlag Hermann Reckendorf), 1. Jg. 1926, Heft 12, S. 275-276

Dangers, Robert: *Die neue Ästhetik in der modernen Photographie*, in: *Deutscher Kamera-Almanach*. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit, herausgegeben von R.W. Wolf-Czapel bzw. Karl Weiss, Berlin (Union Deutsche Verlagsgesellschaft), 20. Jg. 1930, S. 11–18

Deutsche Bauen in der UdSSR, in: *Das Neue Frankfurt*, 4. Jg, Nr. 9, Frankfurt a.M. 1930 (Verlag Englert und Schlosser)

Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur, herausgegeben vom Verband für deutsche Frauenkleidung u. Frauenkultur, Jg. 21, Heft 1 und Heft 6, Leipzig 1925 (Verlag Otto Bener)

Deutsche Photographische Ausstellung in Frankfurt a.M. vom 14. August bis 1. September 1926 im „Haus der Moden“ (Festhallegebäude), in: *Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung*, Nr. 33, vom 15.8.1926, S. 7

Die Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (G.D.L.), in: *Deutscher Kamera-Almanach*. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit, herausgegeben von R.W. Wolf-Czapel bzw. Karl Weiss, Berlin (Union Deutsche Verlagsgesellschaft), 19. Jg. 1929, S. 32–40

Götz, Heinrich: *Einiges über Porträtphotographie*, in: *Schlesien*. Illustrierte Zeitschrift für die Pflege heimatlicher Kultur. Zeitschrift des Kunstgewerbevereins für Breslau u. die Provinz Schlesien (Hg.), Breslau und Kattowitz: (Phönix Verlag Fritz u. Karl Siwinna), 2. Jg, 1908/1909, S. 349-357

Grainer, Franz: *Das neuzeitliche Damenbildnis*, in: *Das Deutsche Lichtbild*, herausgegeben von H. Windisch, Berlin (Robert & Bruno Schulz), *Jahresschau 1927*, S. XIV

Grisebach, Hanna: *Zur Ausstellung photographischer Bildnisse von Elfriede Reichelt im Breslauer Museum*, in: *Schlesische Monatshefte*. Blätter für Kultur und Schrifttum der Heimat, herausgegeben vom Kulturbund Schlesien, Schriftleiter: Prof. Dr. Franz Landsberger Breslau (Verlag Wilhelm Gottlieb Korn), 2. Jg. 1925, Heft 12 (Dezember), S. 638-639

Hansen, Fritz: *Wanderungen durch die Internationale Photographische Ausstellung, Dresden*, in: *Der Photograph*. Fachblatt für sämtliche Photographen und Händler photographischer Bedarfsartikel, Bunzlau/Schlesien (Verlag L. Fernbach), Jg. 1909, No. 87, S. 145

Herrlich, Lotte: *Die Seele im Kinderbildnis*, in: *Deutscher Kamera-Almanach*. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit, herausgegeben von R.W. Wolf-Czapel bzw. Karl Weiss, Berlin (Union Deutsche Verlagsgesellschaft), 18. Jg. 1928, S. 31-36

Herrlich, Lotte: *Der Kinderakt*, in: *Deutscher Kamera-Almanach*. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit, herausgegeben von R.W. Wolf-Czapel bzw. Karl Weiss, Berlin (Union Deutsche Verlagsgesellschaft), 20. Jg. 1930, S. 30-43

Hitler, Adolf: *In eigener Sache*, in: *Das Deutsche Lichtbild*, herausgegeben von H. Windisch, Berlin (Robert & Bruno Schulz), *Jahresschau 1934*, Vorwort

Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909. Unsere Bilder, in: *Das Atelier des Photographen und Allgemeine Photographen-Zeitung*. Zeitschrift für Fotografie und Reproduktionstechnik, herausgegeben von Adolf Miethe und Fritz Matthies-Masuren, Halle an der Saale (Verlag Wilhelm Knapp), 16. Jg 1909, Heft 7, S. 90-92

Jahrbuch der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Lichtdruck und Gravüre zu München, Jg. 1 1906/07

Jahrbuch der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemiegraphie, Lichtdruck und Photogravüre zu München, Jg. 2 1907/08, Jg. 3 1908/09, Jg. 4 1909/10, Jg. 5 1910/11

Kalkschmidt, Eugen: *Die Photographien von Wanda von Debschitz-Kunowsk*, in: *Die Kunst*, Jg. 1914 (1912/13), Bd. 28, S. 144-137

Kandinsky, Wassily: *„Die Wunder der Photographie (Brief aus München)“*, in: Ders.: *Schriften 1896-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, bearbeitet von Jessica Boissel u.a., herausgegeben von Helmut Friedel, München 2007, S. 205-207

Landsberger, Franz: *Photographische Bildnisse Elfriede Reichelt 1909-1919* (Werbebroschüre des Ateliers), Breslau 1919 (DL SFMS)

Landsberger, Franz: *Internationale Foto-Ausstellung*, in: *Schlesische Monatshefte*. Blätter für Kultur und Schrifttum der Heimat, herausgegeben vom Kulturbund Schlesien, Schriftleiter: Prof. Dr. Franz Landsberger Breslau (Verlag Wilhelm Gottlieb Korn), 8. Jahrgang 1931, Heft 9 (September), S. 461-473

Mayr, Karl: *Vom Porträt*, mit Illustrationen von Fritz Erler, in: *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und künstlerische Frauenarbeiten*, Darmstadt 1911 (Verlagsanstalt Alexander Koch), S. 295-308

Photographien von Elfriede Reichelt, in: *Schlesien*. Illustrierte Zeitschrift für die Pflege heimatlicher Kultur. Zeitschrift des Kunstgewerbevereins für Breslau u. die Provinz Schlesien (Hg.), Breslau und Kattowitz: (Phönix Verlag Fritz u. Karl Siwinna), 5. Jg. 1911/12, S. 471-473, Anhang 33, 34, 35

Die Photographische Kunst im Jahre 1909, 8. Jg. Ein Jahrbuch für künstlerische Photographie, herausgegeben von Fritz Matthies-Masuren, Halle an der Saale (Verlag Wilhelm Knapp)

Die Photographische Kunst im Jahre 1911, 10. Jg. Ein Jahrbuch für künstlerische Photographie, herausgegeben von Fritz Matthies-Masuren, Halle an der Saale (Verlag Wilhelm Knapp)

Roh, Franz: *Internationale Fotoausstellung im Kunstgewerbemuseum Breslau*, in: *Schlesische Monatshefte*. Blätter für Kultur und Schrifttum der Heimat, herausgegeben vom Kulturbund Schlesien, Schriftleiter: Prof. Dr. Franz Landsberger Breslau (Verlag Wilhelm Gottlieb Korn), 8. Jahrgang 1931, Heft 9 (September), S. 452-460

Schlesien in der internationalen photographischen Ausstellung in Dresden, in: *Schlesien*. Illustrierte Zeitschrift für die Pflege heimatlicher Kultur. Zeitschrift des Kunstgewerbevereins für Breslau u. die Provinz Schlesien (Hg.), Breslau und Kattowitz: (Phönix Verlag Fritz u. Karl Siwinna), 2. Jg, 1908/1909, S. 602f.

Schlesisches Museum der bildenden Künste Breslau. Ausstellung Elfriede Reichelt Photographische Bildnisse 22.XI. – 6.XII. 1925 (Privatbesitz Lörrach und AER SFMS 2005/384-265)

Schwarz, Hanni: *Photographie als Frauenberuf*, in: *Photographische Mitteilungen*. Halbmonatsschrift für Amateur-Photographie, herausgegeben von P. Hanneke, Berlin (Verlag von Gustav Schmitt), Juni I 1905, S. 161-165 und S. 182-184

Warstat, Willi: *Der internationale Stand der bildmäßigen Photographie*, in: *Deutscher Kamera-Almanach*. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit, herausgegeben von R.W. Wolf-Czapel bzw. Karl Weiss, Berlin (Union Deutsche Verlagsgesellschaft), 21. Jg. 1931, S. 10-36

Werkstätte für Photographische Bildnisse Elfriede Reichelt (Werbebroschüre des Ateliers), Breslau o.J. (1911) (AER SFMS 2005/384-357)

Wie die Frauen photographieren, in: *Daheim*, 67. Jahrgang, Nr. 33, 14. Mai 1931, S. 6-8

Wolf-Czapel, R. W.: *Die Münchner Lehranstalt und Ihre Wirkungen*, in: *Deutscher Camera Almanach*. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit, herausgegeben von R.W. Wolf-Czapel bzw. Karl Weiss, Berlin (Union Deutsche Verlagsgesellschaft), 9. Jg. 1914, S. 177-187

Zu unseren Bildern, in: *Das Atelier des Photographen und Allgemeine Photographen-Zeitung*. Zeitschrift für Fotografie und Reproduktionstechnik, herausgegeben von Adolf Miethe und Fritz Matthies-Masuren, Halle an der Saale (Verlag Wilhelm Knapp), 35. Jg. 1928, Heft 10, S. 118

IV.1.4 Archivdokumente

Archivum Panstwowe we Wrocławiu (Staatsarchiv Wrocław), Zeichen 21169 und 21170: *Photographen-Innung für Mittelschlesien, Sitz Breslau (Zwangsinnung)*, Korrespondenzsammlung 1921-1930

Bayerische Staatsbibliothek München, Film P 96.923: *Archiv des Ex-Kaisers Wilhelm II. 1918 – 1941*, Fiche 1474: *Korrespondenz Kaiserin Hermine über „Days in Doorn“*

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Nr. 119, 280 (vorläufig), 299, 325: *Landesanstalt für Photographie*

Muzeum Architektury we Wrocławiu, Archiwum Budowlane (Architekturmuseum Wrocław, Bauarchiv Breslau), Zeichen 4427 und 1641: *Bebauungspläne*

Institut für Stadtgeschichte Frankfurt a.M. Sammlung Ortsgeschichte, Zeichen 3.340: *Deutsche Photographische Ausstellung 14.08.-01.09.1926*

Stadtarchiv Ulm, Bestand G2: *Hans Wieland*

Stadtarchiv München, Zeitungsartikel Ausstellungen und Messen, Zeichen 54: *Internationale Photographische Ausstellung „Das Lichtbild“*

IV.2 Sekundärquellen

IV.2.1 Überblicksdarstellungen und Monografien

Bayerische Staatslehranstalt für Photographie (Hg.): *Hanna Seewald*, anlässlich des Jubiläumsjahres „150 Jahre Photographie“ und des 90. Geburtstags von Hanna Seewald herausgegeben, München 1989

Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt 1970

Berger, John: *Ways of seeing*, Harmondsworth 1972

Billeter, Erika: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Fotografen im Dialog mit sich selbst* (Ausstellungskatalog Lausanne, Musée cantonal des Beaux Arts; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein; Berlin, Akademie der Künste 1985), Bern 1985

Binkowska, Iwona und Marzena Smolak: *Unbekanntes Porträt einer Stadt. Breslau. Fotografien aus der 2. Hälfte des 19. Jh. und vom Anfang des 20. Jh.*, Wrocław 1997

Binkowska, Iwona: *Breslau. Fotografien aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen*, Wrocław 2004

Borzello, Frances: *Wie sich Frauen sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten*, München 1998

Brade, Johanna: *Otto Mueller als Professor der Breslauer Akademie 1919-1930. Zwischen Künstlerbohème und Wirtschaftskrise*, Görlitz-Zittau 2004

Brevern, Marilies von: *Künstlerische Photographie. Von Hill bis Moholy-Nagy* (= Bilderhefte der Staatlichen Museen), Berlin 1971

Bung, Stephanie und Margarete Zimmermann (Hgg.): *Garçonnnes à la mode im Berlin und Paris der Zwanziger Jahre* (= Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 2006), Göttingen 2006

- Coke, van Deren: *Avantgarde Fotografie in Deutschland 1919-1939*, München 1982
- Deseyve, Yvette (Diss.): *Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*, München 2005
- Dewitz, Bodo von und Karin Schuller-Procopovici (Hgg.): *Hugo Erfurth 1874-1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne* (Kataloghandbuch Agfa Foto-Historama), Köln 1992
- Diserens, Charles: *Handbuch der Photographie*, Bd. 1: Optik, Bern 1946
- Dogramaci, Burcu: *Liselotte Friedlaender (1898-1973) – eine Künstlerin der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Pressegraphik der Zwanziger Jahre. Mit einem Verzeichnis der Werke 1920 bis 1933*, Tübingen/Berlin 2001
- Eskildsen, Ute und Jan-Christopher Horak (Hgg.): *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der internationalen Werkbundaussstellung „Film und Foto“ 1929*, Stuttgart 1979
- Fárová, Anna: *Frantisek Drtikol. Photograph des Art Deco*, herausgegeben von Manfred Heiting, München 1993
- Freier, Felix: *DuMont's Lexikon der Fotografie: Technik – Geschichte – Kunst*, Köln ²1997
- Freund, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*, übersetzt von Dietrich Leube (= Passagen, herausgegeben von Axel Matthes), München 1976
- Greif, Milena (Diss.): *Tini Rupprecht. Portraitmalerei nach Fotografien Ende des 19. Jahrhunderts in München*, München 2004
- Hesse, Wolfgang und Timm Starl: *Photographie und Apparatur. Der Photopionier Hermann Krone*, Marburg 1998
- Hölscher, Petra: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791-1932* (= Bau + Kunst. Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 5), Kiel 2003
- Honnet, Klaus (Hg.): *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie* (= Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, herausgegeben im Auftrag des Landschaftsverbandes Rheinland, Nr.110), Köln/Bonn 1982
- Ilkosz, Jerzy: *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau – das Werk Max Bergs* (= Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, Bd. 28), München 2006
- Jäger, Jens: *Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839-1860* (= Sozialwissenschaftliche Studien Heft 35), Opladen 1996
- Jäger, Jens: *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung* (= Historische Einführungen, Bd. 7), Tübingen 2000
- Johannesson, Lena und Gunilla Knappe (Hgg.): *Women Photographers – european experience*, Stockholm 2003
- Kaufhold, Enno (Diss.): *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986
- Kaufhold, Enno: *Heinrich Kühn und die Kunstfotografie um 1900* (= Stationen der Fotografie, Bd. 4), Berlin 1988
- Kaufhold, Enno: *Heinrich Zille. Photograph der Moderne. Verzeichnis des photographischen Nachlasses*, herausgegeben von der Photographischen Sammlung der Berlinischen Galerie, München 1995
- Keller, Ulrich, Herbert Molderings, Winfried Ranke: *Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Lahn-Giessen 1977
- Kemp, Wolfgang: *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978
- Kerkmann, Hiltrun: *Das Linhof Kamera Buch*, München 1990
- Kräussl, Lothar (Diss.): *Fotografie zwischen Handwerk – Kunsthandwerk – Kunst. Die Entwicklung der „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ seit 1919*, Osnabrück 1988

- Linhof-Präzisions-Kamera-Werke (Hg.): *100 Jahre Linhof 1887-1987*, München 1987
- Lionel-Marie, Annick (Hg.): *Collections de photographies du Musée national d'art moderne, photographies 1905-1948*, Paris 1996
- Lohmann, Gabriele: *Elisabeth Hase. Fotografien 1928-1943* (= Beruf: Fotografin, herausgegeben von Ute Eskildsen), Göttingen 2003
- Lowis, Kristina (Diss.): *Eine Ästhetik der Kunstphotographie im internationalen Kontext (1891-1914)*, Düsseldorf 2003
- Lüttichau, Mario-Andreas von; *Otto Mueller. Ein Romantiker unter den Expressionisten*, Köln 1992
- Lüttichau, Mario-Andreas von und Tanja Pirsig (Hgg.): *Otto Mueller Werkverzeichnis*, Briefwechsel, CD, München u.a. Version 2008
- Matz, Cornelia (Diss.): *Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933*, Tübingen 2001
- Michalski, Sergiusz: *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933*, Köln 1992
- Molderings, Herbert: *Die Moderne der Fotografie*, Hamburg 2008
- Molderings, Herbert und Gregor Wedekind (Hgg.): *L'évidence photographique. La conception positiviste en question* (= Passages/Passagen, Centre allemand d'histoire de l'art/Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Bd. 23), Paris 2009
- Müller, Ulrike (Hg.): *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, München 2009
- Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino*, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, herausgegeben von Liliane Weissberg, Frankfurt am Main 1994, S. 48-65
- Rinker, Dagmar: *Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule) München 1902-1914* (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 61), München 1993
- Rosenblum, Naomi: *A history of women photographers*, New York 1994
- Sandler, Martin W.: *Against the odds. Women pioneers in the first hundred years of photography*, New York 2002
- Scheyer, Ernst: *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, Würzburg 1961
- Scheyer, Ernst: *Eugen Spiro, Clara Sachs* (= Beiträge zur neueren schlesischen Kunstgeschichte und Silesia, Publikationen des Kulturwerks Schlesien e.V., Bd. 19), München 1977
- Schirmer, Lothar (Hg.): *Frauen sehen Frauen. Eine Bildgeschichte der Frauen-Photographie von Julia Margaret-Cameron bis Inez van Lamsweerde*, München 2006
- Schmidt, Marjen: *Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen. Konservieren, Archivieren, Präsentieren* (= Museums-Bausteine, Bd. 2), München 1994
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*, München/Wien 2002 (Erstauflage 1978)
- Stamm, Rainer: *Die Welt der Pflanze. Photographien von Albert Renger-Patzsch und aus dem Auriga-Verlag*, herausgegeben vom Albert Renger-Patzsch-Archiv, Ann und Jürgen Wilde in Zusammenarbeit mit der SK Stiftung Kultur Köln, Ostfildern-Ruit 1998
- Stanicka-Brzezicka, Ksenia (Diss.): *Artystyki ślaskie ok. 1880-1945*, Torun 2006
- Wingler, Hans M. (Hg.): *Kunstschulreform 1900-1933*, Berlin 1977
- Toom, Friedhild den und Sven Michael Klein: *Hermine. Die zweite Gemahlin von Wilhelm II.* (= Vereinsmitteilungen des Vereins für Greizer Geschichte e.V., Bd. 15), Greiz 2007
- Ullrich, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2003

Weinke, Wilfried: *Verdrängt, vertrieben, aber nicht vergessen. Die Fotografen Emil Bieber, Max Halberstadt, Erich Kastan, Kurt Schallenberg*, Weingarten 2003

Wick, Rainer K. (Hg.): *Das Neue sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie* (= ZeitZeugeKunst, herausgegeben von Achim und Bettina Preiß), München 1991

IV.2.2 Ausstellungskataloge

Adriani, Götz: *Edgar Degas. Pastelle, Ölskizzen, Zeichnungen* (Ausstellungskatalog Tübingen, Kunsthalle 1984; Berlin, Nationalgalerie 1984), Stuttgart 1984

Albert Neisser (1855-1916). *Collector and patron of the Arts* (Ausstellungskatalog Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2005), Wrocław 2005 (PDF, polnisch-englisch)

Asser, Saskia und Liesbeth Ruitenbergh: *De keizer in beeld. Wilhelm II en de fotografie als PR-Instrument/Der Kaiser im Bild. Wilhelm II. und die Fotografie als PR-Instrument* (Ausstellungskatalog Amsterdam, Haus Marseille 2002; Potsdam, Neues Palais 2005; Kiel, Stadtmuseum 2006), Zaltbommel 2002

Das Auge des Zyklopen. Photographien – ihre Verfahren, Identifizierung, Bewahrung (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1989), München 1989

Bauer, Markus (Stiftung Schlesisches Museum zu Görlitz) (Hg.): *Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880 bis 1945* (Ausstellungskatalog Görlitz, Schlesisches Museum zu Görlitz 2009/2010), Görlitz/Zittau 2009

Beckers, Marion und Elisabeth Moortgat: *Atelier Lotte Jacobi Berlin New York* (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum; Aachen, Suermondt Ludwig Museum; Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie 1997), Berlin 1997

Beckers, Marion und Elisabeth Moortgat: *Yva. Photographien 1925-1938* (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum; Aachen, Suermondt Ludwig Museum; München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 2001), Tübingen/Berlin 2001

Beckers, Marion und Elisabeth Moortgat (Hgg.): *Die Riess. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918-1932* (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum zu Gast in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur 2008), Tübingen/Berlin 2008

Billeter, Erika (Hg.): *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Fotografen im Dialog mit sich selbst* (Ausstellungskatalog Lausanne, Musée cantonal des Beaux Arts; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein; Berlin, Akademie der Künste 1985), Bern 1985

Centre Pompidou (Hg.): *Collection Photographies. Une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne* (Ausstellungskatalog Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne 2007), Göttingen 2007

Eskildsen, Ute und Jan-Christopher Horak (Hgg.): *Helmar Lerski, Lichtbildner. Fotografien und Filme 1910-1947* (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang), Essen 1982

Eskildsen, Ute (Hg.): *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik* (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994

Friedel, Helmut (Hg.): *Gabriele Münter – Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902-1914* (Ausstellungskatalog München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 2007), München 2007

Gesellschaft Deutscher Lichtbildner e.V./GDL (Hg.): *Fotografie 1919-1979. Made in Germany. Die GDL-Fotografen* (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Stadtmuseum 1979/80), Frankfurt a.M. 1979

Herz, Rudolf und Brigitte Bruns (Hgg.): *Hof-Atelier Elvira 1887–1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten* (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1985/1986), München 1985

Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Grafische Sammlung (Hg.): *Gertrud Arndt. Fotografien aus der Bauhauszeit (1926-1932)* (Ausstellungskatalog Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Grafische Sammlung 1993), Darmstadt 1993

Ilkosz, Jerzy und Beate Störtkuhl (Hgg.): *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900-1916* (Ausstellungskatalog Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu), Delmenhorst 2000

Die imposante Landschaft. Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge im 20. Jahrhundert (Ausstellungskatalog Berlin, Gesellschaft für interregionalen Kulturaustausch e.V.; Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze), Berlin/Jelenia Góra (Hirschberg) 1999

Kandinsky. Opere dal Centre Georges Pompidou (Ausstellungskatalog Mailand, Fondazione Antonio Mazzotta 1997/1998), Mailand 1997

Köhler, Michael und Gisela Barche (Hgg.): *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter* (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1985), München 1985

Koetzle, Hans-Michael und Ulrich Pohlmann (Hg.): *Münchner Kreise. Der Fotograf Theodor Hilsdorf 1868-1944* (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 2007), Bielefeld 2007

La Photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918 / Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918 (Ausstellungskatalog Rennes, Musée des Beaux-Arts 2005; Saint Louis, Saint Louis Art Museum 2006) London/New York 2006

Maasberg, Ute und Regina Prinz (Hg.): *Die Neuen kommen! Weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre* (Ausstellungskatalog Dessau, Hannover, München, Wien 2004/05), Hamburg 2004

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hg.): *Photographische Perspektiven aus den Zwanziger Jahren* (Ausstellungskatalog Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1994) (= Dokumente der Photographie, Bd. 4), Hamburg 1994

Muzeum w Gliwicach (Hg.): *Oberschlesien im Objektiv. Historische Fotografien aus dem Muzeum w Gliwicach (Gleiwitz) und dem Schlesischen Museum zu Görlitz* (Ausstellungskatalog Gliwice (Gleiwitz), Muzeum w Gliwicach; Görlitz, Schlesisches Museum zu Görlitz; Potsdam, Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte 2007/2008), Gliwice 2007

Pohlmann, Ulrich (Hg.): *Frank Eugene. The dream of beauty* (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1995/1996), München 1996

Pohlmann, Ulrich und Rudolf Scheutle (Hgg.): *Lehrjahre Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900-2000* (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 2000), München 2000

Pohlmann, Ulrich und Rudolf Scheutle (Hgg.): *Stilles Leben 1910-2008. Wenn die Dinge träumen. Stilleben aus der Sammlung Fotografie* (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2008/2009), München 2008

Pohlmann, Ulrich und Rudolf Scheutle (Hgg.): *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie* (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2009), Heidelberg 2009

Schmied, Wieland (Hg.): *Der kühle Blick. Realismus der Zwanziger Jahre in Europa und Amerika* (Ausstellungskatalog München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 2001), München 2001

Sichel, Kim: *Avantgarde als Abenteuer. Leben und Werk der Fotografin Germaine Krull*, (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang; München, Haus der Kunst; San Francisco, Museum of Modern Art; Rotterdam, Kunsthal; Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou 1999ff.), München 1999

Das Verborgene Museum (Hg.): *Gertrud Arndt. Photographien der Bauhaus-Künstlerin* (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum 1994), Berlin 1994

Von Otto Mueller bis Oskar Schlemmer. Künstler der Breslauer Akademie. Experiment, Erfahrung, Erinnerung (Ausstellungskatalog Schwerin, Schlesisches Museum; Regensburg, Ostdeutsche Galerie; Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2002/2003), Schwerin 2002

Vorsteher, Dieter und Andreas Quermann (Hgg.): *Das Porträt im XX. Jahrhundert. Fotografien aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums* (Ausstellungskatalog Berlin, Ausstellungshalle von I.M. Pei 2005/2006), Berlin 2005

Werkstätten der Moderne. Lehrer und Schüler der Breslauer Akademie 1903-1932 (Ausstellungskatalog Görlitz, Schlesisches Museum zu Görlitz 2004), Halle an der Saale 2004

Zwischenspiel IV: Zweisprache (Ausstellungskatalog Berlin, Berlinische Galerie im Kunstforum der GrundkreditBank 2002/2003), Berlin 2002

IV.2.3 Aufsätze

Baatz, Wilfried: *Gisèle Freund*, in: *50 Klassiker Photographen. Von Louis Daguerre bis Nobuyoshi Araki*, Hildesheim 2003, S. 168-173

Bader, Verena: *Elfriede Reichelt – eine Breslauer Fotografin zwischen Berufs- und Kunstfotografie*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 29. Jg., Heft 111 (2009), S. 61

Bader, Verena: *Elfriede Reichelt – Breslauer Porträtfotografie zwischen 1910 und 1930*, in: *Schlesische Nachrichten. Zeitung für Schlesien* (herausgegeben von der Landsmannschaft Schlesien – Nieder- und Oberschlesien), Nr. 9/2009 (1. Mai 2009), S. 14

Baumann, Susanne: *Der Weg über die Schulen*, in: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, herausgegeben von Ute Eskildsen (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994, S. 34-40

Bäumler, Susanne: *Die Manoli-Welt*, in: *Die Kunst zu Werben. Das Jahrhundert der Reklame*, herausgegeben von Susanne Bäumler (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum 1996), Köln 1996, S. 142-156

Beckers, Marion und Elisabeth Moortgat: *„Ich bin mit allen photographischen Verfahren vertraut“*, in: *Die Riess. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918-1932*, herausgegeben von Marion Beckers und Elisabeth Moortgat (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum zu Gast in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur 2008), Tübingen/Berlin 2008, S. 34-41

Beckers, Marion und Elisabeth Moortgat: *Atelier am Kurfürstendamm*, in: *Die Riess. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918-1932*, herausgegeben von Marion Beckers und Elisabeth Moortgat (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum zu Gast in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur 2008), Tübingen/Berlin 2008, S. 50-95

Beckers, Marion und Elisabeth Moortgat: *Kunst mit Objektiv und Gummiball*, in: *Die Riess. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918-1932*, herausgegeben von Marion Beckers und Elisabeth Moortgat (Ausstellungskatalog Berlin, Das Verborgene Museum zu Gast in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur 2008), Tübingen/Berlin 2008, S. 112-133

Billeter, Erika: *Zur Ausstellung*, in: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Fotografen im Dialog mit sich selbst*, herausgegeben von Erika Billeter (Ausstellungskatalog Lausanne, Musée cantonal des Beaux Arts; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein; Berlin, Akademie der Künste 1985), Bern 1985, S. 15-25

Brade, Johanna: *Otto Mueller in Breslau 1919-1939*, in: *Otto Mueller. Eine Retrospektive*, herausgegeben von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Mario-Andreas von Lüttichau (Ausstellungskatalog München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 2003), München 2003, S. 197-200

Brade, Johanna: *Die Frauen in den Künstlerkreisen des Riesengebirges (1900-1945) – ein Randthema?*, in: *Die imposante Landschaft. Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge im 20. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog Berlin, Gesellschaft für interregionalen Kulturaustausch e.V.; Jelenia Góra, Muzeum Okregowe w Jeleniej Górze), Berlin/Jelenia Góra 1999, S. 205-216

Bruns, Brigitte: *Die „Fesselung“ des Blicks. Fotografinnen zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich*, in: *kairos. Mitteilungen des Österreichischen Fotoarchivs*, 2. Jg., Nr. 5 u. 6/1987, S. 71-82

Dogramaci, Burcu: *Mode-Körper. Zur Inszenierung von Weiblichkeit in Modegrafik und –fotografie der Weimarer Republik*, in: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, herausgegeben von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks, Bielefeld 2005, S. 119-135

Dogramaci, Burcu: *„Frauen, die ihr Geld selbst verdienen“*. *Liselotte Friedlaender, der „Moden-Spiegel“ und das Bild der großstädtischen Frau*, in: *Garçonnnes à la mode im Berlin und Paris der Zwanziger Jahre*,

herausgegeben von Stephanie Bung und Margarete Zimmermann (= Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 2006), Göttingen 2006, S. 47-67

Drück, Patricia: *Im Kräftefeld des Porträts. Strategien der Personenfotografie im Wandel*, in: *Der Kontrakt des Fotografen* (Ausstellungskatalog Berlin, Akademie der Künste, Leverkusen, Museum Morsbroich 2007), Nürnberg 2007, S. 23-31

Effner, Axel: *Frank Eugene Smith: Grenzgänger zwischen Malerei und Photographie*, in: *Frank Eugene. The dream of beauty*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1995/1996), München 1996, S. S. 243-280

Eskildsen, Ute: *Die Kamera als Instrument der Selbstbestimmung*, in: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, herausgegeben von Ute Eskildsen (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994, S. 13-25

Faber, Monika: *Selbstfoto*, in: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, herausgegeben von Ute Eskildsen (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994, S. 280-287

Faber, Monika: *Das fotografische Bildnis*, in: *Zwischenspiel IV: Zweisprache* (Ausstellungskatalog Berlin, Berlinische Galerie im Kunstforum der Grundkreditbank 2002/2003), Berlin 2002, S. 42-43

Foth, Heike: *Fotografie als Frauenberuf (1840-1913)*, in: *Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten*, herausgegeben von Rudolf Herz und Brigitte Bruns (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1985/1986), München 1985, S. 153-170

Friedel, Helmut: *Kandinsky und die Photographie. Die Wunder der Photographie*, in: *Gabriele Münter – Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902-1914*, herausgegeben von Helmut Friedel (Ausstellungskatalog München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 2007), München 2007, S. 45-54

Gottdang, Andrea: *Viermal Hilde – Viermal Schwarzer Peter. Karl Hubbuch und die Krise des Porträts*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 66*, 2005, S. 163-190

Gröner, Margarete: *Magische Momente. Stilleben und piktorialistische Fotografie*, in: *Stilles Leben 1910-2008. Wenn die Dinge träumen. Stilleben aus der Sammlung Fotografie*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2008/2009), München 2008, S. 9-11

Helm, Nadine: *Bilder zur Fotografie. Portraits von Richard Avedon und Thomas Ruff*, in: *Das Portrait. Eine Bildgattung und ihre Möglichkeiten*, herausgegeben für den Kunsthistorischen Studierenden Kongress, Berlin 2005, S. 135-149

Hermann, Ulrike: *Die Repräsentation der Frau in der Avantgarde-Fotografie*, in: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, herausgegeben von Ute Eskildsen (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994, S. 289-294

Herz, Rudolf: *Das Fotoatelier Elvira (1887-1928). Seine Fotografinnen, seine Kundschaft, seine Bilder*, in: *Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten*, herausgegeben von Rudolf Herz und Brigitte Bruns (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1985/1986), München 1985, S. 63-128

Herz, Rudolf: *Ökonomische Krise und ästhetische Reform der Atelierfotografie*, in: *Das Fotoatelier Elvira (1887-1928). Seine Fotografinnen, seine Kundschaft, seine Bilder*, in: *Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten*, herausgegeben von Rudolf Herz und Brigitte Bruns (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1985/1986), München 1985, S. 145-152

Heuß, Anja: *Die Sammlung Max Silberberg in Breslau*, in: *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in Deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, herausgegeben von Andrea Pophanken und Felix Billeter (= Passagen - Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Bd. 3), Berlin 2001, S. 311-325

Hofstätter, Hans H.: *Die Erweiterung der Bildwelt*, in: *Fotografie 1919-1979. Made in Germany. Die GDL-Fotografen*, herausgegeben von Gesellschaft Deutscher Lichtbildner e.V./GDL, Frankfurt a.M. 1979, S. 11-17

Hölscher, Petra: *Breslau um de Jahrhundertwende: Künstler, Galerien, Kunstsammler und Künstlerkreise*, in: *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900 – 1916*, herausgegeben von Jerzy

Ilkosz und Beate Störtkuhl (Ausstellungskatalog Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu), Delmenhorst 2000, S. 19-31

Honnef, Klaus: *Porträts im Zeichen des Bürgertums. Etappen einer Entwicklung – betrachtet in einem bestimmten Licht*, in: *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, herausgegeben von Klaus Honnef im Auftrag des Landschaftsverbandes Rheinland (= Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, Nr.110), Köln/Bonn 1982, S. 62-93

Honnef-Harling, Gabriele: *Das Herrscherportrait. Unverbundene Gedanken zu einem verbindlichen Thema*, in: *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, herausgegeben von Klaus Honnef (= Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, herausgegeben im Auftrag des Landschaftsverbandes Rheinland, Nr.110), Köln/Bonn 1982, S. 388-395

Ilkosz, Barbara: *Hans Poelzig und der Künstlerbund Schlesien*, in: *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900-1916*, herausgegeben von Jerzy Ilkosz und Beate Störtkuhl (Ausstellungskatalog Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu), Delmenhorst 2000, S. 51-75

Ilkosz, Barbara: *Künstlerbund Schlesien*, in: *Jahrbücher der schlesischen Kunst*, Bd. 9, Wrocław 2010, S. 77-114

Jansen, Isabelle: *Die Photographien der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung und der Aufbau einer deutsch-französischen Bilddatenbank*, in: *Gabriele Münter – Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902-1914*, herausgegeben von Helmut Friedel (Ausstellungskatalog München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 2007), München 2007, S. 55-62

Kaufhold, Enno: *Hermann Biow und Carl Ferdinand Stelzner in Hamburg. Legenden, Fakten, Umschreibungen, Wahrscheinlichkeiten*, in: *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, herausgegeben von Bodo von Dewitz und Reinhard Matz, Köln/Heidelberg 1989, S. 352-403

Kaufhold, Enno: *Das fotografische Porträt als Spiegel des Gesellschaftlichen*, in: *Das Porträt im XX. Jahrhundert. Fotografien aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums*, herausgegeben von Dieter Vorsteher und Andreas Quermann (Ausstellungskatalog Berlin, Ausstellungshalle von I.M. Pei 2005/2006), Berlin 2005, S. 10-31

Keisch, Claude: *Portraits in mehrfacher Ansicht. Überlieferung und Sinnwandel einer Bildidee*, in: *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte*, Bd. 17 (Kunsthistorische und volkskundliche Beiträge), Berlin 1976, S. 205-240

Kemp, Wolfgang: *Das Neue Sehen. Problemgeschichtliches zur fotografischen Perspektive*, in: Ders.: *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978, S. 51-101

Kent, Sarah: *Portraitfotografie: Enthüllung oder Verwandlung? Überlegungen aus britischer Sicht*, in: *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, herausgegeben von Klaus Honnef (= Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, herausgegeben im Auftrag des Landschaftsverbandes Rheinland, Nr.110), Köln/Bonn 1982, S. 418-437

Łukaszewicz, Piotr: *Die Breslauer Akademie für Kunst und Kunstgewerbe unter dem Direktorat Hans Poelzig*, in: *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900 – 1916*, herausgegeben von Jerzy Ilkosz und Beate Störtkuhl (Ausstellungskatalog Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu), Delmenhorst 2000, S. 33-50

Mason, Timothy: *Women in Germany 1925-1940. Family, Welfare, and Work*, in: *History Workshop Journal*, Issue 1, 1976, S. 74-113 sowie in Issue 2, 1976, S. 5-32

Molderings, Herbert: *Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses*, in: *Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, herausgegeben von Ulrich Keller, Herbert Molderings und Winfried Ranke, Lahn-Giessen 1977, S. 67-88

Müns, Heike: *Das Musikleben in Breslau um die Jahrhundertwende*, in: *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900-1916*, herausgegeben von Jerzy Ilkosz und Beate Störtkuhl (Ausstellungskatalog Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu), Delmenhorst 2000, S. 77-91

Osterwold, Tilmann: *Selbstbildnisse – das Egozentrische der Kunst*, in: *Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie. Maler und Fotografen im Dialog mit sich selbst*, herausgegeben von Erika Billeter (Ausstellungskatalog Lausanne, Musée cantonal des Beaux Arts; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein; Berlin, Akademie der Künste 1985), Bern 1985, S. 27-33.

Pietsch, Martina: *Der Nachlass des Fotografen Karl Franz Klose im Schlesischen Museum zu Görlitz*, in: *Oberschlesien im Objektiv. Historische Fotografien aus dem Muzeum w Gliwicach (Gleiwitz) und dem Schlesischen Museum zu Görlitz*, herausgegeben vom Muzeum w Gliwicach (Gleiwitz) (Ausstellungskatalog Gliwice (Gleiwitz), Muzeum w Gliwicach; Görlitz, Schlesisches Museum zu Görlitz; Potsdam, Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte 2007/2008), Gliwice 2007, S. 27-29

Philipp, Claudia Gabriele: *Bildmäßige Photographie. Zur künstlerischen Legitimation der Photographen*, in: *Hugo Erfurth 1874 – 1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne*, herausgegeben von Bodo von Dewitz und Karin Schuller-Procopovici (Kataloghandbuch Agfa Foto-Historama), Köln 1992, S. 37-40

Philipp, Claudia Gabriele: *Die Geschichte der Photographie im Museum für Kunst und Kunstgewerbe Hamburg*, in: *Photographische Perspektiven aus den Zwanziger Jahren*, herausgegeben vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Ausstellungskatalog Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1994) (= Dokumente der Photographie, Bd. 4), Hamburg 1994, S. 15-32

Philipp, Claudia Gabriele: *Fotografie im Atelier*, in: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, herausgegeben von Ute Eskildsen (Ausstellungskatalog Essen, Museum Folkwang 1994/1995; Barcelona, Fundació La Caixa 1995; New York, The Jewish Museum 1995), Düsseldorf 1994, S. 27-33

Pohlmann, Ulrich: *Schönheit ist Seele. Leben und Werk des Photographen Frank Eugene Smith*, in: Ders.: *Frank Eugene. The dream of beauty*, (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1995/1996), München 1996, S. 17-195

Pohlmann, Ulrich: *Symbolism and Pictorialism. The Influence of Eugène Carrière's Painting on Art Photography around 1900*, in: *La Photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918 / Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918* (Ausstellungskatalog Rennes, Musée des Beaux-Arts 2005; Saint Louis, Saint Louis Art Museum 2006) London/New York 2006, S. 87-92

Pohlmann, Ulrich: *Ein gutes Portrait ist kein Augenblicksbild. Die Portraitfotografie von Theodor Hilsdorf im Spiegel der Zeit*, in: *Münchner Kreise. Der Fotograf Theodor Hilsdorf 1868-1944*, herausgegeben von Hans-Michael Koetzle und Ulrich Pohlmann (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 2007), Bielefeld 2007, S. 73-84

Pohlmann, Ulrich: *Anmerkungen zum Stilleben aus der Sammlung Fotografie*, in: *Stilles Leben 1910-2008. Wenn die Dinge träumen. Stilleben aus der Sammlung Fotografie*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2008/2009), München 2008, S. 5-7

Pohlmann, Ulrich: *„Fotografien sind wie Gipsabgüsse der Natur“. Die Aktfotografie im 19. Jahrhundert zwischen Ideal und Wirklichkeit*, in: *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie 2009), Heidelberg 2009, S. 15-26

Reichart, Manuela: *Das Geheimnis des eingefangenen Augenblicks. Die Photographin Marianne Breslauer*, in: *Marianne Breslauer. Photographien 1927-1937* (Ausstellungskatalog Berlin, Nationalgalerie 1989), Berlin 1989, S. 7-10

Rickert, Johannes: *Das pädagogische Prinzip der Breslauer Kunstakademie (1900-1932)*, in: *Kunstschulreform 1900-1933*, herausgegeben von Hans M. Wingler, Berlin 1977, S. 204-219

Santifaller, Enrico: *Stararchitekt der 20er Jahre. Hans-Poelzig-Retrospektive im DAM*, in: *Bauwelt* 14/2008, S.2

Schafgans, Theo: *Sechs Jahrzehnte hinter der Kamera. Mein Leben als Fotograf*, in: *Bonner Geschichtsblätter* (= Jahrbuch des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins), Bonn 1984, Bd. 36, S. 335-414

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *„Körperseele,“ Freilichtakt und Neue Sinnlichkeit. Kulturgeschichtliche Aspekte der Aktfotografie in der Weimarer Republik*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 1 1981, Heft 1, S. 41-59

Schmoll gen. Eisenwerth, Helga: *Die Münchner Debschitz-Schule*, in: *Kunstschulreform 1900-1933*, herausgegeben von Hans M. Wingler, Berlin 1977, S. 68-82

Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: *„Akademien“. Fotografische Studien des nackten Körpers von Künstlern für Künstler*, in: *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter*, herausgegeben von Michael Köhler und Gisela Barche (Ausstellungskatalog München, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1985), München 1985, S. 62-115

Schwarzbauer, Georg F.: *Das Künstlerporträt in der Fotografie des 20. Jahrhunderts*, in: *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, herausgegeben von Klaus Honnef (= Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, herausgegeben im Auftrag des Landschaftsverbandes Rheinland, Nr.110), Köln/Bonn 1982, S. 242-257

Slapeta, Vladimir: *Die Architektur an der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 26. Jg. 1979, Heft 2/3, S. 400-404

Stanicka-Brzezicka, Ksenia: *Schlesische Künstlerinnen 1880 bis 1945*, in: *Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880 bis 1945*, herausgegeben von Markus Bauer (Ausstellungskatalog Görlitz, Schlesisches Museum zu Görlitz 2009/2010), Görlitz/Zittau 2009, S. 16-158

Stille, Eva: *Kinderfotos als soziokulturelle Quelle*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 1 1981, Heft 1, S. 29-40

Vaisse, Pierre: *Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Gesellschaft*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, herausgegeben von Michel Frizot, Köln 1998, S. 495-512

Wick, Rainer K.: *Mythos Bauhaus-Fotografie*, in: Ders.: *Das Neue sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie* (= ZeitZeugeKunst, herausgegeben von Achim und Bettina Preiß), München 1991, S. 9-32

Ziegert, Beate: *The Debschitz School, Munich: 1902-1914*, in: *Design Issues*, Jg. 3, Nr. 1, Chicago 1986, S. 28-42

IV.2.4 Zitierte Webseiten

<http://fotostudios.genealogy.net/details.php?ID=2492> (abgerufen am 26. Oktober 2009)

http://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Währungsgeschichte (abgerufen am 10. November 2009)

http://wiki.studiumdigitale.unifrankfurt.de/SOZFRA/index.php?title=Mannheims_Studenten_in_der_Galaxis_der_Frankfurter_Sozilogie (abgerufen am 27. November 2009)

<http://kultur.frankfurt.de/portal/de/Design/DesignthemenFrankfurt/589/0/28593/mod873-details1/104.aspx> (abgerufen am 1. Dezember 2009)

<http://www.ernstmay.de/> (abgerufen am 1. Dezember 2009)

http://www.architekten-portrait.de/werner_hebebrand/index.html (abgerufen am 1. Dezember 2009)

<http://www.ifa.de/ausstellungen/ausstellungen-im-ausland/architektur/hans-poelzig/marlene-poelzig/> (abgerufen am 28. Januar 2010)

Anz, Thomas : *Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung*, in: *RezensionsforumLiteraturkritik12/2006*: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267&ausgabe=200612 (abgerufen am 20. Mai 2010)

http://www.uni-muenchen.de/ueber_die_lm_u/profil/geschichte/muenchen/index.html (abgerufen am 25. Mai 2010)

<http://www.fidus-projekt.ch/wp/personen/schwarz-hanni> (abgerufen am 4. Juni 2010)

http://www.wieland.de/internet/de/firmeninfo/geschichte/wieland_geschichte.jsp (abgerufen am 15. Juli 2010)

<http://www.recenceo.de/artikel.php?id=72&kategorie=artikel&nav=Inhalt> (abgerufen am 29. Juli 2010)

Starl, Timm: *Unschärfe*, in: *Kritik der Fotografie*
<http://www.kritik-der-fotografie.at/31-Unschaerfe.htm> (abgerufen am 10. August 2010)

Starl, Timm: *Moderne*, in: *Kritik der Fotografie*
<http://www.kritik-der-fotografie.at/24-Moderne.htm> (abgerufen am 17. September 2010)

<http://www.yolanthe.de/lyrik/tucho01.htm> (abgerufen am 18. September 2010)

Pohlmann, Ulrich: *Guglielmo Plüschow (1852-1930). Ein Photograph aus Mecklenburg in Italien* (= erweiterte Fassung des Aufsatzes *Wer war Guglielmo Plüschow?*, erstmals veröffentlicht in: *Fotogeschichte*, 8. Jg., Heft 29, Frankfurt am Main 1988, S. 33-38)
<http://www.plueschow.de/history/pohlmann.html> (abgerufen am 20. September 2010)

Die Idee, Leben und Werk von Elfriede Reichelt in einer kunsthistorischen Dissertation zu untersuchen, entstand im Herbst 2007. Dr. Ulrich Pohlmann, Leiter der Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum, trug wesentlich zur Entstehung der Studie bei. Er war es, der mich erstmals auf die Fotografin aufmerksam machte und mir den Zugang zum Werkkonvolut ermöglichte. Für seine und die langjährige Unterstützung durch die Sammlungsmitarbeiter Rudolf Scheutle, Christine Rottmeier-Keß und Roman Franke möchte ich mich herzlich bedanken.

Für die Annahme des Themas und die Betreuung der Arbeit am Kunstgeschichtlichen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München danke ich Prof. Hubertus Kohle und Prof. Burcu Dogramaci. Dankbar bin ich ebenfalls Prof. Margit Szöllösi-Janze vom Lehrstuhl für Zeitgeschichte am Historischen Seminar der LMU München für ihre Bereitschaft, sich an der Prüfungskommission zu beteiligen.

Meine Wertschätzung kommt an dieser Stelle den zahlreichen Archiv- und Museumsmitarbeitern zu, die das Dissertationsvorhaben unterstützten und mir teilweise vor Ort ermöglichten, Originalfotografien zu erfassen und schriftliche Dokumente einzusehen. Erkenntlich zeigen möchte ich mich hier insbesondere bei Frau Dr. Johanna Brade (Schlesisches Museum zu Görlitz), bei Liesbeth Ruitenbergh (Fotostichting Huis Doorn) und Iwona Binkowska (Oddział Zbiorów Graficznych, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu) sowie bei Barbara Ilkosz und Dr. Piotr Łukaszewicz (Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Für zahlreiche Hinweise danke ich ebenso Frau Dr. Beate Störtkuhl vom Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, Oldenburg sowie Herrn Jens Waschau, Roßla.

Für wichtige biografische Erkenntnisse zur Person Reichelts und die freundschaftliche Unterstützung bin ich den drei Großnichten Annemone Schmidt, Mechtild Schoenberger und Dörte Birnbaum sehr verbunden.

Herzlich danke ich zudem Lisa Kern für die Korrekturen, Inka Meyer für die grafische Überarbeitung sowie Sylvia und Peter Doblanzki für ihre Hilfe bei der Drucklegung.

Zu guter Letzt gilt mein besonderer Dank Jana, Lutz und Johannes, ohne deren Zuneigung und Unterstützung diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

Das Projekt hatte viele weitere Unterstützer. Danke an:

Michaela S. Ast, Schlesische Nachrichten, Königswinter; Dr. Eva-Maria Barkhofen, Archiv Akademie der Künste Berlin; Dorothea Barfknecht, Staatsbibliothek zu Berlin; Jacek Barski, Berlin; Dörte Birnbaum, Kaufering; Marion Beckers, Das Verborgene Museum e.V., Berlin; Dr. Silke Bettermann, Beethoven-Haus Bonn; Arkadiusz Cencora, Oddzial Zbiorów Graficznych, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu; Michael Danziger, Schlesier-Verein München e.V.; Dr. Wolfgang Dürrschnabel, Wieland-Werke Ulm; Walter Föllmer, Bund der Vertriebenen Bayern (Vereinigte Landsmannschaften), München; Dr. Simone Förster (Pinakothek der Moderne, München); Ingrid Gans und Katja Georg, Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn; Hannah von Gosen, Prien am Chiemsee; Matthias Grotz, Haus der Stadtgeschichte – Stadtarchiv Ulm; Sabine Hartmann, Bauhaus Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin; Dr. Guidotto Graf Henckel Fürst von Donnersmarck, Rottach-Egern; Dr. Annegret Hoberg, Städtische Galerie im Lenbachhaus München; Anton Holzer, Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Wien; Egon Höcker, www.breslau-wroclaw.de; Dr. Petra Hölscher, Neue Sammlung, München; Dr. Isabelle Jansen, Städtische Galerie im Lenbachhaus München; Dr. Birgit Jooss, Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg; Kirsten Kleie, Münchner Volkshochschule; Hans-Dieter Koschny, Pfaffenkirchen; Dr. Beate Angelika Kraus, Beethoven-Haus Bonn; Dr. Tillmann Krach, Forum Anwalts-geschichte e.V.; Dr. Andreas Krase, Technische Sammlungen Dresden; Dr. Lothar Kräussl, Bielefeld; Michael Kühn, Antiquariat Michael Kühn, Berlin; Tobias Kuhröber, Potsdam; Martina Landmann, Ullsteinbild Berlin; Christina Landbrecht, Berlinische Galerie; Dr. Hans-Dieter Nägelke, Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin; Hanna Nelson, Agence Photographique de la RMN, Paris; Irma Nosedá, ehem. Geschäftsführerin Schweizerischer Werkbund (SWB), Zürich; Christa Olender, Stadtmuseum Dresden; Dr. Tanja Pirsig-Marshall, London; Noelle Pourret, Agence Photographique de la RMN, Paris; Erik Riedel, Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum, Frankfurt am Main; Prof. Dr. Rolf Sachsse, Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken; Annemone Schmidt, Lörrach; Hans Schneider, Tutzing; Hagen Schulz, Museum Bautzen; Claudia Schüssler, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main; Sabine Seifert, Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner; Claudia Sprengell, Hamburg; Dr. Ksenia Stanicka-Brzezicka, Universität Wrocław; Brigitte Steinert, Haus des Deutschen Ostens, München; Petra Steinhardt, Folkwang Museum Essen; Catherine Tiraby, Centre Pompidou, Paris; Rosa Weis, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München; Joachim Wodok, Landsmannschaft der Oberschlesier München; Brigitte Würtz, München; Maria Zwierz, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Archiwum Budowlane