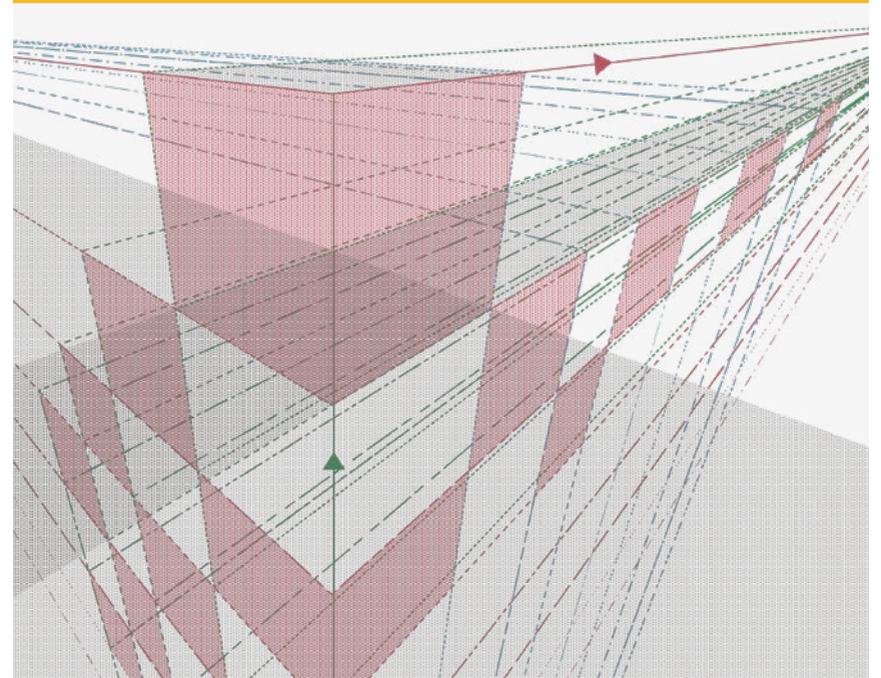




netzwerk mode textil

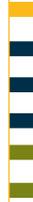
Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Studien des Textilen und der Mode
Promovierende Perspektiven



Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung
Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.





Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.



Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava (Hrsg.)

Studien des Textilen und der Mode

Promovierende Perspektiven

Beiträge der Spring School Berlin | 25.-26. Mai 2017

Veranstalter

Austrian Center for Fashion Research (ACfFR)

Akademie der bildenden Künste Wien

AMD Akademie Mode & Design | Fachbereich Design
der Hochschule Fresenius

netzwerk mode textil e.V.

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber der Publikationsreihe

netzwerk mode textil e.V.
Elisabeth Hackspiel-Mikosch
Dorothee Haffner
Daddersweg 25 | D 40667 Meerbusch
mail@netzwerk-mode-textil.de
www.netzwerk-mode-textil.de

Realisierung in Kooperation

mit dem Austrian Center for Fashion Research (ACfFR), Akademie der bildenden Künste Wien und der AMD Akademie Mode & Design, Fachbereich Design der Hochschule Fresenius. Das Austrian Center for Fashion Research (ACfFR) wird gefördert durch Hochschulraumstrukturmittel (HRSM) des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (BMWFV) Österreich.



AC^fFR

]a[akademie der bildenden künste wien



Herausgeberinnen Band 3 (2019)

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava

Gestaltung: Ann Katrin Siedenburg

Satz

Linda Olenburg-Cava | Ann Katrin Siedenburg

Titelbild

Bianca Koczan

ISSN für die Onlineausgabe: 2364-1983

DOI: <https://doi.org/10.53193/IV03589654>

Jede Verwertung der Texte und Bilder außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzungen, Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Die Klärung der Bildrechte und die Einholung der Abdruckgenehmigungen verantworten die Autor*innen.

Copyright

© netzwerk mode textil e.V. und die
Autor*innen, 2021.

Inhalt

Elke Gaugele | Barbara Schrödl | Dagmar Venohr | Philipp Zitzlsperger
Vorwort | 8

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava
Einführung | 12

I. | Konstruktionen gesellschaftlicher Ordnung in vestimentären Porträts

Nathalie Dimic
Schauplatz der Mode. Die Porträtfotografie von Annelise Kretschmer | 18

Titia Hensel
Legitimationsfaktor Modekompetenz. Zur politischen Relevanz von
Kleidung in Franz Xaver Winterhalters Porträts der französischen
Kaiserin Eugénie | 42

Alrun Kompa-Elxnat
Die Barberini und die Robe des Präfekten. Vestimentäre Legitimierungs-
und Inszenierungsstrategien im frühneuzeitlichen Rom | 64

Linda Olenburg-Cava
Le gentildonne fiorentine di Artimino. Ein Porträt des Netzwerkes der
weiblichen Elite von Florenz um 1600 | 84

III. | Befragungen des Nationalen in der visuellen Kultur

Sabine Hirzer

Frau Biedermeiers neue Kleider. Die Bekleidung der Frauen in den Revolutionen von 1848 in Österreich – anhand von Karikaturen und Modekupfer | 108

Ursula Oswald-Graf

Das Rosenmotiv als nationales Sentiment der Wiener Moderne. Stoffwürfe aus dem Backhausen Archiv von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Otto Wagner | 132

Ulrike Ettinger

Differente Sichtweisen auf Folklore-Mode im sozialistischen Rumänien | 154

III. | Verortungen des Interdisziplinären zwischen Textil, Kunst und Handwerk

Monika Keller

From Weaving Loom to Social Room. Edda Seidl-Reiters Textile ART COMMUN-ication | 182

Anna Lukasek

Zwei Kulturtechniken im Dialog. Schnitttechnik und Taxidermie – Eine Miniatur zur Herkunft des Stofftieres | 204

Izabella Petrut

Können Ideen Schmuck sein? Die Dematerialisierung von Schmuck in der Arbeit von Manfred Nisslmüller | 232

Biografien der Autorinnen | 255

Abstracts | 261

Nathalie Dimic

Schauplatz der Mode.

Die Porträtfotografie von Annelise Kretschmer

Um 1930 stellte die Modefotografie einen äußerst lukrativen Erwerbszweig der Gebrauchsphotografie dar. In Deutschland konzentrierten sich Modeschaffende, Pressewesen und Fotografie insbesondere auf den Schauplatz Berlin, doch auch andersorts entstanden Modefotografien für die regionale wie überregionale Presse und Reklame.¹ Gab es zu jener Zeit in der deutschen Hauptstadt rund zwanzig fotografische Ateliers, die sich auf Modefotografie spezialisiert hatten, waren es in München, Frankfurt oder Hamburg kaum eine Handvoll. Etwa die Hälfte dieser Ateliers wurde sehr erfolgreich von Fotografinnen betrieben, wie etwa das *Atelier Yva* von Else Neuländer-Simon in direkter Nähe zum Berliner Kurfürstendamm, das Fotostudio von Emy Limpert in Frankfurt am Main oder das von Maria Wittig geführte *Atelier Hostrup* in Stuttgart. Im Ruhrgebiet machte die junge Fotografin Annelise Kretschmer auf sich aufmerksam, deren modische Porträts regelmäßig in der illustrierten Zeitung *Die Wochenschau* publiziert wurden. Auch fotografische Fachzeitschriften wie *Das Atelier des Photographen* und die *Photographische Rundschau* veröffentlichten Porträtaufnahmen von ihrer Hand und würdigten sie in höchsten Tönen: »Von den Bildnissen, die in letzter Zeit im Atelier gezeigt werden konnten, tragen diejenigen der Frau Kretschmer die deutlichsten Zeichen der neuen Auffassung des Materials und der Befreiung vom Hergebrachten. Keine Anlehnung an Vorbilder, keine Beleuchtungseffekte, keine kunstvollen Anordnungen; die Idee kommt mit dem Auftrag durch Sehen und Beobachten, deren Wirkung nicht durch Eingriffe und malerische Druckverfahren beeinträchtigt wird.«²

Annelise Kretschmer wurde 1903 in Dortmund als zweites von insgesamt drei Kindern der Familie Silberbach geboren.³ Ihre Eltern betrieben das elegante Bekleidungsgeschäft *Max Weser* in der Dortmunder Innenstadt und umgaben sich privat mit Kunst und Antiquitäten. Annelise Kretschmer besuchte die Kunstgewerbeschule in München und absolvierte anschließend ein Volontariat im *Portraitatelier Leon von Kaenel* in Essen. 1924 ging sie nach Dresden, um Meisterschülerin bei dem renommierten Porträtfotografen Franz Fiedler zu werden. Hier lernte sie den Bildhauer Sigmund Kretschmer kennen, den sie 1928 heiratete. Im folgenden Jahr eröffnete sie ein Fotoatelier im zweiten Stock des Geschäftshauses ihrer Eltern. Ihre Mutter beauftragte Annelise Kretschmer gelegentlich mit Modefotos für das elterliche Geschäft, für die meist Freundinnen oder ihre Schwester Modell standen. Mit enormem Gespür für das Gegenüber sowie für textile Materialien gelang es ihr, verschiedene Strukturen, modische Muster und Details spannungsvoll in Szene zu setzen, ohne dabei die Persönlichkeit der Trägerin in den Hintergrund treten zu lassen. Ihre modischen Porträts spiegeln ein breites Repertoire an Frauenbildern der Zeit.

Rückblickend auf ihre fotografische Arbeit erklärte Annelise Kretschmer in einem 1982 von Ute Eskildsen geführten Interview, dass sie sich nie sonderlich für Mode interessierte: »Bei den Modefotos war mir die Mode sekundär – es waren Porträtaufnahmen, bei denen ich mit Stoffen und Accessoires spielen konnte.«⁴ Die um 1930 entstandenen Modefotos waren demnach »ein Gefallen«⁵, den sie ihren Eltern tat, da diese sie jederzeit unterstützten und ihr die Räumlichkeiten für ihr Atelier zur Verfügung stellten.

Annelise Kretschmer verwehrt sich der Zuschreibung als Modefotografin und betont ihre Herkunft aus der Porträtfotografie, die während ihrer mehr als fünfzigjährigen Berufstätigkeit ihr »Hauptaufgabengebiet« blieb und ihr »sehr viel Freude« bereitete.⁶ Die deutliche Abgrenzung von der Mode verwundert, da elegante Kleidung und moderner Habitus in ihren Bildnissen sehr präsent sind. Die von ihr rückblickend als Modefotos bezeichneten Aufnahmen sind nicht eindeutig

identifizierbar. Es ist zu vermuten, dass die für die elterliche Boutique ausgeführten Aufnahmen in betriebseigenen Werbemitteln oder in redaktionellen Modestrecken veröffentlicht wurden.⁷ Des Weiteren scheint Kretschmer ihre »modischen Porträts«, die regelmäßig in der illustrierten Presse veröffentlicht wurden, unter dem Begriff »Modefoto« gefasst zu haben. Im Folgenden werden exemplarische Aufnahmen Annelise Kretschmers vorgestellt, die zum Teil explizit als »modische Porträts« bezeichnet sind, sowie nicht eindeutig betitelte Bildnisse junger Frauen und Aufnahmen berühmter Persönlichkeiten. Es wird der Frage nachgegangen, inwiefern sich die »modischen Porträts« Annelise Kretschmers von Modefotografien der Zeit unterscheiden und was das betont »Modische« an ihnen ist. Dafür werden Spezifika der Genres Porträt- und Modefotografie herausgearbeitet sowie Überschneidungen und Grenzen definiert.

Annelise Kretschmers Bilder für die Presse

Zwischen 1927 und 1932 veröffentlichte Annelise Kretschmer Porträts in *Die Wochenschau*.⁸ Die Familie Silberbach war mit Dr. Viktor Wahl, dem Redakteur der in Essen herausgegebenen Zeitung, bekannt. Dieser wählte bei Annelise Kretschmer direkt Fotos zur Illustration der für die Zeit typischen und bei der Leserschaft beliebten Fortsetzungsromane aus und gab spezielle Bildmotive bei ihr in Auftrag. Die großformatigen Porträts bebilderten die Geschichten, deren Protagonistinnen fast ausnahmslos das Ideal der »Neuen Frau« verkörperten und damit den Mythos dieses modernen Typus festigten und verbreiteten.⁹ Das Ende des Ersten Weltkriegs brachte für Deutschland einen gesellschaftlichen Umbruch, der durch Neuorganisation, Modernisierung und Beschleunigung des Lebens traditionelle Rollenmuster aufweichte und den weiblichen Aktionsradius vergrößerte. Für viele Frauen war die Berufstätigkeit notwendig geworden und ihr neues Selbstverständnis spiegelte sich auch in der Kleidung wider, die in kürzerer und schlichterer Form Bewegungsspielraum gewährte. Die Historikerin Ute Frevert entlarvt in ihrer Untersuchung zur

Frauengeschichte die »faszinierende ›neue Frau‹ der großstädtischen Angestelltenkultur [...] als Projektion männlicher Zeitgenossen«, die weibliche Berufstätigkeit lediglich als Übergangsphase, »als Aufbewahrungsort bis zur Ehe« akzeptierten, aber die traditionellen Rollenmuster keineswegs in Frage stellten.¹⁰

Die von Annelise Kretschmer ins Bild gesetzten Frauentypen entsprachen dem Ideal der »Neuen Frau« *par excellence*: junge Frauen mit Kurzhaarschnitten und modischer Kleidung. Mal blicken sie selbstbewusst und fordernd in die Kamera, mal wirken sie gedankenversunken und melancholisch. Auffallend sind die ungewöhnliche Komposition und der enge Bildausschnitt ihrer Aufnahmen. Nicht zufällig wurde der von Fred Hildenbrandt verfasste Roman *An diesem Mädchen hängt mein Leben* gleich mit mehreren Bildnissen von Kretschmer illustriert (Abb. 1 und 2).¹¹ Die Protagonistin, die Warenhausverkäuferin Lilli, verkörpert den Typus der »Neuen Frau«, deren »heimtückische Schönheit« die Männerwelt in Gefahr bringt. Zwei von Kretschmers Hildenbrandts Text illustrierenden Abbildungen sollen genauer betrachtet werden: Ein Kniestück präsentiert eine junge Frau vor dunklem Hintergrund, der ihr helles Gesicht deutlich hervortreten lässt (Abb. 1). Sie trägt einen blonden Bubikopf mit akkuratem Pony und dunklem Lippenstift. Der Kopf ruht verträumt auf der rechten Schulter und der Blick verliert sich im unteren Bildbereich. Der sitzende Körper ist dem Betrachtenden frontal zugewandt. Das helle tunikaartige Gewand mit aufwendigen Stickereien und weiten Ärmeln nimmt fast die ganze Bildfläche ein. Der rechte Arm ist gerade nach vorne gerichtet und die Hand liegt auf dem Knie. Der linke Arm umfasst den Oberkörper, wodurch der Schnitt des Ärmels aus zwei Perspektiven angeboten wird, das Changieren des kostbaren Stoffes und die Ornamentik werden betont. Der zur Seite gedrehte und gesenkte Kopf erschwert die Identifizierung der Dargestellten, wodurch die zentrale Funktion des klassischen Porträts – die wiedererkennbare Darstellung der Person – unterlaufen wird. Auch das zweite Frauenbildnis (Abb. 2) unterscheidet sich in Bildaufbau und Ausschnitt vom traditionellen Porträt. Das dem Betrachtenden frontal zugewandte Gesicht nimmt mehr als ein Drittel des Bildes ein und wird vom oberen



Abb. 1 | Annelise Kretschmer, Porträt, um 1930, aus: *Die Wochenschau, Westdeutsche Illustrierte Zeitung*, Nr. 45, 1930.

und seitlichen Bildrand eng eingefasst. Der auf das Nötigste beschränkte Bildausschnitt lässt das Gesicht deutlich hervortreten. Die junge Frau stützt mit der rechten Hand ihren leicht geneigten Kopf. Ihr Blick adressiert die Betrachtenden, wobei er nachdenklich und abwesend wirkt, keinen unmittelbaren Kontakt herzustellen sucht. Der kleinteilig gemusterte Hintergrund und das Hahnentrittmuster der Jacke bilden einen starken Kontrast zur Klarheit des hell ausgeleuchteten Gesichts. Der gerade geschnittene Pony, der knapp oberhalb der geschwungenen Brauen endet, betont zusätzlich die Augen der jungen Frau. Die Beschneidung der Bildränder stellt Nähe zu den Betrachtenden her. In Kretschmers Fotografien dominieren Linie, Muster und Komposition; die ästhetische Wirkung ist ihr wichtiger als traditionelle Repräsentationsmodi.



Abb. 2 | Annelise Kretschmer, Porträt, um 1931, aus: *Die Wochenschau, Westdeutsche Illustrierte Zeitung*, Nr. 3, 1931.

Die beiden beschriebenen Bildnisse erschienen ebenfalls in der von Otto Mente und Friedrich Matthies-Masuren herausgegebenen Fachzeitschrift *Das Photographische Atelier*. In diesem Publikationskontext ging es nicht um die Illustration einer Erzählung, sondern um die Bilder selbst. In jedem Heft wurden herausragende Arbeiten nationaler und internationaler Fotografinnen und Fotografen vorgestellt und in kurzen redaktionellen Beiträgen kommentiert. Zu Kretschmers Bildern heißt es: »Anneliese Kretschmer geht eigene Wege. Ihre Bildnisse unterscheiden sich durch eigenartige Auffassung so sehr von den überlieferten Stellungen, Beleuchtungen, Formaten, daß sie in den Rahmen des professionellen Porträts nicht mehr hineinzupassen scheinen.«¹² Die kommerzielle Porträtfotografie orientierte sich bislang an den traditionellen Darstellungsmodi der Malerei und war dem repräsentativen Bildnis verpflichtet. Anneliese Kretschmers Fotografien unterschieden sich in Ausdruck und Komposition von herkömmlichen Porträts und entziehen sich einer eindeutigen Zuordnung zu diesem Genre.

Das Neuartige in der Fotografie

Anneliese Kretschmer, die ab 1926 Mitglied der *Deutschen Gesellschaft für Lichtbildner* (GDL) war, beteiligte sich, neben ihrer Publikationstätigkeit, auch an mehreren Ausstellungen. Porträts von ihrer Hand waren beispielsweise auf der internationalen Ausstellung *Film und Foto* des Deutschen Werkbundes in Stuttgart zu sehen sowie auf der parallel zur Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes gezeigten Schau *Das Lichtbild* 1931 in Essen. Die am 18. Mai 1929 in Stuttgart eröffnete und viel besprochene Ausstellung *Film und Foto* umfasste etwa 1.000 Exponate und stellte die neuesten Gestaltungsmittel der Fotografie in den Vordergrund, die unter dem Begriff »Neues Sehen« zu fassen sind.¹³

Matthies-Masuren, einer der beiden Herausgeber des Monatsblattes *Das Atelier des Photographen*, beschrieb die Andersartigkeit der Stuttgarter Schau folgenderma-

ßen: »An Stelle der Bildhaltung im Sinne der Malerei, an Stelle repräsentativ aufgebauter, durchretuschierter Porträts und romantischer, idyllischer Landschaften, an Stelle dessen, was Jahrzehnte hindurch, ja seit Daguerres Zeiten allein interessierte, nämlich Bildwirkungen zu erzielen, die der Malerei entlehnt wurden, finden wir hier Photographien, die mit bisherigen Vorstellungen nichts gemein zu haben scheinen [...]«²⁴ Und für das Genre der Porträtfotografie sah er das »Neuartige [...] in einigen großen Köpfen, Profilen und Umrissen, Beleuchtungen, Ausdrucksmomenten und Formbetonungen« begründet, die sich »bestimmt, kontrastistisch herb und unkonventionell« präsentierten.²⁵

Die Porträtaufnahme stellt das wichtigste Aufgabenfeld des fotografischen Metiers dar. Annelise Kretschmer begann ihre professionelle Laufbahn mit Porträtaufnahmen, die das zentrale Thema ihres Schaffens bleiben sollten. Bereits ihre Ausbildung absolvierte sie in zwei traditionellen Porträtateliers, bei Leon von Kaenel in Essen und Franz Fiedler in Dresden. Ihre frühen Arbeiten entsprechen weitgehend der formalen Strenge des Atelierporträts.²⁶ Doch spätestens mit Beginn ihrer Selbstständigkeit finden sich zunehmend Variationen dieses Bildtypus in ihrem Œuvre: Neben dem klassischen Brustporträt *en face* spielte sie mit Ausschnitten und experimentierte mit Formen, Oberflächen und Bildebenen.

Dass sich Kretschmer mit aktuellen ästhetischen Tendenzen in der Fotografie auseinandersetzte, zeigt sich auch in der persönlichen Bewertung der 1929 erschienenen Publikation *foto-auge* von Franz Roh und Jan Tschichold, die ihr ein »wichtiges Buch«²⁷ war und als Bezugsquelle eigener Arbeiten diente.²⁸ Von zwei bedeutenden Vertretern der »Neuen Sachlichkeit« und der »Neuen Typografie« ausgewählte Aufnahmen geben einen Überblick über die experimentelle Fotografie der Zeit und der von Franz Roh verfasste einführende Essay über Wesen und Wert der Fotografie gilt als programmatische Schrift des »Neuen Sehens«.²⁹



Abb. 3 | Selbstbildnis von Annelise Kretschmer, rechte Seite, Mitte rechts, 1929, aus: Die Wochenschau, Nr. 36, 07.09.1930, S. 22–23.

Das »Neue Sehen« und die »Neue Frau«

Wie oben ausgeführt repräsentieren die von Annelise Kretschmer ins Bild gesetzten Frauen zumeist das Ideal der »Neuen Frau«. Auch sie selbst kann als Exempel dieses Typus betrachtet werden: als Fotografin mit eigenem Atelier, in Künstlerkreisen anerkannt, mit erfolgreicher Publikations- und Ausstellungstätigkeit und als Versorgerin der eigenen Familie mit vier Kindern.²⁰ Das 1930 unter der Überschrift *Prominente Vertreter moderner Lichtkunst* veröffentlichte Selbstporträt (Abb. 3) zeigt, dass Annelise Kretschmer auch äußerlich dem Ideal der »Neuen Frau« entsprach: asym-

metrischer Kurzhaarschnitt, modische Kleidung, ein lässig aufgeknöpfter Mantel der in seiner schlichten Form an Männerkleidung erinnert und in den Händen eine Zigarette. In dem Interview aus dem Jahr 1982 stellte Kretschmer heraus, dass sie nicht bewusst den Wunsch nach beruflicher Selbstentfaltung oder finanzieller Unabhängigkeit verfolgte, sondern fast zufällig zur Fotografie gefunden hatte. Als Tochter einer gut situierten Kaufmannsfamilie bestand für sie nicht die Notwendigkeit einer Berufsausbildung und anschließender Ausübung. »Wir haben es geliebt, andere sind dafür eingetreten.«²¹ Die Worte Annelise Kretschmers beschreiben die Selbstverständlichkeit oder auch Unbekümmertheit, mit der sie sich der Fotografie zuwandte, aber auch das Wissen um vorausgegangene emanzipatorische Entwicklungen, die diese Freiheit erst möglich machten. Was sich Annelise Kretschmer bereits als junge Frau wünschte, war »eine Familie, einen Mann, aber vor allem Kinder zu haben.«²² Die selbstbewusst in die Kamera blickende und burschikos wirkende Kretschmer begann die Fotografie als Zeitvertreib und Liebhaberei, doch ihre Lebensumstände führten bald dazu, dass ihre Profession eine ökonomische Notwendigkeit darstellte und sie zwischen alten und neuen Rollenbildern rangieren musste.

Als Bildproduzentin war Annelise Kretschmer nicht nur an der Visualisierung des Mythos der »Neuen Frau« beteiligt, sondern selbst Repräsentantin dieses Idealbilds. In der Schilderung ihrer Professions- und Lebensgeschichte werden aber Widersprüche zum klischeehaften Mythos deutlich. Das von Film, Werbung, Zeitschriften und Romanen entworfene und verbreitete Paradigma der »Neuen Frau« bot eine ideale Identifikations- und Projektionsfläche. Zahlreiche Frauen orientierten sich an diesem Vorbild und passten ihren Kleidungsstil dem modischen Erscheinungsbild der »Neuen Frau« an.²³ Der auf Bewegungsfreiheit und Funktionalität ausgerichtete Stil mit schlichten Hemdkleidern, Kostümen sowie obligatorischem Kurzhaarschnitt setzte sich flächendeckend durch und wurde als »befreiend, zeitgemäß und fortschrittlich empfunden.«²⁴ Dieser Entschnörkelung des Äußeren entsprach auch der neue Blick auf die Dinge: die Bildmedien tauchten die Objekte nicht mehr in ein diffuses Licht, sondern arbeiteten mit starken Kontrasten, Klar-

heit und neuen Perspektiven. Das Bild der modischen »Neuen Frau« verführt geradezu dazu anzunehmen, dass sie alle teilhatten am flotten und selbstbestimmten Leben der 1920er-Jahre. Ihr schillerndes Bild verdeckt die ökonomische Notwendigkeit vieler Frauen einen Beruf auszuüben, die Ungleichheit, die sie im Beruf wie im Privaten erfuhren und das Verharren in traditionellen Rollenmustern.²⁵

Spiel mit Stoffen und Accessoires

Die als *Modisches Portrait*²⁶ (Abb. 4) bezeichnete Fotografie einer jungen Frau mit gepunkteter Bluse und weißem Kragen akzentuiert ein Kompositionsmuster, das Kretschmer regelmäßig in ihren Bildnissen anwendet: Statt eines monochromen Fonds, vor dem sich die porträtierte Person deutlich abhebt, nutzt sie häufig grafisch gemusterte Hintergründe, die eine eindeutige Orientierung im Bildraum erschweren und optisch dominant sind. Die mit kleinen Punkten übersäte Bluse in der Bildmitte, der karierte Stoff im Hintergrund und die beide Muster aufnehmende Tischdecke im Vordergrund des Bildes verhindern die Entstehung von Raumtiefe.²⁷ Die ungewöhnliche Perspektive verstärkt diesen Effekt: In der Aufsicht entstehen durch die vom unteren Bildrand schräg angeschnittene Tischplatte und den ebenfalls karierten Hintergrund eine undefinierbare Raumsituation; die junge Frau mit der gepunkteten Bluse wird kontrastierend gerahmt. Das Spiel mit den unterschiedlichen schwarz-weißen Mustern, die breiten diagonalen und vertikalen Streifen des Karos sowie die kleinen weißen Punkte auf dem dunklen Untergrund der Bluse lassen den strahlend weißen, abgerundeten Kragen herausstechen. Die Haltung der Frau, ihr leicht geneigtes Gesicht und der stark nach links aus dem Bildraum gerichtete Blick wirken gleichsam aufmerksam und in sich ruhend. Sie sitzt auf einem Holzstuhl und hält ihre mit Ringen geschmückten Hände auf Bauchhöhe vor sich. Auch das zweite Modeporträt (Abb. 5) spielt mit unterschiedlichen Oberflächen und einem ungewöhnlichen Bildaufbau. Die junge Frau mit kinnlangen Haaren lehnt sich auf eine Fensterbank. Mit ihrer rechten Hand greift sie nach dem



Abb. 4 | Annelise Kretschmer, *Modisches Portrait*, um 1929, Museum Folkwang Essen, Fotografische Sammlung.



Abb. 5 | Annelise Kretschmer, *Junge Frau*, Modefotografie, Dortmund 1929, Nachlass Annelise Kretschmer.

geöffneten Fensterrahmen, der ihre Figur einfasst. Sie schaut die Betrachtenden durch die Scheibe freundlich lachend an und versprüht sommerliche Leichtigkeit. Ihr Gesicht und ihr weißes ärmelloses Kleid mit weitem, die Schulter bedeckendem Kragen werden von der Sonne angestrahlt. Sie trägt zum Kleid passende Handschuhe mit weitem Schaft.

Für die etwa zur selben Zeit entstandenen Porträts der Schauspielerin Elisabeth Kadow (Abb. 6) und der Opernsängerin Ellice Illiard (Abb. 7) griff Kretschmer auf die gleichen Gestaltungsmodi zurück wie bei den illustrierenden Bildnissen für die Presse und den modischen Porträts: enger Bildausschnitt, starke Kontraste, experi-



Abb. 6 (links) | *Portrait der Schauspielerin Elisabeth Kadow*, um 1929, Museum Folkwang Essen, Fotografische Sammlung.

Abb. 7 (unten) | Annelise Kretschmer, *Portrait der Opernsängerin Ellice Illiard*, Dortmund 1930, Nachlass Annelise Kretschmer.



menteller Umgang mit unterschiedlichen Oberflächen und vor allem die modische Kleidung als spannungsvolles Gestaltungselement. Durch ihre gedrehte Haltung setzt Elisabeth Kadow ihr kariertes Cape gekonnt in Szene und gibt den Blick auf ihr schlichtes weißes Oberteil sowie den Ledergürtel und die Handschuhe preis.

Der Kleidung kommt sowohl in den als *modische Porträts* bezeichneten Aufnahmen wie auch in den Porträts ohne diesen Zusatz eine entscheidende Rolle zu. Sie dient als spielerisches Mittel für die Bildinszenierung. Kretschmer nutzt Mode und Accessoires wie Requisiten. Sie setzt damit starke Kontraste und experimentiert mit Oberflächen und Mustern. Die modische Kleidung wird aber nicht in den Vordergrund gestellt, sie wirkt fast beiläufig, unterstreicht die Persönlichkeit der Trägerin und verdichtet die Atmosphäre. Was aber macht die Porträtaufnahme zu einem modischen Porträt oder gar zu einer Modefotografie?

Bemerkungen zur Modefotografie

»A fashion photography only becomes one when captions and prices are put on or under the picture. Before this happens it is a portrait of someone wearing a dress.«²⁸ Das Zitat des britischen Fotografen David Bailey beschreibt sehr nüchtern, was eine Modefotografie von einem Porträt mit mehr oder minder modisch bekleideten Menschen unterscheidet.

Hervorgegangen aus der Porträtfotografie entwickelte sich um 1900 die Modefotografie. Allmählich machte sie ihrer Vorläuferin, der Modegraphik, Konkurrenz und lief ihr in der Präsenz innerhalb der Printmedien den Rang ab.²⁹ Die auf Modefotografie spezialisierten Fotografen und Fotografinnen betrieben Porträtateliers und die Produktion von Modefotografien für das florierende Pressewesen war für sie ein lukratives Zusatzprodukt. Bereits seit den Anfängen der Modefotografie sind, wie Adelheid Rasche in ihrer Abhandlung *Botschafterinnen der Mode* ausführt, unterschiedliche Bildtypen auszumachen.³⁰ Exemplarisch an dem französischen Magazin *Les Modes* von Januar 1901 differenziert sie zwischen Porträtfotografien berühmter Persönlichkeiten, Modeporträts und echten Modefotografien. Die Porträts berühmter Personen und die Modeporträts unterscheiden sich stilistisch nicht voneinander, vielmehr entscheiden die Bildunterschriften über die jeweilige Einordnung. So werden in den Bildunterschriften der Porträts berühmter Persönlichkeiten der Name der Dargestellten und der Fotografin oder des Fotografen genannt. Die Bildunterschrift des Modeporträts nennt hingegen die Kleidungsstücke und die jeweiligen Modehäuser.³¹ Als »echte« Modefotografie versteht Rasche: »Bilder, die die Information über Kleidermode, Schmuck bzw. Accessoires und deren Verfügbarkeit in den Mittelpunkt stellen.«³² Ausschlaggebend für die Einordnung als Modefotografie sind für Rasche die »Auftragsgebundenheit« und der »gesellschaftliche Gebrauch« der Bilder. Die Modefotografie ist in einem engen Beziehungsgeflecht unterschiedlicher Interessen eingebettet und muss Interessen des Modeschaffenden und -vertreibenden, der publizierenden Redaktion, des Fotografierenden sowie



Abb. 8 | Madame d'Ora, Modefotografie eines dunkelblauen Kostüms von Lanvin, Paris, 1930er-Jahre, Privatbesitz.



Abb. 9 | Rückseite von Abb. 8.

der Leserschaft vereinen.³³ Sie hat die Aufgabe über Mode zu informieren und Vorbild für die potentielle Kundschaft zu sein. Die Persönlichkeit des Modells rückt in den Hintergrund; es sei denn es handelt sich um eine bekannte Persönlichkeit, deren Berühmtheit zur Wertsteigerung der gezeigten Mode genutzt wird. Eine für die 1930er Jahre typische Modefotografie stellt die Aufnahme von Madame d'Ora (Abb. 8) dar.³⁴ Die fast ganzfigurig wiedergegebene Frau schaut fröhlich aus dem rechten, oberen Bildrand heraus, der Körper ist leicht eingedreht und ihr linker Arm

lässig in der Hüfte gestützt. Das Kostüm, die doppelte Knopfreihe und die hohe Krempe des Hutes sind deutlich zu erkennen. Klar ausgeleuchtet tritt ihre Kontur vor den architektonischen Versatzstücken im Hintergrund hervor. Hinweise zum ursprünglichen Verwendungszweck dieser Aufnahme gibt die Rückseite (Abb. 9): Das Zertifikat der Pressebildagentur *SCHOSTAL* zeigt, dass das Bild für die Veröffentlichung in der Presse bestimmt war.³⁵ Neben dem Namen der Fotografin befindet sich – auf einem rückseitig aufgeklebten Zusatz – die maschinenschriftliche Notiz zur dargestellten Kleidung. Ohne den konkreten Veröffentlichungskontext zu kennen, ist jedoch der intendierte Verwendungszweck eindeutig nachzuvollziehen.

Anhand einer Fotografie aus dem Nachlass der Fotografin Otilie Scheel lässt sich die Diskrepanz einer exakten Einordnung aufzeigen. Das Porträt der jungen Frau (Abb. 10) befindet sich in einer losen Sammlung von Fotografien und Papieren in Privatbesitz.³⁶ Bei der abgebildeten Frau handelt es sich um Otilie Scheel selbst. Modisch gekleidet und in selbstbewusster Haltung blickt sie links aus dem Bildraum, so dass ihr Gesicht im Profil zu sehen ist. In dem Nachlass befinden sich weitere vergleichbare Aufnahmen der Fotografin. Als Einzelaufnahme ohne rückseitige Hinweise kann das Bild als Porträt definiert werden. Das ebenfalls im Nachlass aufbewahrte lose Blatt eines Magazins³⁷ (Abb. 11) gibt Auskunft über die ursprüngliche Verwendung des Bildes: unter den drei vorgestellten Modellen der Stuttgarter Pelzwerkstätten befindet sich auch die Aufnahme von Otilie Scheel. Entstanden sind die Fotografien im *Atelier Hostrup* in Stuttgart, für das Scheel nach ihrer Ausbildung bei Annelise Kretschmer tätig war. Im Kontext der Modestrecke ist das Bild als Modefotografie zu definieren.

Diesem Prinzip folgend bedeutet das für die analysierten Bildnisse von Annelise Kretschmer, dass sie sowohl als Porträt als auch als Modefotografie erscheinen können. Zu Modefotografien werden sie allerdings erst durch einen bestimmten Verwendungszweck und Veröffentlichungskontext: als Distributionsmedium der



Abb. 10 | Aufnahme von Otilie Scheel, Atelier Hostrup, um 1930, Nachlass Otilie Scheel.



Abb. 11 | Modefotografien des Atelier Hostrup, loses Blatt aus einem Magazin, S. 13, um 1930, Nachlass Otilie Scheel.

Mode in der Modestrecke. Erscheinen sie losgelöst vom Modekontext und geben keine Auskunft über die im Bild dargestellte Mode, sind sie Porträts.³⁸

Annelise Kretschmers Aufnahmen können insofern als modische Porträts bezeichnet werden, als dass sie Porträts sind, in denen das Modische eine große Gewichtung hat. Ohne Wissen um Auftraggeberschaft, ursprünglichen Veröffentlichungskontext und Informationen zu den dargestellten Kleidern, sind sie keine Modefotografien.

Schauplatz der Mode

»Ihre Bilder haben Haltung. Zu einem Teil durch Ausschnitt und Raumwirkung, zum anderen durch Sachlichkeit und Technik«³⁹, heißt es 1929 im Januarheft der Zeitschrift *Das Atelier des Photographen*. Schon früh löste sich Annelise Kretschmer von der konventionellen Porträtfotografie, die sich in Bildausschnitt und -aufbau sowie Habitus und Gestus der porträtierten Person an der repräsentativen Bildnismalerei orientierte. Kretschmers Stil entsprach in großen Teilen den Gestaltungsmodi des »Neuen Sehens« und ihre Porträts haben »[n]ichts Süßliches und Konventionelles.«⁴⁰ Kretschmer selbst sah die »eigentliche Schwierigkeit bei der Portraitfotografie« darin, »den Menschen zu einer Selbstdarstellung zu bewegen, in der seine wesentlichen Charakterzüge zum Ausdruck kommen.«⁴¹ Um zu jenen charakteristischen Momentaufnahmen zu gelangen, ließ sie die zu porträtierende Person erst einmal »ankommen« und verschiedene Haltungen einnehmen; während sie hinter der Kamera scheinbar nach der richtigen Einstellung suchte. Die meisten Porträts sind aus sogenannten Probeschüssen hervorgegangen, so »daß die Aufnahme bereits geschehen war, als sie [die zu porträtierenden Personen, Anmerkung der Autorin] noch auf einen »steifen und förmlichen Akt« warteten.«⁴²

Sowohl in den Porträts identifizierbarer Persönlichkeiten (Abb. 6 und 7) wie auch den anonymen Frauenbildnissen (Abb. 1 und 2) und den explizit als »modische Porträts« bezeichneten Fotografien (Abb. 3 und 5) nimmt das Modische, in Form von Bekleidung, Accessoires und Frisur, eine bedeutende Rolle ein. Mal mehr, mal weniger gewichtig zur Schau gestellt, werden die textilen Materialien, Strukturen und Muster immer spannungsvoll im Bildraum inszeniert. Dieses Zurschaustellen der Mode geschieht aber nie auf Kosten der Trägerin, deren Persönlichkeit in den Bildern immer präsent ist. In ihrer charakteristischen Momenthaftigkeit wirken die Porträts weder artifiziell noch antiquiert. Sie befinden sich an der Schnitt-

stelle zwischen Porträt- und Modefotografie und erst der Veröffentlichungskontext entscheidet darüber, ob das jeweilige Bildnis dem einen oder dem anderen Genre zuzuordnen ist.⁴³

Anmerkungen

- 1 | Vgl. zur Modefotografie der 1930er-Jahre in Deutschland: **Rasche** 2008; **Moderegger** 2000; **Kaufhold** 1993.
- 2 | **Anonym** 1930, S. 72.
- 3 | Der Name Annelise Kretschmer tauchte jüngst im Kontext einer monografischen Ausstellung auf. Unter dem Titel *Annelise Kretschmer – Entdeckungen. Photographien 1922–1975* zeigte die 2016 von dem Journalisten Thomas Linden kuratierte Ausstellung einen umfassenden Einblick in das fotografische Œuvre aus über fünf Jahrzehnten. Die Ausstellung wurde zuerst im *Käthe Kollwitz Museum Köln* gezeigt, es folgten weitere Stationen im *Paula Modersohn-Becker Museum* in Bremen und in der *Städtischen Galerie Iserlohn*. Bereits 1982 würdigte Ute Eskildsen, die damalige Leiterin der Fotografischen Sammlung des *Museum Folkwang* in Essen, Annelise Kretschmers Leistungen im Bereich der Fotografie in Form einer ersten Einzelausstellung und dazugehörigen Publikation. Das von ihr im selben Jahr geführte Interview mit der Fotografin liefert grundlegende Erkenntnisse der Lebens- und Berufsbedingungen einer frühen Berufsfotografin. 2003 erschien in der von Ute Eskildsen herausgegebenen Reihe *Beruf: Fotografin* ein Band zu Annelise Kretschmer für den die Fotohistorikerin Esther Ruelfs einen einführenden Aufsatz verfasste. Vgl. zu Leben und Werk von Annelise Kretschmer: **Linden** 2016; **Ruelfs** 2003; **Eskildsen** 1982.
- 4 | Kretschmer, in: **Kat. Essen** 1982, S. 4.
- 5 | Ebenda.
- 6 | Ebenda, S. 5.
- 7 | Weder im Bestand des *Stadtarchivs Dortmund* noch im *Westfälischen Wirtschaftsarchiv* in Dortmund befinden sich Werbematerialien der Boutique *Max Weser*. Der Nachlass Annelise Kretschmers wurde bis 2020 von ihrer Tochter Christiane von Königslöw verwaltet. Im Frühjahr 2020 hat das *LWL-Museum für Kunst und Kultur* in Münster den rund 2.600 Originalabzüge und 13.000 Schwarz-Weiß-Negative umfassenden Nachlass angekauft. Inwieweit Quellenmaterial der elterlichen Boutique im noch nicht aufgearbeiteten Nachlass der Fotografin enthalten sind, kann derzeit nicht bestimmt werden.
- 8 | Anfang 1933 zog sich Annelise Kretschmer aus der Pressefotografie zurück. Im selben Jahr wurde ihr aufgrund ihrer jüdischen Wurzeln väterlicherseits die Mitgliedschaft in der *Gesellschaft für Lichtbildner* entzogen. Es liegt nahe, dass ihr Rückzug aus der Pressefotografie ebenfalls auf den politischen Wandel und das Schriftleitergesetz von 1933 zurückzuführen ist.
- 9 | Vgl. zum Mythos der »Neuen Frau«: **Kessemeier** 2000; **Sykora** 1993.

- 10 | Vgl. zum Berufsleben der Frau in der Weimarer Republik: **Frevert** 1986, S. 174.
- 11 | Vgl. hierzu: **Ruelfs** 2003, S. 8f.
- 12 | **Anonym** 1931, S. 20.
- 13 | Vgl. zur Stuttgarter Ausstellung *Film und Foto*: **Kat. Stuttgart** 1979.
- 14 | **Matthies-Masuren** 1929, S. 60.
- 15 | Ebenda.
- 16 | Vgl. **Ruelfs** 2003, S. 11f.
- 17 | Kretschmer, in: **Kat. Essen** 1982, S. 5.
- 18 | Zu Kretschmers Freundeskreis gehörten mit Gerta Overbeck (1898–1977) und Ernst Thoms (1896–1983) zwei bedeutende Vertreter*innen der »Neuen Sachlichkeit«. Im Gespräch mit Christiane von Königslöw, jüngste Tochter von Annelise und Sigmund Kretschmer, verwies diese auf den freundschaftlichen Austausch zwischen der Malerin Overbeck und Kretschmer, der auch Gespräche über das künstlerische Schaffen beinhaltete und sie beide, in den je eigenen Metiers, bestärkte eigene Wege zu bestreiten. Das Gespräch führte die Autorin am 15. Dezember 2018 in Dortmund.
- 19 | **Roh** 1929, S. 5.
- 20 | Annelise und Sigmund Kretschmer hatten insgesamt vier Kinder, die zwischen 1930 und 1940 geboren wurden. Als Bildender Künstler konnte Sigmund Kretschmer nur unregelmäßig ein Einkommen generieren, aus diesem Grund betrieb Annelise Kretschmer auch nach der Geburt der Kinder das fotografische Atelier weiter und ihr Mann versorgte die Kinder.
- 21 | Kretschmer, in: **Kat. Essen** 1982, S. 6.
- 22 | Ebenda, S. 3.
- 23 | Vgl. zur Kleidung der »Neuen Frau«: **Gottfried** 2001, S. 18–23.
- 24 | Ebenda, S. 23.
- 25 | Vgl. **Frevert** 1986, S. 174.
- 26 | Der ursprüngliche Verwendungs- oder Veröffentlichungskontext ist zu diesem Zeitpunkt nicht bestimmbar.
- 27 | Vgl. **Ruelfs** 2003, S. 12.
- 28 | Bailey, in: **Kat. London** 1985, S. 9.
- 29 | Vgl. zur Mediengeschichte der Modefotografie: **König/Mentges** 2010, **Rasche** 2007, **Honnef** 1990.
- 30 | Vgl. **Rasche** 2007, S. 81–85.
- 31 | Ebenda, S. 81.

- 32 | Ebenda, S. 85.
- 33 | Vgl. **Honnef** 1990, S. 14.
- 34 | Die österreichische Fotografin Dora Kallmus (1881–1963), ab etwa 1907 unter dem Namen Madame d’Ora, war eine bekannte Gesellschafts- und Kunstfotografin mit beruflichen Stationen in Wien, Berlin und Paris. Vgl. hierzu: **Kat. Hamburg** 2018.
- 35 | Die von Robert Schostal gegründete Pressebildagentur hatte ihren Hauptsitz in Wien und u. a. Niederlassungen in Paris und Berlin. Die *Agentur SCHOSTAL* belieferte in Deutschland Zeitschriften wie *Die Dame* oder *Die Woche*. Teile des Bildbestandes befinden sich in der Sammlung der *Stiftung Deutsches Historisches Museum* in Berlin.
- 36 | Otilie Scheel absolvierte ab Oktober 1929 ihre Ausbildung zur Fotografin im Atelier von Annelise Kretschmer.
- 37 | Bei dem Einzelblatt handelt es sich um die Seite 13 eines nicht weiter zu bestimmenden Magazins. Da Otilie Scheel Anfang der 1930er-Jahre für das Atelier Hostrup in Stuttgart tätig war, ist das Magazin auf diese Zeit zu datieren.
- 38 | Vgl. **Venohr** 2010a, S. 22–39, hier: S. 23. Vgl. hierzu auch Dagmar Venohrs Untersuchung der Ikonotextualität von Modezeitschriften: **Venohr** 2010b.
- 39 | **Anonym** 1929, S. 12.
- 40 | Ebenda.
- 41 | Kretschmer, in: **Kat. Essen** 1982, S. 7.
- 42 | Ebenda.
- 43 | Der Text basiert auf Recherchen im Rahmen des Dissertationsprojekts der Autorin zur Professionsgeschichte der Fotografin zwischen 1890 und 1940. Für ein kritisches Feedback zum Text sei Dagmar Venohr, Titia Hensel und Barbara Martin gedankt.

Liste der Abbildungen

- Abb. 1 | **Annelise Kretschmer**, *Portrait, um 1930, aus: Die Wochenschau, Westdeutsche Illustrierte Zeitung, Nr. 45, 1930*. © Institut für Zeitungsforschung, Dortmund.
- Abb. 2 | **Annelise Kretschmer**, *Portrait, um 1931, aus: Die Wochenschau, Westdeutsche Illustrierte Zeitung, Nr. 3, 1931*. © Institut für Zeitungsforschung, Dortmund.
- Abb. 3 | *Selbstbildnis von Annelise Kretschmer, rechte Seite, Mitte rechts, 1929, aus: Die Wochenschau, Nr. 36, 07.09.1930, S. 22–23*. © Institut für Zeitungsforschung, Dortmund.

- Abb. 4 | **Annelise Kretschmer**, *Modisches Portrait, um 1929, Museum Folkwang Essen, Fotografische Sammlung*. © Christiane von Königslöw, Dortmund.
- Abb. 5 | **Annelise Kretschmer**, *Junge Frau, Modefotografie, Dortmund 1929, Nachlass Annelise Kretschmer*. © Christiane von Königslöw, Dortmund.
- Abb. 6 | *Portrait der Schauspielerin Elisabeth Kadow, um 1929, Museum Folkwang Essen, Fotografische Sammlung*. © Christiane von Königslöw, Dortmund.
- Abb. 7 | **Annelise Kretschmer**, *Portrait der Opernsängerin Ellice Illiard, Dortmund 1930, Nachlass Annelise Kretschmer*. © Christiane von Königslöw, Dortmund.
- Abb. 8 | *Madame d’Ora, Modefotografie eines dunkelblauen Kostüms von Lanvin, Paris, 1930er-Jahre, Privatbesitz. Archiv der Autorin*.
- Abb. 9 | *Rückseite von Abb. 8. Archiv der Autorin*.
- Abb. 10 | *Aufnahme von Otilie Scheel, Atelier Hostrup, um 1930, Nachlass Otilie Scheel*. © Thilo Fahrman, München.
- Abb. 11 | *Modefotografien des Atelier Hostrup, loses Blatt aus einem Magazin, S. 13, um 1930, Nachlass Otilie Scheel*. © Thilo Fahrman, München.

Literaturverzeichnis

- | **Anonym**: *Zu den Abbildungen*, in: *Das Atelier des Photographen*, Monatsblatt, hrsg. von **Otto Mente und Friedrich Matthies-Masuren**, Halle (Saale), 1 (1929), S. 12.
- | **Anonym**: *Zu den Abbildungen*, in: *Das Atelier des Photographen*, Monatsblatt, hrsg. von **Otto Mente und Friedrich Matthies-Masuren**, Halle (Saale), 6 (1930), S. 72.
- | **Anonym**: *Zu den Abbildungen*, in: *Das Atelier des Photographen*, Monatsblatt, hrsg. von **Otto Mente und Friedrich Matthies-Masuren**, Halle (Saale), 2 (1931), S. 20.
- | **Bailey, David**: *Shots of Style: Great Fashion Photographs*, **Kat. London**, Victoria & Albert Museum, London 1985.
- | **Eskildsen, Ute (Hrsg.)**: *Annelise Kretschmer*, **Kat. Essen**, Museum Folkwang, (Reihe Beruf: Fotografin), Göttingen 2003.
- | **Eskildsen, Ute (Hrsg.)**: *Annelise Kretschmer. Fotografin*, **Kat. Essen**, Museum Folkwang Essen, Essen 1982.
- | **Eskildsen, Ute**: *Interview mit Annelise Kretschmer*, in: *Annelise Kretschmer. Fotografin*, hrsg. von **Ute Eskildsen, Kat. Essen**, Museum Folkwang Essen, Essen 1982, S. 4–8.

- | **Eskildsen, Ute/Horak, Jan-Christopher (Hrsg.):** *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung Film und Foto 1929*, Kat. Stuttgart, Stuttgart 1979.
- | **Faber, Monika/Ruelfs, Esther/Vuković, Magdalena (Hrsg.):** *Machen Sie mich schön, Madame d'Ora*, Kat. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2018.
- | **Fischer, Hannelore (Hrsg.):** *Annelise Kretschmer. Entdeckungen Photographien 1922–1975*, Kat. Köln, Köln 2016.
- | **Frevert, Ute:** *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, (Neue Historische Bibliothek), Frankfurt a.M. 1986.
- | **Gottfried, Claudia:** *Die Neue Frau und ihre Kleidung*, in: *Charlestonkleid und Tippmamsell. Mode und Modernes Leben der 20er Jahre*, hrsg. von **Freunde und Förderer des Industriemuseums Cromford u.a., Kat. Ratingen**, Rheinisches Industriemuseum Textilfabrik Cromford, Ratingen 2001, S. 18–23.
- | **Honnef, Klaus:** *Paradox par excellence. Die Mode und die Fotografie – ein beziehungsreiches Verhältnis*, in: *Modedefotografie von 1900 bis heute*, hrsg. von **Ingrid Brugger**, Wien 1990, S. 11–20.
- | **Kaufhold, Enno:** *Fixierte Eleganz*, in: *Berlin en vogue. Berliner Mode in der Photographie*, hrsg. von **Franz C. Gundlach und Uli Richter, Kat. Berlin**, Berlinische Galerie, Berlin 1993, S. 13–46.
- | **Kessemeier, Gesa:** *Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ›Neuen Frau‹ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*, Dortmund 2000.
- | **König, Gudrun M./Mentges, Gabriele:** *Modegeschichte als Mediengeschichte*, in: *Medien der Mode*, hrsg. von **Gudrun M. König und Gabriele Mentges**, (Dortmunder Studien zur Kulturanthropologie des Textilen), Berlin 2010, S. VII–XX.
- | **Linden, Thomas:** *Raum für das Unerwartete*, in: *Annelise Kretschmer. Entdeckungen Photographien 1922–1975*, hrsg. von **Hannelore Fischer, Kat. Köln**, Köln 2016, S. 9–13.
- | **Matthies-Masuren, Friedrich:** *Zu den Abbildungen*, in: *Das Atelier des Photographen*, Monatsblatt, hrsg. von **Otto Mente und Friedrich Matthies-Masuren**, Halle (Saale), 4 (1929), S. 60.
- | **Moderegger, Johannes C.:** *Modedefotografie in Deutschland 1929 bis 1955*, (Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 1998), Norderstedt 2000.
- | **Rasche, Adelheid:** *Botschafterinnen der Mode. Die Anfänge der Modedefotografie*, in: *Fashion Body Cult/Mode Körper Kult*, hrsg. von **Elke Bippus und Dorothea Mink**, Stuttgart 2007, S. 80–95.
- | **Rasche, Adelheid:** *Elegante Welt. Mode, Presse, Fotografie – Berlin in den 1930er Jahren*, in: *Fotogeschichte*, Heft 107, Jahrgang 28, hrsg. von **Anton Holzer**, Marburg 2008, S. 51–59.

- | **Roh, Franz:** *Mechanismus und Ausdruck. Wesen und Wert der Fotografie*, in: *foto-auge*, hrsg. von **Franz Roh und Jan Tschichold**, Stuttgart 1929, S. 3–7.
- | **Ruelfs, Esther:** *»Wir haben es gelebt, andere sind dafür eingetreten« – Beruf als Berufung*, in: *Annelise Kretschmer*, hrsg. von **Ute Eskildsen, Kat. Essen**, Museum Folkwang, (Reihe Beruf: Fotografien), Göttingen 2003.
- | **Sykora, Katharina:** *Die Neue Frau: Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993.
- | **Venohr, Dagmar:** *Texte machen Bilder zu Mode oder Kunst. Zur Kontextualisierung der Fotografien F.C. Gundlachs in Zeitschrift und Ausstellung*, in: *Schnittstellen. Mode und Fotografie im Dialog*, hrsg. von **Burcu Dogramaci, Sebastian Lux und Ulrich Rüter**, Hamburg 2010, S. 23–39.
- | **Venohr, Dagmar:** *Medium macht Mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*, (Zugl.: Potsdam, Univ., Diss., 2009), (Metabasis. Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien; 6), Bielefeld 2010.