

Erkundungen auf dem Land

Marie Goslich als Bildjournalistin am Rande der Großstadt

Abstract: Observations in the countryside. Marie Goslich as image reporter at the borders of the metropolis Berlin. Around 1900, Marie Goslich (1859–1938) was one of the earliest female photo reporters of her age. After 1905, she began to publish larger essays illustrated with her own photographs. Her publications were either descriptions of the social situation in the countryside near Berlin, helpful essays for Berlin housewives on new kitchen aids or female clothing in reform fashion. Thus, she can be considered as a part of the conservative feminism typical for the majority of the Berlin bourgeoisie under Emperor Wilhelm II. This includes her engagement in and the support by the Protestant church which becomes most evident in her work throughout World War I. Her subjects ranged from typical views of the urban spectator on rural practices like hay making, social reports on the situation of vagrant people to the introduction of modern communication media. With a strong emphasis on sports, nutrition, and health in general, her work represents the urban view on rural affairs. Marie Goslich's photographs have to be recognised not only as very early representations of a female journalism but as photographs of their own quality in staging rural life at the borders of a big town. Marie Goslich could not cope with this quality in the 1920s, her life got lost in obscurity and ended in a Nazi mental hospital. Until 2005, her work has remained completely unknown.

Key Words: photography, Berlin, Goslich, journalism, suburbia, Germany

Einleitung

Die Journalistin und Fotografin Marie Goslich (Frankfurt an der Oder 1859–1938 Landesheilanstalt Meseritz-Obrawalde) ist keine Unbekannte mehr, und dennoch ist es schwer, die Orte ihres Lebens in ihrer Bedeutung für die Arbeitsweise wie für die Ergebnisse als Bilder zu rekonstruieren.² Zahlreiche Ausstellungen und Kataloge haben speziell die regionalen Aspekte ihres Œuvres hervorgehoben, ohne tatsächlich auf die Umstände der dargestellten Menschen und Lebensräume einzugehen.³ Eine romanhafte, historisch unzureichend begründete Fiktionalisierung versperrt immer noch weitgehend einen genauen Blick auf die

1 Hammstraße 1, D-53225 Bonn, mail@rolfsachsse.de. Beitrag eingereicht: 13.12.2017; Beitrag angenommen: 5.3.2018. – Der vorliegende Text beruht auf: Rolf Sachsse, Marie Goslich – eine engagierte Frau mit Schreibmaschine und Kamera in der Kaiserzeit, in: Krystyna Kauffmann/Richard Reisen (Hg.), Marie Goslich. Ein Leben hinter Glas/A World Behind Glass, Bönen 2016, 295–317.

2 Vgl. Krystyna Kauffmann/Mathias Marx/Manfred Friedrich, Marie Goslich. Die Grande Dame des Fotojournalismus. The lady of photojournalism. 1859–1938, Leipzig 2013.

3 Vgl. Krystyna Kauffmann (Hg.), Die Poesie der Landstraße, Marie Goslich 1859–1936, Berlin 2008.

Biografie und das Werk dieser Frau.⁴ Der solchen Bemühungen immanenten Romantisierung von Leben und Werk sollen hier Bemerkungen zu den Produktionsbedingungen, zum sozialen Umfeld, zu den politischen Voraussetzungen und zum medialen Verhältnis von Stadt und Land entgegengestellt werden. Denn Stadt, Land, Leben am Rand der Stadt, in ländlichen Peripherien: All dies waren wichtige Themen im Werk der Fotografin. Diese Themen hat sie nicht selbst ausgewählt, sie sind ihr vielleicht nicht einmal besonders bewusst gewesen, haben aber in den hier vorgestellten Werken nicht nur als mediale Konstrukte Bedeutung, sondern auch als Zeugnisse sozialer Lebenswelten, die heute nur als Annäherungen betrachtet werden können.

Soweit das überlieferte Œuvre von Marie Goslich rekonstruierbar ist – in den Fotografien durch die überlieferten Glasnegative, in der Schriftstellerei durch die publizierten Texte⁵ –, fand ihre fotografische Arbeit im Kontext journalistischer Tätigkeit statt, von einigen privaten Bildern und dem möglichen Material aus ihrer eigenen Ausbildung abgesehen. Die meisten Bildserien, die sich aus dem überlieferten Material zusammentragen lassen, beziehen sich direkt auf Artikel, die Marie Goslich frei oder als Redakteurin einer Zeitschrift verfasste. Diese Artikel sind, auch wenn sie ohne fotografische Illustration publiziert wurden, zudem die einzige Hilfe bei einer möglichen Datierung: Entweder wurden die Fotografien vorab für einen Text erstellt – das gilt für alle Serien nach der ersten Bildveröffentlichung im Jahr 1905 – oder sie waren quasi nachträglich einem bereits publizierten Thema gewidmet, etwa bei den Artikeln der Jahre 1903 bis 1906. Alle bisherigen Publikationen zu Marie Goslich haben die Fotografien entweder gar nicht oder eher willkürlich datiert. Ebenso unklar sind die meisten Quellen zur Biografie, die vor allem aus persönlichen Erinnerungen des Adoptivsohns und der Gastwirtsfamilie in Baumgartenbrück nahe Potsdam bestehen, bei der Marie Goslich über mehr als drei Jahrzehnte lebte. Der folgende Text muss demnach unter der Maßgabe einer weiterhin lückenhaften Überlieferung zu Person, Bildern und Texten gelesen werden; er beruht auf der Sichtung eines Konvoluts von gut 300 Fotografien, die dem Autor als Scans zugänglich gemacht wurden.

Journalismus um 1900

Über ihre Berliner Vermieterin kam die aus Frankfurt an der Oder stammende, zeitweise auch in der Schweiz tätige Hauslehrerin Marie Goslich in den frühen 1890er Jahren zum Journalismus und ging den klassischen Weg aller Frauen in diesem Beruf: Sie begann als Stenotypistin und Sekretärin bei den Zeitschriften, deren Redaktion der Historiker und Politiker Hans Delbrück leitete und die er für die protestantische Kirche begründet hatte.⁶ Ihr schriftstellerisches Instrument war von Anfang an die Schreibmaschine, was auch ihr Schreiben schnell professionalisierte und auf eine mediale Basis stellte.⁷ Zunächst durfte sie für den

4 Vgl. Tessy Bortfeldt, *Frühes Licht und späte Schatten. Das Leben der Marie Goslich – eine preußische Biografie*, Wilhelmshorst 2005.

5 Die heutige Situation des Nachlasses, der sich in einer Privatsammlung befindet, entspricht nicht unbedingt den notwendigen archivalischen Standards. Dem Autor wurden außer einer Anzahl digitaler Scans unterschiedlicher Qualität keine Quellen zugänglich gemacht.

6 Horst Wolf, *Der Nachlass Hans Delbrück*, mit einem Vorwort von Hans Schleier, Berlin 1980.

7 Vgl. Friedrich A. Kittler, *Grammophon. Film. Typewriter*, Berlin 1986, 271–378.

Almanach *Preußische Jahrbücher* Texte abschreiben, redigieren und gelegentlich ein wenig überarbeiten; ihre ersten Veröffentlichungen dort waren Buchrezensionen und eine Briefedition aus den Jahren 1898 und 1899. Als Hans Delbrück 1904 die Zeitschrift *Der Bote für die Christliche Frauenwelt* mitbegründen half, konnte Marie Goslich dort redaktionelle Arbeiten übernehmen und nach einiger Zeit eigene Texte verfassen, die sich zu eigenständigen Kolumnen ausweiten ließen.⁸ Zuvor hatte sie schon kleinere Einzelbeiträge in verschiedenen Publikumszeitschriften verfasst. Dass ihr aus dem Schreiben das illustrierende Fotografieren zuwuchs, war um 1900 technisch wie journalistisch selbstverständlich.

Nachdem Georg Meisenbach und Karl Klietsch 1882 das Autotypieraster-Verfahren zum fotografischen Bilddruck in Zeitungen und Zeitschriften vorgestellt hatten, dauerte es knapp ein Jahrzehnt, bis diese Technologie allgemein eingesetzt wurde.⁹ Der Siegeszug der fotografischen Illustration in Zeitschriften vollzog sich dann recht schnell, für Tageszeitungen sollte es noch ein Jahrzehnt mehr dauern: Ab Mitte der 1890er Jahre konnte es sich kaum noch eine Zeitschrift leisten, nicht wenigstens gelegentlich Fotografien in ihre Blätter einzubinden. Für Marie Goslich wird es in ihrem Redaktionsalltag um 1900 wohl normal gewesen sein, sich um eine fotografische Illustration der Texte zu bemühen. Da sich aber zur selben Zeit die ersten Bildagenturen selbständig machten und große Berliner Presseunternehmen wie Scherl und Mosse erste Bildarchive in ihre Häuser integrierten, gab es für die kleineren, meist von Verbänden oder Mäzenen abhängigen Zeitschriften durchaus Probleme bei einer preisgünstigen Bildbeschaffung.¹⁰ Nichts lag näher als die eigene Herstellung von Fotografien, zumal es sich bei den Texten und Motiven selten, eigentlich nie um aktuelle Themen handelte, sondern um moralische oder allgemein ökonomische Fragen der bürgerlichen Lebensführung unter den Auspizien des preußischen Protestantismus, aus dem Marie Goslich ja selbst stammte. Bei den Zeitschriften, für die sie zunächst – also bis etwa 1905 – arbeitete, handelte es sich um Interessensblätter, deren Bezug sich nur ein kleiner, wohlhabender Teil der Bevölkerung leisten konnte und wollte. Wer visuelle Informationen für wenig Geld haben wollte, war seit den 1860er Jahren auf Sammel- und ab etwa 1900 auf Bildpostkarten angewiesen, die in durchaus großen Stückzahlen auf den Markt geworfen und billig verkauft wurden.¹¹ Die aber hat Marie Goslich, wenn überhaupt, nur in kleinsten Stückzahlen hergestellt und nicht selbst verlegt.

Dank einer seit den 1880er Jahren florierenden Industrie war um 1900 das Fotografieren bereits ein Massenvergnügen, mindestens für die, die genügend Geld hatten. Seit den 1870er Jahren gab es die industriell hergestellte Trockenplatte, die man nach der Belichtung nicht unbedingt sofort entwickeln musste; um 1900 war die Einrichtung einer einfachen Dunkelkammer für die Negativbearbeitung und das Anfertigen von Positiven kein technisches Problem mehr. Für ihre redaktionelle Fotografie hätte Marie Goslich alle notwendigen Arbeiten

8 Regina Mentner, Ein bewährter Vorkämpfer für frommes deutsches Frauenwesen. Die Zeitschrift „Der Bote für die christliche Frauenwelt“ (1904–1989), in: Christiane Busch (Hg.), 100 Jahre Evangelische Frauenhilfe in Deutschland. Einblicke in ihre Geschichte, Düsseldorf 1999, 205–283.

9 Vgl. Bernd Weise, Reproduktionstechnik und Medienwechsel in der Presse, in: Rundbrief Fotografie, Sonderheft 4: Fotografie gedruckt, Beiträge einer Tagung im Deutschen Literaturarchiv Marbach 1997, Göppingen 1998, 5–12.

10 Vgl. Bernd Weise (Red.), Fotografie in deutschen Zeitschriften 1883–1923, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1993; Wulf Herzogenrath (Hg.), Ausstellungsserie Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute, Stuttgart 1991.

11 Vgl. Ludwig Hoerner, Zur Geschichte der fotografischen Ansichtspostkarte, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 7/26 (1987), 29–44.

in einem Volontariat oder Praktikum bei einem Fotografen, selbst an einigen Wochenenden bei einem der vielen Amateurfoto-Vereine in und um Berlin erlernen können. Dass sie sich dennoch für wahrscheinlich einen der Wochenend- und Abendkurse an der Lette-Schule in Berlin einschrieb, hatte wohl zwei Gründe: Zum einen wurde der Konkurrenzdruck unter den Berliner Agenturfotografen sehr groß, und Personen mit einer wenigstens rudimentären Fachausbildung wurden leichter zu Presseterminen oder berichtenswerten Ereignissen zugelassen. Zum anderen aber war die Verbindung zur Lette-Schule – einer privaten Frauenbildungsanstalt, die seit 1866 existierte und seit 1890 fotografische Lehrinhalte anbot – sehr einfach herzustellen, denn Hans Delbrück hat von 1886 bis 1899 dort gelegentlich gelehrt.¹² Er wird ihr mindestens den Kontakt zur Schulleitung verschafft haben, sodass sie ihren Kurs ohne Weiteres nach eigenen Vorstellungen zusammenstellen konnte. Eine genaue Datierung ihrer Kursteilnahme existiert nicht; die übermittelten Quellen lassen den Schluss zu, dass die Ausbildung um 1903 erfolgte.

Im Nachlass von Marie Goslich finden sich aus diesem Kurs augenscheinlich keinerlei Überlieferungen. Einzig einige Motive deuten auf diese nur minimal dokumentierte Ausbildung hin: Einige touristische Ansichten von Berlin sowie die Reportage vom teilweisen Abriss und Neubau eines größeren Mietwohnhauses mögen zu den Aufgaben des Lette-Vereins gehört haben, denn sie passen nicht in den Kontext anderer Bildfolgen; eine Datierung ist aus diesen Bildern nicht ersichtlich. Die erste nachgewiesene Bildveröffentlichung von Marie Goslich zum Spreewald stammt aus dem Jahr 1905; die dort gegebenen Landschafts- und Architekturansichten hätten gut als Aufgabe und Leistung in den Kontext der Lette-Unterrichtung gepasst, genauso wie einige der frühen Genre-Bilder von rastenden Landfahrern.¹³ Bis auf die letzten Bilder – Selbstportraits und Aufnahmen aus dem privaten Wohnumfeld in der Mitte der 1920er Jahre – gehören alle überlieferten Fotografien von Marie Goslich zu ihrer Arbeit als Autorin und Journalistin; selbst die Abbildung von nahestehenden Personen wurde meist dem Thema, das zu behandeln war, untergeordnet. Bereits hier zeigt sich deutlich ein Stadt-Land-Gefälle: Wo die Themen städtisch – in Berlin gar großstädtisch – waren, da gab es keinen Mangel an Protagonistinnen und Protagonisten der Bildthemen; auf dem Land musste die Fotografin jene Menschen als Modell nehmen, die gerade anwesend waren.¹⁴

Fotografieren in politischen Zusammenhängen

Im weitesten Sinn ist die fotografische Arbeit Goslichs in den organisatorischen Kontext der konservativen Frauenbewegungen einzuordnen, die nicht nur Zeitschriften betrieben und damit medial wirksam waren, sondern auch direkt in die Tagespolitik einzugreifen suchten. Trotz der Betonung spezifischer Fachausbildung für Frauen war der wichtigste Faktor aller dieser Bewegungen die Beibehaltung tradierter Frauenrollen, woraus sich die besonderen

12 Lilly Hauff, unter Mitarbeit von Elli Lindner, *Der Lette-Verein in der Geschichte der Frauenbewegung*, Berlin 1928, zu Delbrück: 92.

13 Marie Goslich, *Der Spreewald*, in: *Der Bote für die christliche Frauenwelt* 1/1 (1905), 12; 1/2 (1905), 20; 1/3 (1905), 31. Zur Thematik der Landfahrer, aber noch ohne Abb.: Marie Goslich, *Auf der Landstraße*, in: *Die Zeit. Nationalsoziale Wochenschrift* 11/2 (1903), 725–732.

14 Diese Angaben beruhen auf einer vom Autor angefertigten Datenbank, die systematische Bildzuordnungen und -vergleiche ermöglichte.

Aktivitäten dieser Gruppen herleiteten – die viel beschworene Mütterlichkeit war die Basis karitativen Handelns und vor allem einer immer wichtiger werdenden Rolle der Erziehung von Kindern und Jugendlichen selbst in gut betuchten, großbürgerlichen Haushalten.¹⁵

In allen diesen Vereinen wurde es mit der Zeit jedoch wichtiger, sich mit eigenen Themen von männlichen Rollenmodellen zu distanzieren, was sich vor allem in der Übernahme eigenständiger Aufgaben und Arbeiten durch Frauen niederschlug. Insbesondere die öffentliche Selbstdarstellung weiblicher Arbeit erhielt mehr Aufmerksamkeit, und so war es eine selbstverständliche Forderung, dass die konservativen Frauenvereine ihre Zeitschriften, Aktionen und Veranstaltungen selbst organisierten und mit eigenen Texten wie Bildern bestückten. Hier sah Marie Goslich, die ja ungefähr ein Jahrzehnt älter war als die meisten Aktivistinnen der Frauenvereine, ihre Hauptaufgabe: die Beschreibung eines gelingenden Frauen-, Familien- und bürgerlichen Lebens nach Maßgabe preußischer wie protestantischer Moralvorstellungen sowie die Ausstattung dieser Texte mit fotografischen Bildern.¹⁶ Entsprechend war die Auswahl der Zeitschriften, für die sie arbeitete, und deren zeitlicher Rhythmus für ihre schriftstellerische und fotografische Arbeit von grundsätzlicher Bedeutung. Neben *Der Bote für die Christliche Frauenwelt* – ab 1915 *Der Bote für die Deutsche Frauenwelt* – waren es vor allem Unterhaltungsmagazine, für die Marie Goslich, ab 1910 auch unter den Namen Marie Kuhls bzw. Eva Marie oder Marie Kuhls-Goslich, schrieb und illustrierte: *Über Land und Meer*, *Die Woche*, *Die Zeit*. *Nationalsoziale Wochenschrift* und andere Titel sind da wichtig; mit *Die Mark. Illustrierte Wochenschrift für Touristik und Heimatkunde* findet sich zudem ein regional begrenzter Titel, aber auch dieses Blatt folgte dem mit aller Technologie einhergehenden Trend einer Personalisierung der Lesersprache, eben im Sinn einer Unterhaltung.¹⁷ Eine weitere Ausnahme dieses preußisch sittenstrengen und konservativen Portfolios, das auch als „Christsoziale Frauenschriften“ klassifiziert worden ist,¹⁸ findet sich in Marie Goslichs etwas mehr als zweijährigem Engagement bei der Zeitschrift *Körperkultur*, das sich in zahlreichen Texten und Bildern niederschlug. Allen Blättern ist gleichermaßen eigen, dass sie außer einer allgemeinen Ausrichtung auf Jahreszeiten und modische Strömungen nicht aktuell sein mussten, ihre Texte und Bilder also in aller Ruhe planen und mit Fotografin wie Redaktion umsetzen konnten – den Werken der Marie Goslich kann man deutlich ansehen, wie stressfrei und entspannt sie hergestellt wurden.

Bild und Technik

Dass Marie Goslich bei ihrer fotografischen Arbeit von vornherein auf eine journalistische Nutzung abzielte, wird bei einem Blick auf ihre fotografische Ausrüstung deutlich: Wahr-

15 Vgl. Christiane Streubel, Sammelrezension. Literaturbericht: Frauen der politischen Rechten, in: H-Soz-Kult (10.6.2003), <http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-1697> (13.11.2015).

16 Vgl. Christa Bittermann-Wille/Helga Hofmann-Weinberger, Von der Zeitschrift *Dokumente der Frauen* zur Dokumentation von Frauenzeitschriften, in: *medien & zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* 15/2 (2000), 52–62.

17 Vgl. Jens Jäger, Eyewitness? The visual depiction of events around 1900, in: Martin Schreiber/Clemens Zimmermann (Hg.), *Journalism and technological change. Historical perspectives, contemporary trends*, Frankfurt a. M. 2014, 165–184.

18 Streubel, *Frauen der politischen Rechten*.

scheinlich besaß sie eine Kamera und die passende Ausrüstung dazu, wohl auch mindestens die Chemikalien und Geräte, die für die Entwicklung der belichteten Platten notwendig gewesen waren.¹⁹ Die Kamera hatte das Format der überlieferten Glasplatten, 13 x 18 cm, und dürfte demnach eine der damals üblichen Reporterkameras gewesen sein: Das Negativformat entsprach bei querformatigen Bildern drei, bei hochformatigen zwei Spalten des üblichen Zeitungssatzes und war für die Lithografie – die Umsetzung eines Bildes in eine Druckvorlage – wie für die Druckereien die einfachste Grundlage des Bilddrucks. Für die Fotografinnen und Fotografen und Laborantinnen und Laboranten hatte das Format die positive Eigenschaft, direkt im Abklatsch kopiert werden zu können, also kein weiteres optisches System für die Verarbeitung zu benötigen – Kopien auf dem damals gängigen Albumin- oder dem in Redaktionen viel genutzten Lichtpausen-Papier konnten in einfachen Kontaktrahmen unter freiem Himmel angefertigt werden. Typische Pressekameras, wie sie damals hießen, waren die Goerz Ango oder die Nettel Deckrullo; beide hatten ultraschnelle Verschlüsse, die Belichtungszeiten von bis zu einer Tausendstelsekunde erlaubten, das passende Licht und empfindliches Plattenmaterial vorausgesetzt.²⁰

Die durchaus selbstironische Bild-Inszenierung von Marie Goslich am Badesee führt auch ihre Kamera samt Aufnahmetechnik vor: Die Fotografin stellt ihre Bildkomposition im Blick auf die Mattscheibe her – und nicht, wie die meisten Pressefotografen ihrer Zeit, mit einem Sportsucher, der aus zwei unterschiedlich großen Metallrechtecken bestand und oben auf

Abbildung 1: Marie Goslich, Selbstbild am Strand des Schwielowsees, ca. 1907



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

19 Rolf Sachsse, Schlitzverschluss, Stativträger, Sportsucher, Scheinergrade – Zur Technik des Pressefotografen Willy Römer, in: Diethart Kerbs (Hg.), *Auf den Strassen von Berlin. Der Fotograf Willy Römer 1887–1979*, Ausstellungskatalog, Berlin 2004, 51–77. Alle Aussagen zur fotografischen Technik beruhen auf der Betrachtung der dem Autor zur Verfügung gestellten Roh-Scans der Glasplatten und weniger Positiv-Vorlagen unbekannter Provenienz.

20 Hans Dieter Abring, *Von Daguerre bis heute*, Bd. I, Herne 1990, 91.

die Kamera montiert war. Sie sieht durch das berühmte schwarze Tuch, das sie allerdings sehr kurz rafft, was auch bedeuten kann, dass sie unmittelbar vor einer Aufnahme steht: Das Tuch wird nach vorn über die Kamera geschlagen, die Kassette mit der unbelichteten Glasplatte von der Seite eingeschoben, der Kassettenschieber herausgezogen und dann erst wird das Bild aufgenommen. Das Stativ entspricht in Größe und Leichtigkeit einem Reise- oder Pressestativ; eher unwahrscheinlich erscheint es, dass die Fotografin ihre belichteten und unbelichteten Kassetten im Boot hinter sich aufhebt – insofern war das hier Gezeigte aller Wahrscheinlichkeit nach eine Inszenierung für eine zweite Kamera. Vielleicht besaß Marie Goslich noch eine solche zweite Kamera, aber dazu sind keine Hinweise auffindbar.

Mit ziemlicher Sicherheit hat Marie Goslich ihre Glasplatten selbst entwickelt; darauf deuten außer den Randspuren auch die leichten Grauwert-Verdichtungen am Rand vieler Aufnahmen hin, die mögliche Zeugnisse von mangelnder Bewegung beim Entwickeln und Fixieren der Platten sein können, aber auch von einer Wässerung in nicht stark genug fließendem Wasser. Ebenfalls mögen die teilweise recht starken bakteriellen Veränderungen der heute erhaltenen Platten Hinweis auf eine zwar gewissenhafte, doch technisch nicht immer perfekte Ausarbeitung der Negative sein, und sie könnten zudem auf mediale Arbeit in ländlicher Umgebung hindeuten: Fließendes Wasser war dort in Innenräumen, also auch der Dunkelkammer, kaum zu bekommen. Da fast keine Positive erhalten sind, kann über deren Qualität keine Aussage gemacht werden – für die Druckvorbereitung waren nur einfache Kontaktkopien, oft auf dem Papier von Blaupausen, vonnöten, die selbst nur wenige Tage haltbar waren und für die Bildauswahl gebraucht wurden, so die Redakteure und Redakteurinnen nicht in der Lage waren, ihre Arbeit gleich anhand der Negative zu prüfen – was damals jeder Fotografin, jedem Fotografen in der Bildredaktion nach kurzer Einarbeitung möglich gewesen sein sollte.²¹ Die wenigen, als Scans überlieferten Kopien deuten auf eine sehr professionelle Ausarbeitung in einer der großen Berliner Kopier- und Druckanstalten hin – oder sind wesentlich später entstanden, was im Kontext der hier präsentierten Recherche nicht verifiziert werden konnte.

Die bildpublizistische Tätigkeit von Marie Goslich setzte um 1905 ein, zu einem Zeitpunkt, als fotografische Druckvorlagen noch durchaus teuer waren, die Zeitschriften – weniger als die Zeitungen – aber aus Konkurrenzgründen mehr und mehr mit Bildern ausgestattet wurden. Der hohe Preis und die starke Attraktivität von Fotografien in einer Zeitschrift wurde durch die Grafik kräftig unterstrichen: Die Bilder erschienen in Rahmen und Ornamente eingebunden, welche die kleine Größe auf einer Druckseite zu relativieren suchten. Wo die gedruckten Bilder mit den überlieferten Negativen vergleichbar sind, fällt auf, dass Marie Goslich ihre Aufnahmen für den Druck eher wenig beschnitt, sondern sie gerade nur dem Satzspiegel anpasste, aber sonst keine – und schon gar keine spektakulären – Ausschnitte wählte.

Ein gutes Beispiel ist die einzige Reportage, die Marie Goslich 1907 in der weit verbreiteten und stark bebilderten Illustrierten *Über Land und Meer* des Stuttgarter Verlags Hackländer & Hallberger auf einer Doppelseite (S. 1074–1075) platzieren konnte.

Bei den vier (von sechs gedruckten) Aufnahmen, zu denen im Nachlass vergleichbare Motive als Glasplatten erhalten sind, beschränkt sich der Beschnitt auf etwas Himmel oder

21 Vgl. Cornelia Kemp (Hg.), *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, Göttingen 2015.

Abbildung 2: Marie Goslich, Havelfischer, in: Über Land und Meer 49/43 (1907), 1074–1075.

1074

Über Land und Meer



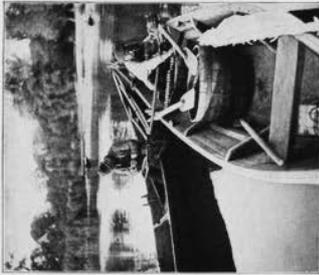
Ein typisches Fischerhaus an der Quert.

Havelfischer

(Etwas nach Willibronner nach abstrahierten Beobachtungen)

Der erste, der den Quert erfand, war ein gewisser ... (The text describes the history and construction of the 'Quert' fishing net, mentioning its origin and how it is used to catch fish in the Havel river.)

1907, Nr. 43



Ein Jütendich bei Wilmanns für den nächsten Gang

Der Jütendich ist ein ... (The text describes the 'Jütendich' fishing net, which is used to catch fish in the Havel river. It mentions the construction and the way it is used to catch fish.)

Über Land und Meer

1075

Du sollst nicht begehren! Eine Erzählung

Stimm-Träger

Die beiden Brüder ... (The text is the beginning of a story titled 'Du sollst nicht begehren!'. It describes the lives of two brothers and their relationship with their father and the community.)



Ein kleiner Gang (Kümmelholz bei Quertam)

„Nun,“ antwortete Nini ... (The text continues the story from the previous page, describing the interactions between the characters and the events taking place.)



Qualitätskontrolle in einer kleinen Quertdatche

1907, Nr. 43



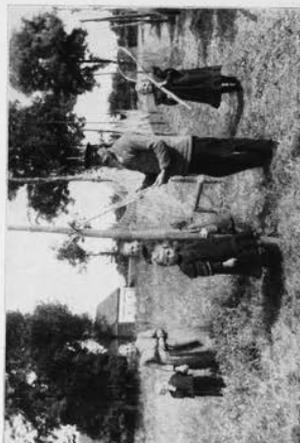
Ein typisches Fischerhaus an der Quert

Havelfischer

(Etwas nach Willibronner nach abstrahierten Beobachtungen)

Der erste, der den Quert erfand, war ein gewisser ... (The text describes the history and construction of the 'Quert' fishing net, mentioning its origin and how it is used to catch fish in the Havel river.)

„Nun,“ antwortete Nini ... (The text continues the story from the previous page, describing the interactions between the characters and the events taking place.)



Fischerfamilie beim Zudrehen der Netze

in einem Fall auf die Beschneidung eines Querformats in ein Quadrat, aber sonst bleiben die Ausschnitte fast ganz so, wie sie die Fotografin bei der Aufnahme gesehen hat. Von der Komposition her sind die Bilder immer vollständig auf ihren späteren Druck hin angelegt: Dynamische Motive wie das Auffangen der Fischernetze sind im Hochformat gegeben, ruhige Darstellungen wie der Fischer im Boot dagegen im Querformat – sie sind ein freundliches Fest für die Augen. Auch hier ist klar zu sehen, dass der Blick auf das Land aus der Stadt kommt: Begonnen wird mit dem idyllisch gelegenen und gut in die Landschaft eingepasstem Haus – die Heimatschutz-Bewegung unter Paul Schultze-Naumburg ist noch frisch im Bewusstsein vieler Städterinnen und Städter, seine Bücher sind Bestseller²² –, dann folgen Szenen aus der harten, auch die Kinder einbeziehenden Arbeit der Havelfischer, und schließlich wird die Serie mit einem hoch romantischen Bild der Frühstückspause auf dem Boot an einem Altarm der Havel beendet. Wenn man überhaupt von einer – mehr vermuteten denn durch Quellen belegbaren – persönlichen Entwicklung der Fotografin Marie Goslich sprechen möchte, dann ist hier noch der Blick der Städterin auf das idealisierte Land vorhanden, was sich in späteren Serien änderte.

Bei der ökonomisch bedingten geringen Größe der noch wenigen gedruckten Fotografien in den Zeitschriften um 1905 bis 1910 war die Wahl des Ausschnitts eines einzelnen Bildes von großer Bedeutung. Wo Marie Goslich in der komfortablen Lage war, die redaktionelle Aufarbeitung ihrer Bilder selbst zu versehen – etwa in *Der Bote für die Christliche Frauenwelt* oder in der *Körperkultur* –, konnte sie den Beschnitt sorgsam auswählen und kleinere Störmomente am Bildrand ausschalten oder die Höhe des Horizonts im Bild selbst bestimmen, was bei der Aufnahme nicht immer möglich war oder einfach einmal misslingen mochte. In der Reportage zu den Havelfischern geriet die Autorin und Fotografin an einen hervorragenden und verständnisvollen Bildredakteur, der nur etwas hellen Himmel oder den allzu wuchernden Busch am Rand abschnitt. Schon bei späteren Publikationen wie dem kleinen Heft zur Frauenarbeit im Ersten Weltkrieg, das Marie Kuhls in Text und Bild vollständig verantwortete, gingen die Bildmonteure wesentlich stärker zu Werk als im Jahrzehnt zuvor: Hier wurden Hausfassaden radikal zu Fensterreihen zusammen gestrichen und ein Panorama des Kreuzgangs im Domkandidatenstift zu Berlin auf eine wenig attraktive Eckansicht verkürzt.²³ Was die moderne Zeitungs- und Zeitschriftenproduktion ab der Mitte der 1920er Jahre aus den Bildvorlagen der Fotografinnen und Fotografen machte, ist allerdings noch eine ganz andere Form der Redaktion, die Marie Goslich nicht mehr aktiv miterlebte.²⁴

Stadt, Land und Imaginationen des ‚Ländlichen‘

Drei Themen sind es, um welche die journalistische Arbeit von Marie Goslich in Wort und Bild gleichermaßen kreist: weibliche Arbeit im nahen Umfeld von Haushalt und Familie, die

22 Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, Bd. 3: Dörfer und Kolonien, München 1903.

23 M[arie] Kuhls, *Bilder aus der Kriegsarbeit der Frauenhülfe*, Potsdam 1917, siehe auch die Abbildungen 15 und 16.

24 Vgl. Ulrich Keller, *Fotografie und Begehren. Der Triumph der Bildreportage im Medienwettbewerb der Zwischenkriegszeit*, in: Annelie Ramsbrock/Annette Vowinckel/Malte Zierenberg (Hg.), *Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*, Göttingen 2013, 129–174.

Erhaltung der körperlichen Gesundheit durch Sport und Ernährung sowie Differenzen und Imaginationen des Lebens in der Stadt und auf dem Land.

Der erste Bereich wird durch zahlreiche Einzelbilder zu Beilagen von *Der Bote für die Christliche Frauenwelt* mit den Titeln *Für die Arbeitsstube* sowie *Kleidung und Handarbeit* illustriert; das langfristige Engagement der Journalistin reicht von 1905 bis 1920, allerdings relativ diskontinuierlich mit oft jahrelangen Pausen. Goslich war in den Jahren 1909 bis 1915 Chefredakteurin der Beilage *Für die Arbeitsstube*, die ihren Titel einer seit 1895 sehr populären Frauenzeitschrift namens *Die Arbeitsstube. Zeitschrift für leichte und geschmackvolle Handarbeiten mit farbigen Originalmustern [...]* entlehnt hatte. Dort wurden nur Themen behandelt, die weitgehend in den redaktionellen Alltag einer konservativen Frauenzeitschrift jener Jahre gehörten und exemplarisch inszeniert oder demonstriert wurden. Das schließt die Schönheitspflege inklusive der Schnürung eines Korsetts, die umfassende Vorführung einer Kochkiste samt deren Nutzen für die bürgerliche Küche oder auch die Vorbereitung von Bügelwäsche durch ein neuartiges, elektrisches Dampfgerät ein. Bis um 1910 wurden alle Themen so behandelt, dass sie direkt in den Kontext einer urbanen Existenz als protestantische Frau und Mutter eingefügt wurden, in einer Großstadt wie Berlin wurde immanently ein gutes Wohnviertel vorausgesetzt, wie es sich auch in jeder anderen deutschen Stadt finden ließ. Die Beilage *Die Arbeitsstube* konnte wohl aus Kostengründen nicht mit Fotografien



Abbildung 3: Marie Goslich,
Junge Frau mit Kochkiste, Ber-
lin, ca. 1905

Quelle: Albrecht Herrmann
Collection of Marie Goslich.

illustriert werden, also musste man die Bilder von Marie Goslich als frei stehende Holz- oder Stahlstiche zum Druck aufbereiten.

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg erschienen manche der Fotografien in kleinen Buchausgaben passender Texte unter dem Sammeltitel *Ländliches Glück*; der Titel *Nähen, Flicken, Stopfen* etwa besteht aus 16 Seiten im Oktav-Format.²⁵ Hier wird ganz offensichtlich eine ganz wesentliche Verschiebung vorgenommen, die sich auch in einzelnen Texten von Marie Goslich widerspiegelt: *Die Arbeitsstube* ist nicht mehr das Zimmer, in dem junge Frauen vom Land für die betuchte Gesellschaft der Stadt tätig sind, sondern der Ort, in dem der weibliche Teil der ländlichen Bevölkerung an der Werterhaltung des Eigentums aus Kleidung und Heimtextilien beteiligt wird. Das Gefälle zwischen Stadt und Land wird hier im Visuellen vor allem dadurch gemildert, dass die Abbildungen als Stahlstiche vom Hintergrund befreit werden und damit keine urbane Umgebung mehr voraussetzen. Marie Goslich war inzwischen selbst aus Berlin nach Baumgartenbrück am Schwielowsee – einen Ortsteil von Geltow nahe Potsdam – umgezogen und hatte dort ihren Adoptivsohn quasi als Alleinerziehende zu versorgen, sie dürfte also viel Verständnis für die Sorgen ihrer Leserinnen gehabt haben. Für die Fotografien brauchte sich nicht viel zu verändern: Die ländliche Leserschaft war nicht so sehr von modischen Veränderungen abhängig wie die städtische, also machte es auch nichts, wenn Frisuren oder Röcke bereits ein wenig aus der Mode geraten waren. Halten wir hier fest,

Abbildung 4: Marie Goslich, Mann bei Dehnübungen am Flussufer, ca. 1907



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

25 Marie Kuhls-Goslich, *Nähen, Flicken, Stopfen* (*Ländliches Glück*, Bd. 11), Potsdam 1912.

dass es mit wenigen Veränderungen des medialen Kontextes möglich war, ein ‚städtisches‘ Frauenbild in ein ‚ländliches‘ zu transformieren, und zwar in eine ‚glückhafte‘ Imagination.

Für das zweite Thema zeichnete Marie Goslich vor allem mit zahlreichen Texten und Bildserien in der Zeitschrift *Körperkultur. Illustrierte Monatsschrift für körperliche Vervollkommnung* zwischen 1908 und 1910 verantwortlich; in diesem Blatt wurden ihre Bilder außerdem für Texte anderer Autorinnen und Autoren benutzt, nur hier ist sie in engerem Sinn Bildjournalistin. Mit dem Thema der *Körperkultur* war wiederum eine dezidierte Bildlichkeit verbunden, die ‚Natur‘ und das heißt zugleich den ländlichen Kontext betonte.

Ein mittelalter, sehr kräftiger Mann – er taucht in anderen Bildern als Schwimmer oder ein Boot ziehend auf – macht Streck- und Dehnungsübungen. Er ist in Rückenansicht gegeben, um das Muskelspiel perfekt vorführen zu können, und er agiert in einem Auenwald an einem Gewässer, das am rechten Bildrand gerade noch erkennbar ist. Wie das Bild deutlich demonstriert – kein Mensch aus der Landwirtschaft würde sich in dieser Weise im Wald bewegen –, richtet sich die ganze Zeitschrift an eine städtische Bevölkerung, die das gesunde Leben auf dem Land erst wiederentdecken soll. Darauf deuten auch zahlreiche weitere Bilder aus der Arbeit für diese Zeitschrift hin, die durchaus auch Serien wie die Havelfischer konterkarieren: Wo die einen mit Fischerboot und Reuse um ihr Überleben kämpfen, ziehen die anderen mit Angel und ebenfalls kleinen Booten aus, um in sonntäglicher Kontemplation vielleicht einen Fisch zu fangen. Wichtiges Anliegen von Marie Goslich scheint die Propagierung des Schwimmsports gewesen zu sein; immer wieder gibt es Bilder von großen und kleinen Menschengruppen in Badekleidung am Schwielowsee. Dennoch ist aus dem vorhandenen Material keine konsistente Strategie der Fotografin für die dem Blatt zugrunde liegende Körperkultur zu destillieren.

Die längste Zeit ihrer Arbeit ist Marie Goslich dem Blatt *Die Mark. Illustrierte Wochenschrift für Touristik und Heimatkunde* verbunden gewesen; die erste Publikation datiert von 1907, die letzte von 1927, auch hier mit einer Pause von mehr als zehn Jahren. Der Untertitel des Blatts umfasst recht gut das Programm der Texte und Bilder, das es dort anbot: Es ging einerseits um die Darstellung der Landschaft als Erholungs- und Freizeitort, wozu auch die Betrachtung von Beschäftigungen der Landbevölkerung gehörten, und andererseits um den eben erst publizistisch etablierten Heimatschutz, wie er sich in zahlreichen lokalen Gruppen und dort in der dokumentarischen Amateurfotografie niederschlug.²⁶ Allerdings dürfte Marie Goslich eher weniger an der ästhetischen Verbesserung von Villen-, Wohnungs- und Industriebauten gelegen haben, wie sie suburbanen Architekten und der Heimatschutz-Bewegung vorschwebten; auch scheint sie an der planerischen Anlage von Gärten und Parks wenig Interesse gehabt zu haben – derlei Aufträge richteten sich um 1900 durchwegs an Männer, und daher waren diese Themen für eine Frauenzeitschrift nicht opportun. Was Marie Goslich in Wort und Bild berichtet, hat dennoch viel mit dem Heimatschutz und einem städtischen Blick auf das Land zu tun.

In einer für Goslich ungewohnt komplexen Komposition zeigt das Bild der Landstraße, die zum Gasthof Herrmann in Baumgartenbrück führt, verschiedene Transport- und Kommunikationsmittel in engem Zusammenhang: Auf den Verbindungsbrettern zwischen den

26 Vgl. Hans-Ulrich Wepfer, Der Photograph Ernst Hausmann. Die Anfänge der Heimatschutzbewegung im Thurgau, in: Siegfried Tann (Hg.), Frühe Photographie 1840–1914, Das optische Gedächtnis der Bodensee-Landschaft, Friedrichshafen 1985, 222–232.

Abbildung 5: Marie Goslich,
Mann am Telefonmast, Baum-
gartenbrück, ca. 1912



Quelle: Albrecht Herrmann
Collection of Marie Goslich.

beiden Pfosten der Bildmitte steht ein Mitarbeiter der Telefongesellschaft und prüft mit einem Hörer die Leistung des Relais, vor dem er steht. An einem unsichtbaren vierten Pfosten lehnt ein Fahrrad, und auf der Straße ist ein Einspanner mit geschlossenem Aufbau zu erkennen. Dahinter sieht man den Gasthof und sein Werbeschild – mehr zeitgenössische Regionalität geht kaum, und auch ein wenig Modernität ist zu spüren. Marie Goslich präsentiert mit diesem Bild auch eine Form des Selbstportraits: Sie lebt in diesem Gasthof, aber sie benötigt – im Gegensatz zu den Menschen ihrer Umgebung – auch alle modernen Medien der Kommunikation und des Verkehrs. Dass sie ihre Abhängigkeit von medialen Verbindungen überhaupt thematisiert, ist bereits ein Hinweis auf die städtische Fundierung ihrer Arbeit.

Die Themen von Goslichs langjähriger Mitarbeit bei *Die Mark* kreisen um die Sichtbarmachung von Elementen des ländlichen Alltags, die in städtischen Umfeldern verloren gegangen sind; es gibt in jeder Hinsicht ein Primat des Textes. Einfühlsam werden die Mühen der ländlichen Existenz geschildert, einzelne Berufsfelder von der Fischerei über die Landwirtschaft bis zur Landfahrerei vorgestellt und in je einem Bild zusammengefasst, manchmal mit einer zweiten Variante; gelegentlich stehen hinter diesen Einzelbildern auch ganze Serien, die Goslich über einen kürzeren oder längeren Zeitraum aufgenommen hat. So sind die fünf Bilder einer Heuernte sichtbar an einem Nachmittag entstanden, während die Serie zu den

Landfahrern und Wanderverkäuferinnen ebenso offensichtlich über einen Zeitraum von mehreren Jahren geplant und durchgeführt wurde.

Insgesamt repräsentieren die Bilder bei aller Empathie für die Dargestellten und ihr hartes Leben doch den Blick einer städtischen Intellektuellen auf das Landleben, sie geben indes mit den Landfahrer-Bildern Einblicke auch in ein Leben zwischen Stadt und Land. Als Gegenstücke zu damals bereits bekannten Bildserien wie John Thomsons *Street Life in London*,²⁷ Jacob Riis' *How the Other Half Lives*²⁸ oder den vielen lokalen Dokumentationsunternehmungen jener Jahre zum urbanen Subproletariat²⁹ können Marie Goslichs sporadische Einzelbilder kaum gelten. Aber sie zeigen ein Bewusstsein dafür, dass es an den Rändern der Großstadt auch Ränder der Gesellschaft gibt, denen Aufmerksamkeit zukommen sollte.

Die Texte zu diesen Bildern, so sie denn veröffentlicht wurden, sind deskriptiv und enthalten ihre Wertungen eher im Nachsatz:

Abbildung 6: Marie Goslich, Landfahrer mit Familie und Karren, ca. 1908



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

27 Sylvia Sukop, Die soziale Wirklichkeit als Bild. John Thomsons *Street Life in London*, in: Bodo von Dewitz/Robert Lebeck (Hg.), *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert*. Die Sammlung Robert Lebeck, Ausstellungskatalog, Köln 1997, 201–209.

28 Jacob A. Riis, *Flashes from the slums: Pictures taken in dark places by the lightning process* (1888), in: Beaumont Newhall (Hg.), *Photography: essays & images*, Boston MA 1980, 155–158.

29 Vgl. Werner Michael Schwarz/Margarethe Szeless/Lisa Wögenstein (Hg.), *Ganz unten. Die Entdeckung des Elends*. Wien, Berlin, London, Paris, New York, Ausstellungskatalog, Wien 2007.

„So ziehen sie denn mit Pferd und Wagen umher, [...] und während der Mann die Pferde im gemütlichen, aber sicheren Trott durch Wald und Heide lenkt, ruhen die Frauen im Hintergrund des Wagens von ihrer Arbeit aus. Und diese Arbeit ist nicht gering, ihnen liegt der Hauptanteil des Hausiergewerbes ob, zu dem die weibliche Zunge sich nun einmal besonders eignet.“³⁰

Alle Texte zu diesem Themenkreis betonen die Armut der beschriebenen Menschen, aber auch ihr Gefühl für Freiheit und Abenteuer – und genauso erscheinen die passenden Bilder im Nachlass, gleich ob sie gedruckt wurden oder nicht: Einzelpersonen, maximal eine Gruppe aus zwei oder drei Menschen agieren ruhig in einer Umgebung, die im Film als Halbtotale zu charakterisieren wäre.

Auf einer dieser Aufnahmen lagern drei Männer am Rand einer Straße; ihr Habitus und ihre Kleidung weisen sie als Landfahrer aus, aber nahezu in der Form einer Karikatur. Das Bild gehört zu einer Serie mit immer denselben Personen, einmal einzeln mit Bierflasche sitzend und stehend und ein anderes Mal mit Gepäck, das diese Männer als ambulante Verkäufer ausweist. Der Hintergrund ist fast immer dieselbe Straße; gelegentlich wird an der Seite ein Haus sichtbar, um die Funktion des Verkaufens oder des Gelegenheitsarbeiters deutlich zu machen. Bei allen diesen Männerportraits wird deutlich auf Elemente eines unbürgerlichen Lebenswandels hingewiesen: Rauchen, Trinken, Müßiggang, dazu oft eine eher nachlässig

Abbildung 7: Marie Goslich, Zwei Frauen mit Wäschebeuteln, Geltow, ca. 1908



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

30 Marie Goslich, Poesie der Landstraße, in: Die Woche. Moderne Illustrierte Zeitschrift 4/16 (1906), 688–692.

gepflegte Kleidung. Sobald die Männer ruhen, werden die Schuhe ausgezogen – guten BürgerInnen als LeserInnen der Blätter, für die Marie Goslich arbeitete, wäre dies nie in den Sinn gekommen.

Zwei Frauen stehen vor einem Gartentor an einer gepflasterten Straße, also im typischen Ambiente eines bereits verbürgerlichten, ehemals ländlichen Vororts in der Kaiserzeit. Über ihrer Schulter hängen weiße Leinentücher, die zu einem Bündel geknotet sind; darin befindet sich Weißwäsche, die sie ambulant verkaufen. Der Wagen am linken Bildrand kann als Transport- und Materialfahrzeug zu den Frauen gehören, muss es aber nicht. Eine andere Variante des Bildes zeigt dieselben Frauen auf einer Brücke; dort geht hinter ihnen ein älterer Mann her, der zwar nicht ganz so nachlässig gekleidet ist wie viele der männlichen Landfahrer, aber doch nicht so gepflegt und sauber erscheint wie die beiden Frauen. Marie Goslich hat sie auf diesem Bild in ein perfektes Chiaroscuro platziert, bei dem sich das Profil ihrer Gesichter präzise vom dunklen Hintergrund abhebt. In der Würde ihrer Haltung und der durchaus monumental aufgefassten Pose macht die Fotografin die Frauen geradezu zu Heldinnen der Landstraße.

Abbildung 8: Marie Goslich, Wanderarbeiter am Gartentor, Geltow, ca. 1908



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Ein geöffnetes Gartentor in diffusem Gegenlicht; auf der Grenze des Grundstücks, gerade noch draußen vor dem Tor, steht ein Mann mit einem Stock in der linken Hand, die rechte hält er an den letzten Pfosten des Gartenzauns. Durch seine Brille ist der Mann als blind oder zumindest als sehbehindert ausgewiesen; dafür steht er erstaunlich aufrecht, sein offen-

sichtlich schwerer Rucksack schnürt die Silhouette seiner Schultern ein. Der Mann trägt schwere Schuhe und weite, etwas zu kurze Hosen, sein Mantel ist verschlissen und spannt mit offenem Knopf über den Bauch, auf dem Kopf ein leicht schiefer Hut. Möglicherweise ist der Mann ein Wanderarbeiter, wobei nichts im Bild darauf hindeutet, was er arbeiten könnte; für einen Bettler jener Jahre steht er aber zu selbstbewusst und aufrecht da – ganz offensichtlich gilt ihm die Sympathie der Fotografin. Im Hintergrund des Bildes ist zunächst die Straße zu sehen, dann eine Böschung, dahinter ein Gewässer und am Horizont wieder ein bewachsenes Gelände. An demselben Gartentor hat Marie Goslich zu unterschiedlichen Jahreszeiten verschiedene Menschen fotografiert, von einer jungen Frau mit Kiepe über eine ausliefernde Wäscherin mit großem Tragekorb bis eben zu diesem Mann, dessen Erscheinung durchaus leicht surreale Züge trägt.

Abbildung 9: Marie Goslich, Scherenschleifer mit Frau und Hund, Geltow, ca. 1908



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Der Scherenschleifer – eine der seltenen Berufsbezeichnungen, die einem Bild von Marie Goslich selbst mitgegeben wurden – steht mit Frau und Hund neben dem kleinen Karren, den er selbst ziehen muss. Die blinde Frau hält sich mit der rechten Hand an einer am Wagen passend angebrachten Stange fest, in der linken Hand hält sie an einem Blindengeschirr den Hund, der als einziges Lebewesen die Fotografin anschaut. Im Hintergrund sind die niedrigen Wohnhäuser der märkischen Ackerbürgerschaft und kleine Baumgruppen zu sehen; immerhin ist auf dem Bild genug Platz, um noch die Tiefendimension des räumlichen Gefüges erkennen zu können, eben die flache Landschaft Brandenburgs. Menschen und Tier

sind in dicke Tücher und Mäntel gehüllt; die Aufnahme entstand an einem kalten, trüben Wintertag. Die Verlorenheit dieser Gruppe hinterlässt bei heutiger Betrachtung durchaus zwiespältige Assoziationen: Zwar sind die Inszenierung und der Blick der Fotografin von Empathie getragen, aber zu keinem Zeitpunkt lässt Marie Goslich daran Zweifel aufkommen, dass die dargestellten Menschen in irgendeiner Weise in dieser Landschaft heimisch werden könnten. Hier schließt die Bildwelt wieder an jene Vorurteile an, die auch in den Texten der Zeitschrift verbreitet werden; der Begriff „Pusztakinder“ fällt dort genauso wie der Hinweis auf die weibliche Eloquenz beim Hausieren. Der Schulterchluss zwischen der Autorin und ihren Leserinnen und Lesern, der zur bereits damals so genannten Blattbindung gehört, basiert auf einem genuin großbürgerlichen, städtischen Blick.

Aus Marie Goslichs Bildern von Landfahrern, Wanderarbeiterinnen und Wanderarbeitern und Hausiererinnen und Hausierern lässt sich keinerlei Systematik destillieren, die auf eine Ähnlichkeit mit den Sammelkampagnen vieler Fotografinnen und Fotografen um 1900, von Eugène Atget bis August Sander und Edward Sheriff Curtis, deuten könnte. Mit August Sander und vielen seiner Vorgänger teilt die Fotografin das konservativ-ständische Weltbild einer nahezu gottgegebenen Prägung der Menschen durch den städtischen oder ländlichen Umraum und vor allem durch den Beruf. Das Thema des Lebens auf der Landstraße hat Marie Goslich über ein halbes Jahrzehnt begleitet, zwischen den ersten, rein textlichen



Abbildung 10: Marie Goslich, Bäckerin Alwine Rottstock auf dem Fahrrad, Geltow, ca. 1911

Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Publikationen um 1903 bis zu größeren Bildserien der Jahre 1907 und 1908. Gerade bei den späteren Bildern – fast wie eine Vorbereitung der Sportarten und ihrer Inszenierung in der *Körperkultur* – hat die Fotografin ihre Protagonisten und Protagonistinnen zunehmend in visuelle Stereotypen eingebunden, die die Erwartungshaltungen ihrer Leserschaft bedienen. Ein Gesicht ist kaum erkennbar und wird für die Aussage dieser Aufnahme auch nicht benötigt.

Das gilt auch für das Bild der Bäckerin Alwine Rottstock, deren Namen wir nur vom Türschild ihres Verkaufsraums in Geltow her kennen. Es zeigt die Frau mit ihrer charakteristischen, an niederländische Gemälde erinnernden weißen Haube schräg von der Seite bei der Abfahrt zur Auslieferung ihrer Waren. In einer für Marie Goslich ungewohnt dichten Komposition wird vom Fahrrad nur die vordere Hälfte gezeigt, mit der Bäckerin darauf, deren Gesicht unter der Haube jedoch kaum zu erkennen ist. Am Lenker baumeln drei kleine Leinenbeutel mit Broten darin. Im Hintergrund ist von der Bäckerei nur ein Fenster mit dem Schild darüber zu sehen, aber das reicht, um das Haus als ungewöhnlich gut ausgestattet, im Vergleich zu den anderen Häusern als geradezu wohlhabend darzustellen. Ein starkes Seitenlicht gibt der Szenerie große Plastizität und stellt den Vorderreifen des Fahrrads mit seinem Schlagschatten wie die in dunklem Umfeld leuchtende Haube als bildbestimmende Elemente heraus. Möglicherweise war der bevorstehende Abriss der Geltower Mühle Anlass für das Bild, denn dass die Bäckerin ihren Betrieb ohne das Mehl dieser Mühle zu gleichen Kosten nicht fortführen konnte, war Marie Goslich sicher auch klar.

Abbildung 11: Marie Goslich, Heuernte, Geltow, ca. 1908



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Aber selbst dort, wo das Geld mit harter Arbeit in der Landwirtschaft verdient werden musste, bleiben die Bilder idyllisch: Das Füttern von Schweinen, Hühnern und anderen Haustieren wird ebenso gekonnt für die Kamera inszeniert wie das Pflücken von Obst oder die Heuernte. Marie Goslich verzichtete hier ganz auf die offensichtlichen Bezüge zur sozialkritischen Malerei eines Jean-François Millet oder Gustave Courbet, wie sie etwa später in der Bildwelt der US-amerikanischen Fotografin Dorothea Lange auftauchen; die sachliche Schilderung dreier Frauen auf dem Feld entzieht sich jeder Heroisierung, sondern wirkt allein aus der Dynamik der Rechen und ihrer Dreieckskomposition im Bild heraus.

Dieses Bild ist das dritte einer Serie, die offensichtlich als solche konzipiert und an einem Tag aufgenommen worden ist. Das Thema ist die Heuernte, vor allem als Teamwork von Gruppen aus Frauen und Männern als Kennzeichen landwirtschaftlicher Produktion. Die Frauen harken das Gras zusammen, das zuvor mit Mähern und Sensen geschnitten worden ist; dieser Tätigkeit, die von Männern ausgeführt wird, ist das erste Bild gewidmet. Die Geltower Mühle im Hintergrund bildete in vielen Bildern von Marie Goslich einen räumlichen Fixpunkt, bis sie um 1911/12 abgerissen wurde; anscheinend hat sie aber in diesem Bild keinen metaphorischen Charakter. Auch scheint sich die Fotografin nicht in der jüngeren Malerei ihrer Zeit umgesehen zu haben – kein Detail des Bildes verweist auf den deutschen oder französischen Impressionismus und seine Schilderungen der gleichen Szenerie. Dennoch dürfte es kompositorisch von zahllosen Grafiken beeinflusst worden sein, die in Zeitschriften und Zeitungen jener Jahre als Holz- oder Stahlstiche publiziert worden waren. Das gilt auch für ein weiteres Bild, das vom Narrativ her zwischen das erste und zweite gehört: Es zeigt aus mittlerer Distanz einen Mann beim Schärfen seiner Sense.

Ein viertes Bild zeigt das Ergebnis der ersten drei: Frauen und Männer stehen zwischen aufgehäuften Heubüscheln, sie warten auf den Wagen. Im fünften Bild wird die Ernte auf den Wagen geladen, eine körperliche Schwerstarbeit, die vollständig von Männern ausgeführt wird. Der Mann oben auf dem Wagen, der für die richtige Anhäufung zum sicheren Transport zuständig ist, beugt sich vor, um einen Heubaum entgegenzunehmen, der als Gewicht auf die Heuladung gelegt wird. Marie Goslich war bei ihrer Aufnahme offensichtlich nicht ganz mit der Geschwindigkeit des Aufladens mitgekommen: Der Horizont ist etwas in Schiefelage geraten, ein Fehler, der bei der redaktionellen Arbeit keine Rolle spielte, weil die Bilder fast immer beschnitten und bearbeitet wurden. Im Hintergrund ist nun die Kirche von Geltow zu sehen; die ganze Gruppe ist bei dieser Ernte weiter an den Ort herangerückt. In einem sechsten Bild der Serie steht eine Frau oben auf dem Wagen und sortiert offensichtlich die letzten Bündel Heu, die aufgeladen worden waren.

Die beiden letzten Bilder der Serie widersprechen einander zunächst; beide zeigen den Transport der Heuernte zurück zum Bauernhof. Auf dem einen Bild bewegen sich Pferd und Wagen – mit drei Personen obenauf – durch einen Fluss, während in einem achten Bild der Wagen aus größerer Entfernung von hinten auf einer Brücke zu sehen ist. Sicher spiegelt das eine Bild die Furt durch einen Altarm der Havel wider, während das andere die neue Brücke am Schmielowsee zeigt, doch wirken beide Bilder wie Inszenierungen ohne Bezug zum Geschehen einer Heuernte – und ob mit diesen Bildern der Unterschied von alten und neuen Verkehrswegen aufgezeigt werden soll, muss Vermutung bleiben. Marie Goslich hätte für diese Reportage, wäre sie denn jemals publiziert worden, viel Text als Erläuterung gebraucht. Ähnlich aufgebaut wie diese ist eine weitere Serie, die sich mit dem Waschen,

Abbildung 12: Marie Goslich, Heuernte, Geltow, ca. 1908



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Aufhängen und Bleichen der täglichen Wäsche beschäftigt; auch hier sind die Bilder wenig selbsterläuternd.

Das Land ist und bleibt, wie in späteren Bildwelten aus Fotografie und Film, ein Sehnsuchtsort der Städterinnen und Städter, die in der Konzentration auf das Bild alle Gerüche, Geräusche und Widrigkeiten des harten Lebens aussparen.³¹ Das gilt auch im Umkehrschluss: Am deutlichsten werden die zeitgebundenen Stereotypen im Œuvre von Marie Goslich, wenn sich die Bilder mit dem bürgerlichen Leben am Stadtrand beschäftigen, also die Lebenswelt der Leserinnen und Leser von *Der Bote der Christlichen/Deutschen Frauenwelt* beschreiben. Da werden Herzen in Bäume geritzt, da lagern gut gekleidete Damen auf improvisierten Liegen und lesen ein gutes Buch, da werden schöne Tische auf großen Balkonen gedeckt. Trotz aller Erfahrungen, die Goslich während ihrer Hauslehrerinnen-Karriere auf dem Land machen konnte, bleibt ihr Blick immer ein städtischer, ganz im Sinne der Zeitschriften, für die sie arbeitete, und im Einklang mit den Bildern von Frauen als Versorgerinnen für Haus und Hof vor aller anderen, persönlichen Selbstverwirklichung. Einzig das Montessori-artige Modell einer freien Kindererziehung scheint durch die Bilder durch, die sich mit dem Spiel und Lernen der

31 Vgl. Katharina Stütz, Die Kamera immer griffbereit. Stadt-Land-Visualisierungen im Amateurfilm. Deutschland und die Niederlande im Vergleich 1930–1980, in: Franz-Werner Kersting/Clemens Zimmermann (Hg.), Stadt-Land-Beziehungen im 20. Jahrhundert. Geschichts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Paderborn 2015, 179–196.

Abbildung 13: Marie Goslich, Kinder beim Bau einer Gartenlaube, ca. 1914



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

nachwachsenden Generation beschäftigen. So gibt es eine kleine Bildserie davon, wie Kinder – sicher unter Anleitung eines unsichtbaren Erwachsenen – eine Laube bauen und das kleine Stück Land um sie herum als Garten anlegen. Hier wird der suburbane Kontext dieses Tuns auch dadurch evident, dass sich am Horizont immer wieder Reihen von Miethäusern zeigen.³²

Zahlreiche Bilder vom Tierfüttern direkt an Haus und Stall, von der Obsternte auch mit Hilfe von Kindern, von der Aussortierung der Früchte für die Marmeladen-, Konserven- oder Schnapsproduktion gemahnen an die Bewegung der Schrebergärten.³³ Dennoch sieht es in den Bildern selbst eher nicht danach aus, sondern mehr nach dem Überlebenskampf einer ländlichen Klein- oder Nebenerwerbsbauernschaft, bei der die Männer in den Parks und Gärten Berlins arbeiteten und die Frauen in den umliegenden Dörfern mit den Kindern zuhause blieben. Das Bild von drei Kindern beim Obstpflücken – es gehört zu einer Serie von insgesamt drei überlieferten – zeigt denn auch eine eher größere Anzahl an Bäumen, die an eine Streuobstwiese oder regelrechte Obstbaum-Anpflanzung denken lässt. Die Kleidung der Kinder deutet aber auch auf eine Inszenierung hin, die ein sonntägliches Vergnügen vorführen soll.

32 Zur Suburbanisierungsgeschichte vgl. Gunter Mahlerwein, Modernisierung der ländlichen Gesellschaft in Deutschland – der Beitrag der Suburbanisierung, in: Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 57/2 (2009), 13–29.

33 Vgl. Frank Baacke/Catherina Hildebrand/Miriam Pfordte, 150 Jahre StadtErnte: Die Geschichte der Schrebergärten, Leipzig 2014.

Abbildung 14: Marie Goslich, Kinder bei der Obsternte, Geltow, ca. 1910



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Alte Menschen sind auf den Bildern vom Vorstadtleben und in den ländlichen Szenen eher selten zu sehen. Hier einmal eine alte Frau am Spinnrad, dort ein paar ältere Frauen beim Sortieren der Früchte, und Portraits brauchten offensichtlich nur junge Menschen im Umkreis von Marie Goslich. Gelegentlich inszenierte sie sich selbst durchaus beißender Selbstironie als die denkende und damit störende Städterin zwischen den Menschen vom Lande, die wiederum in erster Linie für Gruppenbilder mit der ganzen Familie zu haben waren. Daneben ist ein gutes Einvernehmen mit den Ordnungsmächten des Kaiserreichs erkennbar – Bilder von Polizisten und Militär zeigen diese immer als beschützende Freunde der Bürgerinnen und Bürger. Da darf das „Gläschen in Ehren“ wie die genüsslich gerauchte Zigarette oder Zigarre auch nicht fehlen. Die Fotografin rahmt ihr Bild vom „Schutzmann“ mit dem Soldaten – es scheint kurz vor dem oder in den ersten Tagen des Ersten Weltkriegs entstanden zu sein – mit dem respektvoll distanzierten Blick durch das Terrassenfenster der Gastwirtschaft: eine Szene direkt von der Grenze zwischen Stadt und Land.

Als Fotografin mag Marie Goslich auch von einer Bewegung wie der Kunstfotografie geprägt gewesen sein, die gerade in ihrer Unabhängigkeit vom beruflichen Umfeld der Fotografinnen und Fotografen, also im bewussten und positiv gesehenen Dilettantentum die Grundlage eines künstlerischen Blicks sahen. Bilder dieser in Berlin, Hamburg und Wien sehr geschätzten und geförderten Bewegung waren um 1900 in vielen Ausstellungen zu sehen, wurden oft in den Blättern der jeweiligen Stadt besprochen und dürften somit auch Marie Goslich bekannt gewesen sein. Gerade in Deutschland ist die Kunstfotografie ein wichtiges

Abbildungen 15 und 16: M[arie] Kuhls, Bilder aus der Kriegsarbeit der Frauenhülfe, Potsdam 1917, Cover und S. 15



Abbildung 17: Marie Goslich, Frauenhilfe, Potsdam, ca. 1915



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Bindeglied zwischen der handwerklichen Tradition des Berufs, der Modernität des Bildjournalismus und den visuellen Sehnsüchten aller Amateurfotografinnen und Amateurfotografen der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg gewesen, also Grundlage jener eigenartigen Differenz von technischer Modernität und rückwärts gewandter Idyllik des Landlebens, die zur konservativen bis rechten Propaganda des frühen 20. Jahrhunderts gehört.

Die heile Welt wird auch im Ersten Weltkrieg aufrecht erhalten: Verglichen mit den allgegenwärtigen Aufnahmen von Kriegsküchen und Kohlenkellern voller Rüben, die aus dieser Zeit bekannt sind, ist die kleine Bildreportage, die 1917 in Buchform unter dem Titel *Bilder aus der Kriegsarbeit der Frauenhilfe* erschien, von nachgerade idyllischer Einfachheit: Postkartenverkauf vor Potsdams Haupttor im schönen Wintermantel, eine Haushaltungsschule in Neumünster mit adretten Damen davor, selbst die Sammelstelle der Liebesgaben ist gut ausgeräumt – und kein Sack verlässt das Büro, der nicht ordnungsgemäß abgestempelt wurde.³⁴

Die Bildserie selbst – überliefert sind neben den fünf im Heft abgedruckten noch weitere sechs Aufnahmen vom Aussuchen, Sortieren, Verpacken und Versenden der Waren – dürfte im Herbst 1914, spätestens im Herbst 1915 fotografiert worden sein, denn danach wurden die Versorgungsschwierigkeiten der deutschen Bevölkerung so groß, dass es nicht mehr für große Würste, Schnaps, Schokolade und warme Wäsche in den Beuteln reichte. Wahrscheinlich vom Kriegsende oder aus der Zeit kurz davor sind einige Fotografien, die trauernde Frauen vor Gräbern stehen und beten zeigen – Symbolbilder für eine letzte Frauenarbeit im familiären Kontext.

Spätwerk und Nachleben

Nach dem Ersten Weltkrieg versiegte die Text- und Bildquelle von Marie Goslich: In *Der Bote für die Deutsche Frauenwelt* erschien 1920 der letzte Artikel von ihr; *Die Mark* druckte 1927 einen letzten Text, nachdem dort bereits ab 1914 keine Publikation mehr von ihr und 1920 nur eine kurze Notiz über sie nachweisbar ist. Um 1926/27 stellte sie eine letzte Reihe von Bildern her, die als Selbstportraits oder Interieurfotos ihre Lebenssituation schildern. Da steht sie an einer Staffelei oder liest ein Buch, da gibt es die Reproduktion eines spätbarocken Wandgemäldes, alles Bilder eines späten, selbstbezüglichen Lebens im offensichtlichen Ruhestand. Die früheren Auftraggeber von Marie Goslich wie Hans Delbrück waren selbst weit über siebzig Jahre alt, der neue Bildjournalismus konnte mit ihrer Arbeit nichts mehr anfangen, und der große Aufschwung, den die illustrierte Zeitung nach der Hyperinflation der deutschen Währung nahm, ging an dieser Autorin vollkommen vorbei.³⁵

Schaut man ihre Gemälde an, die auf den Selbstportraits und den Wohnungsbildern erkennbar sind, so scheint es sich stilistisch um einen späten Impressionismus à la Max Liebermann zu handeln, den sie so pflegte wie meisten Dilettantinnen und Dilettantinnen ihrer Zeit.³⁶ Aber man kann auch feststellen, dass sich manches gemalte Motiv zuvor in ihrer

34 Kuhls, *Bilder aus der Kriegsarbeit*.

35 Vgl. David Oels/Ute Schneider (Hg.), „Der ganze Verlag ist einfach eine Bonbonniere“. Ullstein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Archiv für Geschichte des Buchwesens – Studien, Bd. 10), Berlin/München/Boston 2015.

36 Vgl. Rudolf Scheutle, Überdurchschnittliche Leistungen bedeuten unliebsame Konkurrenz, in: Sabine Sternagel (Hg.), *Ab nach München! Künstlerinnen um 1900*, Ausstellungskatalog, München 2014, 332–335.

Kamera befunden haben mag. Früh ist eine stilistische Übereinstimmung der Kunstfotografie mit dem späten Impressionismus erkannt worden, das mag in gleicher Weise für die künstlerische Arbeit von Marie Goslich gelten.³⁷ Allerdings ist die Farbigkeit der Gemälde aus den schwarzweißen Fotografien kaum noch zu rekonstruieren; zu vermuten steht, dass die Bilder in jenen matten Pastelltönen gemalt wurden, die für deutsche Impressionisten der zweiten und dritten Generation, wie etwa Leo von König, typisch waren. In der Malerei mag Marie Goslich jene Erfüllung gefunden haben, die ihr in der Fotografie wie im Schreiben letztlich versagt blieben: Das eigenständige Schaffen war ihr wohl nur im Moment des Machens möglich, nicht aber im großen (Ent-)Wurf eines literarischen oder bildnerischen Werks *sui generis*.

Abgesehen von den tragischen oder grausamen Ereignissen ihres Todes 1938 in der Klinik Obrawalde bei Meseritz östlich von Frankfurt an der Oder³⁸ ist Marie Goslich lange genug die Würde einer Platzierung im historischen Umfeld ihrer Arbeit verweigert worden: Immerhin wurde ihr Nachlass bewahrt, in einer Zeit des materiellen Verschwindens schon eine bemerkenswerte Tatsache und enorme Anstrengung derer, die dieses Œuvre erhalten haben. Mindestens in Brandenburg ist Marie Goslich inzwischen eine Größe der regionalen Fotogeschichte. Dabei kann sie – wie viele ihrer Zeitgenossinnen, deren (Wieder-)Entdeckung noch aussteht, solange sich hoffentlich noch auf Dachböden oder in Kellern Material dazu findet – durchaus von verschiedenen Seiten angeblickt werden: als Schriftstellerin, die ihre Werke mit fotografischen Kommentaren versah, auch als Fotografin, die aufgrund ihrer literarischen Arbeit genau wusste, wie sie welche Geschichte zu erzählen hatte. Hier liegt das Desiderat zukünftiger Beschäftigten mit Marie Goslich: sie zu entdecken als eine Mediatorin zwischen Stadt und Land, zwischen bürgerlichem Protestantismus und sozial durchaus hartem, aber als naturnah gesehenen Landleben, zwischen ihren eigenen Erwartungshaltungen und dem, was tatsächlich auf ihren Bildern zu erkennen ist.

Am Werk der Marie Goslich lassen sich, über die hier entwickelte individuelle Werk- und Lebensgeschichte hinaus, grundsätzliche Eigenschaften der fotografischen Darstellbarkeit und der darin aufgehobenen Darstellungskonventionen der Blicke auf das Land im Kontrast zur Stadt erkennbar machen: die stets zwischen Idealisierung eines erträumten ländlichen Raumes und seiner (vorsichtig) realistisch-journalistischen Behandlung changierenden Praktiken von Fotografinnen und Fotografen. Ferner, dass es sich beim verfügbaren Material, zumal beim publizierten, doch zumeist um einen Blick auf das Land aus der Stadt heraus handelte – die Stadt, auch die Kleinstadt, ist stets präsent, selbst dort, wo es um Naherholung und Garten geht. Bürgerliche Kodizes und Einflüsse der Heimatschutz-Bewegung gingen hier ebenso ein wie neue Horizonte von Reformbewegungen, die Natur und körperliche Gesundheit in den Mittelpunkt ihres Tuns stellten. Die heute wieder enorme und wachsende aktuelle Bedeutung von ‚Land‘ als Erholungsort, von ‚Natur‘ als Erlebnis zeigt sich nicht nur bei Goslich sehr deutlich. Die dokumentarische Darstellung harter Landarbeit lag ihr eher fern, aber Arbeit, auch das Thema geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung, ist in ihrem Werk durchaus präsent – und das ist weitaus mehr, als man sonst in der Fotografiegeschichte kennt.

37 Vgl. Enno Kaufhold, *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986.

38 Vgl. dazu Kauffmann/Marx/Friedrich, Marie Goslich.