

Silke Meyer

„Westfalen im Bild“. NS-Fotografie im Massenmedium

Fotografie galt in Deutschland spätestens seit der Weimarer Republik als ein visuelles Massenmedium. Mit der Propaganda-Maschinerie der Nationalsozialisten erreichte die Verbreitung der Fotografie allerdings einen neuen Höhepunkt: Die Kamerasucht Hitlers selbst, der Führerkult der NSDAP und die Verbreitung der NS-Ideologie bedienten sich alle gleichermaßen der Fotografie als Medium. Bereits 1926 gründete die NSDAP den „Illustrierten Beobachter“ als Parteiorgan neben dem „Völkischen Beobachter“. Der „Illustrierte Beobachter“, im Frühjahr 1932 mit einer Auflage von 300.000 Exemplaren erschienen,¹ markiert den Übergang zum massenpropagandistisch motivierten Fotografieeinsatz der NSDAP.² Die starke Verbreitung der Propagandabilder in Bildbänden, illustrierten Zeitschriften – dem Erfolgsmedium seit den 1920er Jahren schlechthin – und in Filmen garantierte eine wirksame Ideologisierung der Deutschen. Allumfassendes Ziel war es laut Katalog der Berliner Ausstellung „Die Kamera“ (1933) „mitzuhelfen, den deutschen Gedanken durch das Bild hineinzutragen in die kleinsten Hütten“.³

Hinsichtlich der zentralen Rolle der Fotografie in der NS-Propaganda stellt sich in der Forschung immer wieder die Frage nach den spezifischen Charakteristika der NS-Fotografie. Rolf Sachsse, Detlef Hoffmann und Ulrich Hägele haben darauf Antworten gegeben: Sie alle betonen, dass eine typische NS-Fotografie nicht zu erkennen sei.⁴ Die Vorstellung von einer „spezifische[n], wesenhafte[n] Struktur“ der NS-Fotografie – so Hoffmann – sei irreführend; besser sei es, vom Fotografieren im nationalsozialistischen Deutschland zu sprechen.⁵ Sachsse konzediert zwei „inhaltliche Komponenten“ der Fotografie in der NS-Zeit: „Die Idyllik der heilen Welt und die Monumentalisierung der Dinge“, stilistische Definitionen seien aber „schwerlich brauchbar“.⁶ Aufgrund der Vielfalt der ästhetischen Stile der Autorenfotografen des Dritten Reiches ist diese Erkenntnis sicherlich richtig. Aber könnte man nicht – anders herum und aus Sicht der Rezipienten gefragt – aus den Bildern der Massenmedien wie Bildbänden und illustrierten Zeitschriften mit den unzähligen Male abgebildeten Motiven und den wiederholten gestalterischen Prinzipien eine kollektive Sehgewohnheit und Bildsprache rekonstruieren?

¹ Thomas Friedrich, Nationalsozialismus. Lichtbild. Moderne, in: Falk Blask/Thomas Friedrich (Hg.), Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus, Münster u.a. 2005, S. 14.

² Rudolf Herz, Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos. Ausstellungskatalog, München 1994, S. 72.

³ Heiner Kurzbein, Die Fotografie im neuen Deutschland, in: Die Kamera. Amtlicher Katalog und Führer, Stuttgart 1934, S. 9.

⁴ Ulrich Hägele, Erna Lendvai-Dircksen und die Ikonografie der völkischen Fotografie, in: Blask/Friedrich, Menschenbild, S. 78-98, hier S. 79.

⁵ Detlef Hoffmann, „Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit.“ Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik, in: Fotogeschichte 17 (1997), H. 63, S. 57-68, hier S. 61.

⁶ Rolf Sachsse, Probleme der Annäherung. Thesen zu einem diffusen Thema: NS-Fotografie, in: Fotogeschichte 2 (1982), H. 5, S. 59-66, hier S. 60f.

Der Vorteil einer solchen Betrachtungsweise liegt in der Kontextualisierung der Fotografien. Denn in der Tat unterscheiden sich Landschaftsaufnahmen aus dem Sauerland aus den 1920er oder auch aus den 1950er Jahren nicht wesentlich von denen, die zwischen 1933 und 1945 aufgenommen wurden. In der Analyse der Massenpresse steht aber nicht das isolierte Bild, sondern stehen das Verhältnis von Bild und Text sowie die Einbettung der Fotografien in eine Abfolge von Artikeln und Illustrationen im Vordergrund. Und in dieser Kontextualisierung lassen sich – so meine These – durchaus stilistische wie motivische Kennzeichen der massenhaft verbreiteten NS-Fotografie feststellen. Diesen Charakteristika möchte ich anhand der reich bebilderten Fremdenverkehrszeitschrift „Westfalen im Bild“ nachgehen und am Beispiel dieser Zeitschrift zudem die Frage nach den Vorbildern und dem Einfluss von Autorenfotografen wie Erna Lendvai-Dirksen und Hans Retzlaff beantworten. Welche Motive, Kompositionsprinzipien und stilistische Anleihen übernahmen sowohl die Pressefotografen als auch die Herausgeber und Schriftleiter des Massenmediums „Westfalen im Bild“ aus den auflagestarken Bildbänden der Autorenfotografen? Welche visuellen Gestaltungs- und Deutungsprinzipien standen hinter der Auswahl von Fotografien, und welche Sehgewohnheiten prägten die Herausgeber mit ihrer Bildauswahl? Anhand der Bildkomplexe ‚Völkische Fotografie‘ sowie ‚Tradition und Moderne‘ soll der Beitrag der illustrierten Massenpresse für die Prägung einer kollektiven Bildsprache in der NS-Zeit analysiert werden.⁷

Die Zeitschrift „Westfalen im Bild“

„Westfalen im Bild“ verstand sich als „Illustrierte Verkehrs- und Kulturzeitschrift für Westfalen, Ruhrgebiet, Lippe und Osnabrücker Land“ und folgte auf die Vorläuferreihen „Teutoburger Wald und Weserbergland“, erschienen von 1930 bis 1933, und „Der schöne Teutoburger Wald“, erschienen 1927 bis 1929. Ab 1934 fasste der herausgebende Landesfremdenverkehrsverband Westfalen die Präsentation der Regionen Teutoburger Wald, das lippische Bergland und Paderborner Land, das Wiehengebirge und Osnabrücker Land, das Münsterland und Ruhrgebiet, Sauerland, Siegerland und Wittgensteiner Land unter dem neuen Titel „Westfalen im Bild“ zusammen. Die Schriftleitung appellierte in der ersten Ausgabe vom Januar 1934, einem Aufruf des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda Goebbels folgend, an ihre Leser: „Erst lerne Deutschland, Dein Vaterland, kennen!“ (8/1934, H. 1, o.S.).⁸ Bei der neu strukturierten Zeitschrift, die im Verlag E. Gundlach in Bielefeld erschien, sollte die Wirtschaftswerbung für das Hotel- und Gastwirtsgewerbe, aber auch für das Handwerk

⁷ Auch das Fach Volkskunde leistete seinen Beitrag zu diesen Sehgewohnheiten; der rückwärtsgewandte Auftrag des Sammelns und Bewahrens wurde durch nostalgische Fotodokumentationen kräftig unterstützt. Vgl. hierzu Ulrich Hägele, *Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft*, Tübingen 2007; Gudrun M. König/Ulrich Hägele, *Eine Etappe der volkskundlichen Fotogeschichte*, in: dies. (Hg.), *Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945*, Marburg 1999, S. 8-35.

⁸ Die Schriftleitung hatten als Herausgeber und Vorsitzender des Westfälischen Verkehrsverbandes der Dortmunder Bürgermeister Schüler und Dr. Bernhard Stolz, Münster, inne. 1939 ging die Herausgeberschaft an Willi Banike über, den Oberbürgermeister der Stadt Dortmund und Leiter des Fremdenverkehrsverbandes Westfalen.

und den Einzelhandel, die Verkehrsunternehmen und zuliefernde Industriezweige gefördert werden. Ein gleichrangiges Ziel aber sahen die Herausgeber darin, „die Namen von Westfalen, Lippe und dem Osnabrücker Lande und die Kunde von ihren landschaftlichen Schönheiten und Wesensarten, ihrer Kultur und ihrem Volke in das übrige deutsche Vaterland heraus[zu]tragen, in dem Bewusstsein, dadurch mitzuwirken an der großen Aufgabe der Erziehung unseres Volkes zu einer reichen Heimatkenntnis und tiefen Vaterlandsliebe“ (8/1934, H. 1, S. 1). Die Zeitschrift kann demnach durchaus als „gleichgeschaltet“ betrachtet werden. Es fällt jedoch auf, dass keine fotografischen Propagandabilder (die z.B. den Besuch von NS-Prominenz in westfälischen Städten feiern) abgedruckt wurden. Nur das Septemberheft des Jahrgangs 1939 machte mit einem Bild von Adolf Hitler auf, die Reihen seiner Soldaten abschreitend und die rechte Hand zum Gruß erhoben. Der Text stammte von den Herausgebern Willi Banike und Bernhard Stolz, die bekräftigten, dass auch die Westfalen „ruhig, besonnen und gelassen, so, wie es westfälisch-niederdeutsche Art ist, aber zäh und unbeirrbar“ ihre „Pflicht im Kampf tun werden“ (13/1939, H. 9, S. 1). Im selben Heft äußerte Hermann Esser, der Staatssekretär im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda: „Die Heimat als Kraftquelle und Widerstandszentrum für die Front zu erhalten und zu festigen, ist zunächst unsere erste Aufgabe“ (S. 22). Diese Aufgabe der Heimatpflege war „Westfalen im Bild“ jedoch schon vor Kriegsausbruch zu eigen; eine erkennbare politische Radikalisierung ließ sich auch nach 1939 weder in Texten noch in Bildern feststellen.

Die illustrierte Zeitschrift erschien monatlich⁹ und umfasste pro Heft ca. 40 schwarz-weiß bebilderte Seiten; die Jubiläumsnummer zum zehnjährigen Bestehen brachte es auf 92 Seiten. Der Inhalt bestand aus einer Mischung von ein- bis dreiseitigen Artikeln über ausgewählte Städte und Regionen, Landschaften und Bodendenkmäler, ländliche und städtische Architektur, Menschen in Arbeit und Freizeit sowie Kunsthandwerk, Gemälde und Denkmäler. Weiterhin bot man der Leserschaft Anleitung zum Reisen und Freizeitvergnügen im Urlaub, Hinweise zum Umgang mit Wirten und Gastgebern sowie zur Auswahl von Erholungsgebieten, schließlich Wandertipps und eine Veranstaltungsübersicht unter dem Titel „Was ist los in Westfalen?“, gefolgt von einem Anzeigenteil.

„Westfalen im Bild“ kostete 50 Pfennig pro Ausgabe, erschien in einer Auflage von 10.000 Exemplaren (vgl. 8/1934, H. 1, S. 1 und 39) und stand daher einem breiten Lesepublikum zur Verfügung, zusätzliche Leserschaft konnte durch die Auslage der Zeitschrift in Gaststätten und Warteräumen (siehe u.a. 12/1938, H. 1, S. 75) gewonnen werden. Die Redaktion bot auch einen Versand von kostenlosen Probenummern ins Ausland an, besonders für Soldaten an der Front. Die späten Ausgaben zeigten wiederholt die Fotografie eines Soldaten in Uniform, der in eine Ausgabe von „Westfalen im Bild“ vertieft ist, wie 1942 mit der Bildunterschrift: „Immer wieder freuen sich unsere Landser, wenn die Heimat ihnen Grüße sendet. – Westfalen im Bild ist den Soldaten draußen ein lieber, treuer Begleiter“ (15/1941, H. 3, S. 12). Die letzte Ausgabe erschien im März 1943, in der Verlag und Schriftleitung erklärten, dass die Kriegswirtschaft die Konzentration der Kräfte fordere und es daher notwendig sei, „daß un-

⁹ Mit dem Jahr 1941 wurde die Zeitschrift „im Zuge der kriegsnotwendigen Maßnahmen“ auf ein vierteljährliches Erscheinen reduziert (15/1941, H. 7, S. 1).

sere Zeitschrift mit dem heutigen Tage ihr Erscheinen einstellt, um Menschen und Material für andere kriegswichtige Zwecke freizumachen“ (17/1943, H. 1-3, S. 1).

Der besondere Reiz der Zeitschrift „Westfalen im Bild“ liegt in der Zahl und Art der fotografischen Illustrationen. Alle Aufnahmen waren mit dem Namen des Fotografen versehen, und es lässt sich eine große Zahl von regelmäßigen Bildlieferanten aus der Region feststellen.¹⁰ Für die Auswahl der Illustrationen zeichneten die Herausgeber und Redakteure verantwortlich. Diese waren seit dem Schriftleitergesetz vom 4. Oktober 1933 strengen Vorschriften unterstellt, um die Gleichschaltung der Presse „durch Wort, Nachricht oder Bild“¹¹ in den Redaktionen zu garantieren. Da die Bildjournalisten zu einer Mitgliedschaft im „Reichsausschuss der Bildberichter im Reichsverband der deutschen Presse“ verpflichtet waren, ist ohnehin von politisch konformen Beiträgen auszugehen.¹² Die meisten Fotografen arbeiteten nicht selbstständig, sondern für Agenturen, denen im Bildvertrieb eine zentrale Rolle zukam.¹³ Mit welchen Agenturen „Westfalen im Bild“ zusammenarbeitete, ist nicht bekannt; es ist im regionalen Kontext durchaus vorstellbar, dass Fotografen aus dem Raum Westfalen ihre Bilder aufgefördert und un-aufgefördert an die Redaktion sandten. Auch die Wiederverwertung von Bildern z.B. von Kalenderblättern war nicht selten. Aus diesem Pool an Fotografien sowie aus den Beständen westfälischer Stadt- und Pressearchive suchten die Herausgeber passende Motive aus. Bild und Text hatten einen nahezu gleichen Anteil an der Ausgestaltung der Seiten und standen demnach in einem gleichwertigen Verhältnis. Allerdings bezogen sich die Texte in den meisten Fällen nicht direkt auf die Bilder; sie lagen den Autoren wahrscheinlich nicht vor, was die Vermutung stützt, dass die Bildauswahl durch die Herausgeber und Schriftleiter vorgenommen wurde.

Völkische Fotografie

Programmatisch kündigten die Herausgeber 1934 an, „dem aufgeschlossenen Leser ... die landschaftlichen Schönheiten, ihre Kultur, ihr Volksleben, ihre Eigenarten und Merkwürdigkeiten“ (Was wir wollen!, in: 8/1934, H. 1, S. 1) nahebringen zu wollen. Von den Menschen war hier zwar noch nicht explizit die Rede, aber noch im selben Jahr

¹⁰ Mit den Fotografen und der Fotografin aus der Region, Erich Angenendt (Dortmund), Anni Borgas (Oelde), Meinhard Fenske (Herford), Erich Grisar (Dortmund), J. Grobbel (Fredeburg), Theo Klein-Happe (Iserlohn), P.E. Kley (Gelsenkirchen-Buer), Rudolf Lindemann (Münster), Fritz Mielert (Dortmund), Richard Mönch (Arnsberg), Wilhelm Rösch (Münster), Friedrich Schmieding (Dortmund) und Hans Wagner (Wetzlar), scheint aufgrund der hohen Zahl von abgedruckten Fotografien eine besonders enge Zusammenarbeit bestanden zu haben. Fritz Mielert veröffentlichte zudem einige Texte, z.B. „Münsterländische Heide“ (12/1938, H. 8, S. 13f). Eine Sonderstellung hatte der Frankfurter Fotograf Dr. Paul Wolff inne, bekannt für seine Industrie- und Modofotografie sowie für seinen Gebrauch der Leica. Seine Motive in „Westfalen im Bild“ bestehen hauptsächlich aus einer Serie von Kindern an Weihnachten (11/1937, H.12, S. 15; 13/1939, H.12, Titelbild); hinzu kommen einige Fotografien von Badenden (z.B. 11/1937, H. 7, S. 15 und 16) und Architekturaufnahmen.

¹¹ Schriftleitergesetz vom 4.10.1933, zit. nach Rolf Sachsse, Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Dresden 2003, S. 248.

¹² Sachsse, Wegsehen, S. 113.

¹³ Ebd., S. 113-115; ders., Die Arbeit des Fotografen. Marginalien zum beruflichen Selbstverständnis deutscher Fotografen 1920-1950, in: Fotogeschichte 2 (1982), H. 4, S. 55-63, hier S. 57.

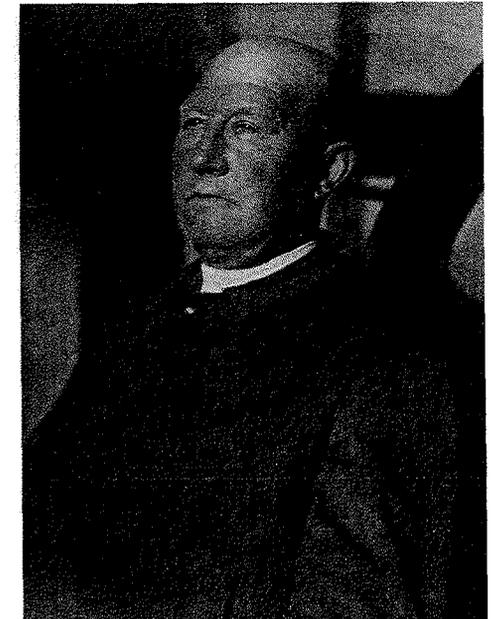


Abb. 1:
Erna Lendvai-Dircksen, Bauer aus dem
Kreis Bielefeld (8/1934, H. 5, S. 13)

druckten die Herausgeber einen einseitigen Artikel von Eduard Schoneweg, Direktor des Städtischen Museums in Bielefeld, mit drei Aufnahmen von Erna Lendvai-Dircksen aus der Serie „Das deutsche Volksgesicht“. Anlass des Artikels war die Schau der Berliner Ausstellung „Die Kamera“ (1933) im Bielefelder Städtischen Museum.¹⁴ Der Autor stellt die Berliner Fotografin als Psychologin der deutschen Volksseele vor, welche mit ihren Fotografien der ländlichen Bevölkerung „das unverbrauchte, unbeirrbar deutsche Volkstum zur Darstellung“ (8/1934, H. 5, S. 13) brachte. Die Wurzeln des deutschen Volkes lägen im Bauerntum und seiner engen Verbundenheit zur Scholle, ein starkes Deutschland könne auf seine Bauern und ihr „unbeirrbar deutsche[s]“ Wesen nicht verzichten. Schoneweg schloss mit den Worten Hitlers: „Das deutsche Volk wird ein Bauernvolk sein, oder es wird nicht sein“ (8/1934, H. 5, S. 13).

Wie aber spiegeln die Fotografien diese NS-Ideologie wider? Welche Strategien wurden genutzt, um den Bauern als *das* Sinnbild der Deutschen und gleichzeitig der Westfalen zu inszenieren? Den Text umgeben zwei Aufnahmen:

1. oben rechts ein älterer Mann im Halbkörperporträt mit vom Wetter gegerbtem, fal-

¹⁴ Die Zweitverwertung von Autorenfotografien in illustrierten Zeitschriften ist nicht ungewöhnlich. Ulrich Hägele weist darauf hin, dass das Bildmonopol der Fotografen wie Lendvai-Dircksen und Hans Retzlaff von Bildbänden über Heimatzeitschriften und -bücher bis hin zu wissenschaftlichen Publikationen im Fach Volkskunde reichte; Ulrich Hägele, Die Visualisierung des Volkskörpers. Fotografie und Volkskunde in der NS-Zeit, in: Fotogeschichte 21 (2001), H. 82, S. 5-20, hier S. 11.

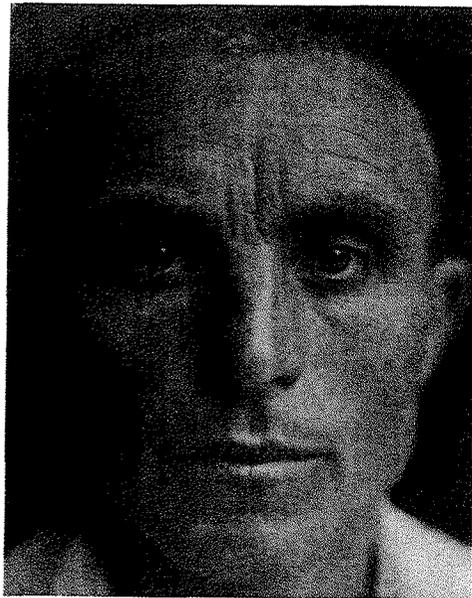


Abb. 2:
Erna Lendvai-Dircksen, Bauer aus dem Kreis
Minden (8/1934, H. 5, S. 13)

tigem Gesicht im weißen Hemd und Jacke mit ernstem Blick und geschlossenem Mund (Abb. 1). Die Dreiviertelansicht lässt ihn – typisch für Männer in Lendvai-Dircksen's Porträts¹⁵ – am Betrachter vorbei in die Ferne sehen. Den Hintergrund bildet eine Fachwerkwand mit symmetrischen Hell-Dunkel-Kontrasten. Vor der Wand befindet sich ein angeschnittener gerundeter metallener Gegenstand, der zur bäuerlichen Gerätschaft gehören könnte. Die Aufnahme ist streng komponiert: Das Fachwerk im Hintergrund gibt vertikale und horizontale Linien vor, in deren Raster der Mann eingepasst scheint. Sein Oberkörper, gehüllt in eine zugeknöpfte Jacke, bildet eine Diagonale im Bild, welche vom Metallgegenstand aufgenommen wird, die Linie zwischen Arm und Körper wird sogar exakt weitergezeichnet. Diese klare Achsensymmetrie in der Komposition erinnert an die neusachliche Fotografierweise, die das Frühwerk von Erna Lendvai-Dircksen geprägt hat.

2. Der unten links gezeigte Mann ist jünger; er hat einen blonden Haaransatz und blonde Brauen, sein Mund ist ebenfalls geschlossen (Abb. 2). Mit seinen hellen Augen blickt er den Betrachter – ungewöhnlich für die Fotografin – direkt und offen an. Die formatfüllende Aufnahme konzentriert sich ganz auf sein Gesicht, der Hintergrund ist dunkel und verschwommen, nur ein helles Oberhemd am unteren Bildrand ist noch erkennbar. Der für Lendvai-Dircksen typische unbestimmte dunkle Hintergrund lässt die Gesichtszüge fast skulpturenhaft hervortreten, die

¹⁵ Vgl. Sachsse, Wegsehen, S. 156.

Aufnahme wirkt monumental.¹⁶ Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die Achsensymmetrie der Bildkomposition, die Gesichtszüge teilen die Bildfläche symmetrisch auf.

Trotz der Nähe, die der Bildausschnitt erzeugt, und des Blickkontakts bleibt auch hier ein deutlicher Abstand zum Fotografierten. Obwohl der deutsche Bauer als ein Bild des Eigenen schlechthin präsentiert wird, ergibt sich für den Betrachter eine spannungsgeladene Distanz zum Porträtierten. Als wollten die Herausgeber diese Spannung mindern, haben sie die soziale Klassifizierung der Fotografin durch eine regionale ersetzt.¹⁷ Während Lendvai-Dircksen in ihrem Bildband „Das deutsche Volksgesicht“ (1930) eine soziale Binnendifferenzierung vornimmt, beschränken sich die Schriftleiter auf den Herkunftsort der Bauern. Der jüngere Mann, bei Lendvai-Dircksen als Kleinbauer bezeichnet, aus dessen Gesichtszügen „die gehorsame, willfähige, zähe Kraft des deutschen Soldaten, dieses prachtvollen Querschnittes opferbereiter Mannhaftigkeit“¹⁸ spricht, erhält die Unterschrift „Bauer aus dem Kreis Minden“. Die Fotografie des älteren Mannes ist bei Lendvai-Dircksen betitelt mit „Westfälischer Großbauer“, dessen Familie „seit Wittekinds Zeiten auf derselben Scholle“ lebt: „Man muß die breiten, stolzen Höfe mit ihrer gelassenen Ruhe gesehen haben, um zu wissen, was kerndeutsches Bauerntum ist.“¹⁹ In „Westfalen im Bild“ taucht nur die Kreisbezeichnung auf: „Bauer aus dem Kreis Bielefeld.“ So mindern der Text, der den Bauern zum Sinnbild Westfalens wie Deutschlands erhebt, und die Bildunterschriften, die die regionale Zugehörigkeit betonen, die Distanz der monumentalen Fotografien. Das Spannungsverhältnis löst sich auf in der ideologischen Doktrin: Das Regionale wird zum Nationalen, das Universale wird zum Eigenen.

Die dritte Aufnahme ist ganzseitig und zeigt eine Bauersfrau in ihrer Bückeburger Tracht (Abb. 3). Diese entspricht dem Sonntagskleid für verheiratete Frauen der bäuerlichen Mittel- und Oberschicht. Ihr Haar ist ganz verdeckt von der schwarzen Kappe; überhaupt ist die ganze Kleidung samt Schultertuch dunkel gehalten. Blickfang sind die Bernsteinkette, das sogenannte Krallenband, und die vergoldete Hemdspange.²⁰ In ihren zusammengelegten Händen hält sie ein weißes Tuch. Die Bäuerin blickt den Betrachter mit offenem Blick an. Die leicht angehobenen Mundwinkel lassen sie freundlich und aufgeschlossen erscheinen. Im Hintergrund ist wiederum Fachwerk angedeutet, was der Komposition eine strenge Symmetrie verleiht. Die vertikale Mittelachse des Bildes verläuft, eingerahmt von zwei Balken, genau entlang der Körpermitte der Bäuerin, verstärkt von den schimmernden bestickten Bändern der Halskrause. Auch hier er-

¹⁶ Auch Claudia Gabriele Philipp bescheinigt Lendvai-Dircksen eine „große Liebe zu der Monumentalität“; dies., Erna Lendvai-Dircksen (1883-1962). Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren, in: Fotogeschichte 3 (1983), H. 7, S. 39-53, hier S. 46.

¹⁷ Die Bildunterschriften wurden also von der Schriftleitung geändert oder gänzlich neu verfasst. Diese Praxis stellt Ulrich Hägele für viele NS-Zeitschriftenredaktionen fest, die die von ihnen ausgewählten Bilder mit eigenen „Phantasie-Bildlegenden“ versehen und oftmals damit erst in den Kontext politischer Propaganda rücken; Hägele, Foto-Ethnographie, S. 145.

¹⁸ Erna Lendvai-Dircksen, Das Deutsche Volksgesicht, Berlin 1930, S. 132.

¹⁹ Ebd., S. 128.

²⁰ Zur regionalen Tracht siehe umfassend Michael Baumgart, Delbrücker Tracht. Ländlicher Kleidungsstil in Westfalen 1800-1980. Regionale Kultur – soziale Zeichenfunktionen – Analyse von Objekten, Archiv- und Bildquellen, Essen 2007.



Abb. 3:
Erna Lendvai-Dircksen, Bauernfrau aus
dem Kreise Lübecke (8/1934, H. 5, S. 14)

hält man den Eindruck, die Fotografierte sei eingepasst worden in das Raster des Fachwerks. Lendvai-Dircksen präsentiert die Bauernfrau respektvoll als Vertreterin eines selbstbewussten Standes. Die Gesichter sind gezeichnet von der harten Arbeit, ohne jedoch verhärtet zu wirken. Die Frau wirkt ruhig, fast statisch und findet in dieser Ruhe ihre Würde; letztere unterstreicht auch die dreiecksartige Komposition der Fotografie. Das Weibliche wird hier mit dem Ländlichen gleichgesetzt und beides ideologisch überhöht,²¹ eine Apotheose von Mütterlichkeit und Mutter Erde. Die Bildunterschrift von Lendvai-Dircksen, die die Frau als „Persönlichkeit“, als „kristallisierte Form von Fühlen und Denken“ und „als absolut selbständig und gleichberechtigt neben dem Mann, ... Autorität wie er“ bezeichnet, wird jedoch nicht aufgenommen.²² Der ländliche Bezug wird wiederum über die Region hergestellt: „Bauernfrau aus dem Kreise Lübecke.“

Die formalen Kennzeichen der Bildserie rücken die Aufnahmen – neben den neusachlichen Einflüssen – auch in die Tradition der volkskundlich-ethnologischen Typenkunde. Die typisierende Darstellungsweise besteht aus seriellen Aufnahmen des Gesichts in Vorder- und Dreiviertelansicht – hier auf zwei Aufnahmen des Bauern verteilt. Der Blick der Fotografierten ist dementsprechend auf den Betrachter oder in die

²¹ Ulrich Hägele, *Volkskundliche Fotografie 1914 bis 1945*, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 104 (2001), S. 263–404, hier S. 297.

²² Erna Lendvai-Dircksen, *Das Deutsche Volksgesicht*, S. 130.

Ferne gerichtet. Die Motive zeigen meist das Gesicht in Nahaufnahme oder als Halbkörperaufnahme vor einem undifferenzierten, oft verschwommenen Hintergrund. Die fehlende Regionalspezifität, z.B. der Landschaften, trägt zum Eindruck der Typenbildung bei. Auch das Fachwerk im Hintergrund ließe sich in die typisierende volks- und volkerkundliche Fotografierweise einordnen: Es erinnert an ein Raster, wie es zur Vermessung und Klassifizierung von Menschen verwandt wurde.

Hintergrund dieser typologischen Erfassung des Westfälischen ist die Entwicklung der Rasse-Fotografie als einer Form der volkskundlich-ethnologischen Dokumentation. Das Genre findet seinen Ursprung in den systematischen Dokumentationen der überseeischen Kulturen, wie sie überwiegend englische und französische Ethnologen im 19. Jahrhundert unternommen haben. Der Mediziner James C. Prichard, Präsident der *Ethnology Society of London*, sah als erster 1839 in der neuen fotografischen Aufnahmeform eine einzigartige Chance für die Erfassung und Klassifikation der Menschentypen; der Anatomieprofessor Etienne Serres plante in Paris ein „Musée photographique des races humaines“. In Deutschland verbreiteten den „klinischen Blick“ auf das Andere der Mediziner und Anthropologe Gustav Fritsch, der Neurologe Ernst Kretschmer sowie seit den 1920er Jahren der Psychologe Ludwig Ferdinand Clauss und der Rassenkundler Hans F.K. Günther. Letzterer wurde vor allem für die Anfänge der volkskundlichen Fotografie, beispielsweise die Dokumentation von Trachten, prägend.²³ Clauss' „Rasse und Seele“ erreichte bis 1941 siebzehn Auflagen, Günthers „Rassenkunde des deutschen Volkes“ war 1943 mit fast 300.000 Exemplaren verbreitet, und beide nutzten Fotografien von Lendvai-Dircksen zur Illustration ihrer Publikationen.²⁴

Auf diese visuelle Definition rassistischer Typen bauten die Dokumentar- wie die anthropometrische Fotografie auf. Hägele sieht in beiden gemeinsam „das visuell transportierte völkische Diktum der Stilisierung und Überhöhung des Eigenen gegenüber dem Fremden“.²⁵ In den Porträts westfälischer Bauern ist also das Fremde als Negativfolie stets mitgedacht, und vor diesem Hintergrund erzeugen die Aufnahmen eine positiv besetzte Binnenexotik des Eigenen, in unserem Kontext des Bäuerlichen, welche einhergeht mit der Volkstumsideologie der NS-Zeit. In ihrem Fotoband „Das Deutsche Volksgesicht“ bildete Lendvai-Dircksen nur Menschen in ruralen Kontexten ab, Menschen in Städten kamen nicht vor. Diese Auswahl, in der Bauern zum Ideal des „Volkskörpers“²⁶ wurden, setzte ‚deutsch‘ mit ‚ländlich‘ gleich: „Volk ist eine einheitliche natürliche Lebensgemeinschaft, mit allen Wurzeln im Boden einer Landschaft verankert.“²⁷

²³ Vgl. zusammenfassend zu den Anfängen der ethnografischen Fotografie Ulrich Hägele, *Foto-Ethnographie*, S. 163–169; Thomas Theye, „Wir wollen nicht glauben, sondern schauen“. Zur Geschichte der ethnografischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert, in: ders. (Hg.), *Der geraubte Schatten. Die Fotografie als ethnographisches Dokument*, München/Luzern 1989, S. 60–119.

²⁴ Hägele, *Foto-Ethnographie*, S. 177; zu Lendvai-Dircksens Beitrag siehe ders., *Fotografische Konstruktion des Ländlichen*. Dorothea Lange und Erna Lendvai-Dircksen – zwei Karrieren zwischen Pathos und Propaganda, in: Blask/Redlin, *Menschenbild*, S. 26–45, S. 40f. und ders., *Ikongrafie der völkischen Fotografie*, S. 88.

²⁵ Hägele, *Foto-Ethnographie*, S. 178.

²⁶ Erna Lendvai-Dircksen, *Zur Psychologie des Sehens* (1931), in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie II: 1912–1945*, München 2006, S. 157–162, hier S. 160.

²⁷ Lendvai-Dircksen, *Das Deutsche Volksgesicht*, S. 6.



Abb. 4:
Rudolf Lindemann, Delbrückerin in ihrer
Tracht (9/1935, H. 5, S. 6)

Ein weiterer Autorenfotograf der NS-Zeit, Hans Retzlaff, spezialisierte sich ebenfalls auf die Darstellung eines idyllischen ländlichen Raums, visualisierte diesen aber vor allem durch regionale Trachtenmode. Er stellte in den 1930er Jahren die Trachten verschiedener Regionen in Bildbänden zusammen. Um die Kleidung in ihren vielen Details abzulichten, wählte er oft einen etwas größeren Bildausschnitt als Lendvai-Dirksen und stellte die Trachtenträgerinnen in Ganz- oder Halbkörperporträts dar. Auch bildeten seine Darstellungen des Bäuerlichen mehr Requisiten ab, vielfach waren die Fotografien im Freien aufgenommen und ließen Landschaften im Hintergrund erkennen. Die Fotografierten zeigen Interaktion, sie sprechen miteinander oder sehen sich an. All das lässt die Aufnahmen weniger heroisierend-monumental als vielmehr idyllisch, nostalgisch und sentimental wirken. Der Fotograf erreichte dies nicht zuletzt durch das bewusste Aussparen von Zeichen der Moderne wie Hochspannungsmasten und -leitungen oder Autos.²⁸ Ebenso wie bei Erna Lendvai-Dirksen zeichnete sich seine Fotografie allerdings durch das aus, was fehlt: soziale Problemfelder, Armut und Verwahrlosung wurden konsequent ignoriert und fanden daher auch keinen Eingang in die Bildtraditionen der 1930er Jahre.²⁹

²⁸ König/Hägele, *Etappe*, S. 19.

²⁹ Ulrich Hägele zeigt diese fotografischen Lücken im Vergleich zur sozialdokumentarischen Fotografie in den USA auf; vgl. Hägele, *Fotografische Konstruktion des Ländlichen*, S. 26-45.

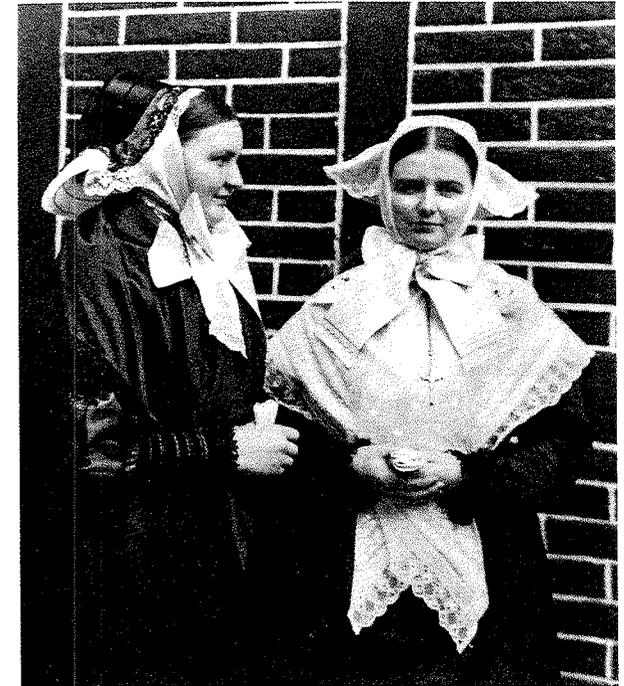


Abb. 5: Rudolf Lindemann,
Junge Delbrücker Bäuerinnen
(9/1935, H. 5, S. 7)

Die „Trachten“-Beiträge in „Westfalen im Bild“ greifen sowohl Retzlaffs idyllische Abbildungsweise mit lachenden Protagonistinnen auf (10/1936, H. 8, S. 8f.) als auch die monumentale Art der Darstellung von Lendvai-Dirksen. Die Instrumentalisierung der Trachten als völkischer Requisite zeigt sich an zwei Aufnahmen von Delbrücker Trachtenträgerinnen. Der dazugehörige Artikel „Westfälische Trachten, die noch leben“ von Agnes Brirup bezieht sich zwar nicht direkt auf die Abbildungen, liefert jedoch den propagandistischen nordisch-germanischen Kontext: „Die einfache, aber sehr harmonisch und mütterlich wirkende Kleidung ist in ihren Grundformen mit der altgermanischen Frauentracht gleich geblieben und zeigt dem Kenner den Typ des nordischen Stils.“ (9/1935, H. 5, S. 69) Die Fotografie von Rudolf Lindemann präsentiert eine Delbrückerin mit einer weißen Kinnschleife mit Spitzenbesatz, schwarzem Schultertuch über einem schwarzen Kleid mit verzierten Festtagsärmeln mit Bandbesatz (Abb. 4). Sie blickt mit ernstem Blick und leicht nach rechts gewandter Pose in die Kamera, die Arme hält sie tief vor der Brust gekreuzt. Michael Baumgart weist darauf hin, dass durch diese ungewöhnliche Armhaltung das zur Tracht gehörige Anhängerkreuz als katholisches Symbol verdeckt wird und somit ihre eigentlich religiöse Motivation, die Tracht zu tragen, in den Hintergrund gerät.³⁰

³⁰ Baumgart, *Delbrücker Tracht*, S. 330.

Die zweite Fotografie zeigt zwei Jungbäuerinnen, die linke in der Seitenansicht, die rechte *en face* (Abb. 5). Sie tragen unterschiedliche Trachten, die ihren Ehestand angeben: links ein schwarzes Schultertuch mit schwarzer Kappe für die verheiratete Bäuerin und rechts die „Jungfrauentracht“ mit dem weißen Schultertuch und Krolle.³¹ Die beiden Ansichten erinnern durch die zweifache Pose frontal und seitlich an die kategorisierende Erfassung von Volkstypen. Ein weiteres Indiz für diese klassifikatorische Interpretation ist die geziegelte Mauer im Hintergrund. Regener hat auf die Bildtradition der gemauerten Wand im Hintergrund bei der Darstellung von Kriminellen und Kranken aufmerksam gemacht.³² Hier trifft also das durchaus positiv besetzte Motiv der „heimatümelnden“ Trachtendarstellung auf eine eher negativ besetzte Bildtradition der Vermessung und Erfassung des Anderen. Das Ergebnis ist eine seltsam leere Bildausage, ohne nostalgisches Moment oder monumentale Bestandteile.

Visuelle Strategien der Typisierung waren auch in der Gegenüberstellung von Fotomotiven auf Doppelseiten enthalten. In einem Beitrag mit dem Titel „Das westfälische Antlitz“ geht der Autor Adolf Wortmann der Frage nach dem typisch westfälischen Wesen nach, welches er als „Adel des Bauernantlitzes“ (8/1934, H. 9, S. 7) auf dem Land findet. Westfalen sei also, wenn auch in manchen Gegenden überfremdet, „im tiefsten Wesen Bauernland“. Auch die gemeinsame plattdeutsche Sprache sei Bauernsprache. Westfälisch wird gleichgesetzt mit bäuerlich, und das Lob auf das Bauertum mündet in eine Verherrlichung des Deutschen: „Das westfälische Antlitz braucht sich nicht zu wandeln, es ist deutsch im besten und reichsten Sinne“ (8/1934, H. 9, S. 7).

Im Mittelpunkt der Illustrationen steht analog zum Text ein Ravensberger Bauernpaar (Abb. 6). Hier wird die Konnotation des Fremden und des Eigenen stilistisch deutlich. Für den Bergmann wählen die Herausgeber eine neusachlich geprägte Typisierung im Stil August Sanders. Dieser Bergmann hat seine dunklen Augen seitwärts nach oben gerichtet, was sein Aussehen fast devot erscheinen lässt. Sein formatfüllendes Profil ist angeschnitten und in einer Schrägansicht gezeigt. Die Ausleuchtung bringt nur seinen Nasenrücken hell hervor, die anderen Gesichtspartien treten ins Dunkle, und der Übergang zu seinem Hut ist eine schwarze Fläche. Dem gegenüber steht eine Aufnahme des Ravensberger Bauernpaares, dessen Fotografie eine ganze Seite füllt, während die Fotografie des Bergmanns deutlich kleiner gerät. In diesem Größenunterschied ist bereits eine Deutung und Wertung enthalten. Der weiße Teil der Fachwerkwand im Hintergrund, vor dem das Bauernpaar abgelichtet ist, wirkt neben dem auf der Doppelseite symmetrisch angeordneten oberen Bildrand der Bergmann-Aufnahme umso heller. Die kontrastierende Farbsymbolik wird in der schneeweiß leuchtenden Kopfbedeckung des sitzenden Bauern wieder aufgenommen. Die restliche Kleidung des Bauernpaares ist einfach, aber sauber. Die stehende Frau stützt sich mit dem Ellbogen auf die Schulter ihres Mannes auf, die beiden bilden eine kompositorische wie symbolische Einheit vor dem Balkenkreuz des Fachwerks, welches auch hier der Fotografie eine strenge Komposition verleiht. Im Text heißt es, die beiden seien „ein Sinnbild der starken Gläubigkeit“ – das angedeutete Kreuz – „die diesen beiden klar geformten Körpern Festigkeit und einfache Würde gaben“. Die Fotografie des Bergmanns wird hingegen beschrieben

³¹ Ebd., S. 130f.

³² Susanne Regener, Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999, S. 103-109.

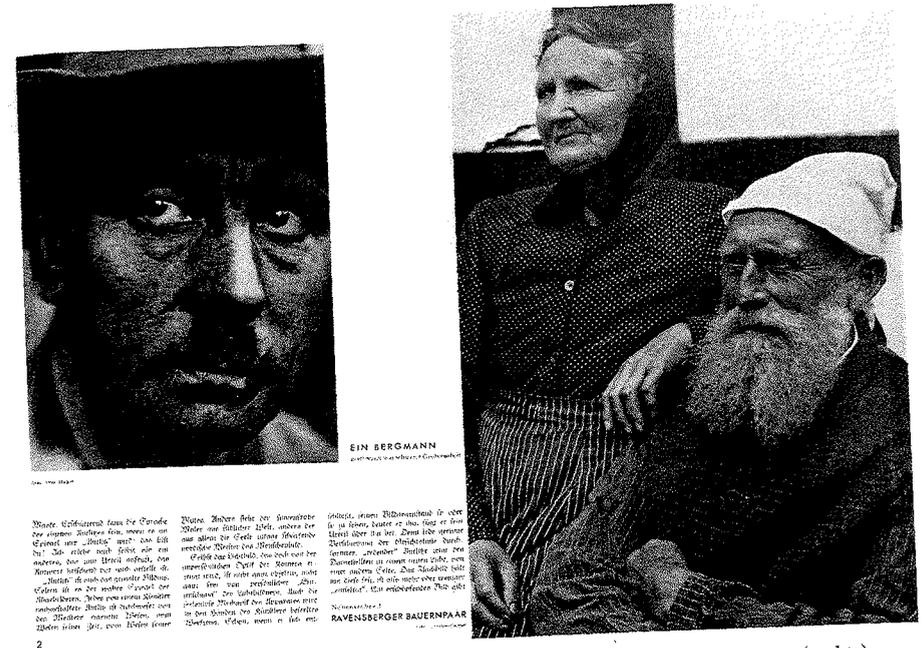


Abb. 6: Fritz Mielert, Ein Bergmann (links) und Auslese-Gropp, Ravensberger Bauernpaar (rechts) (8/1934, H. 9, S. 2 und 3)

als „ein erschütterndes Mal jenes Arbeitertums, das aus dem Gegenwartsbilde Westfalens nicht mehr wegzudenken ist“. Aber auch seine Tätigkeit wird auf Arbeit „unter den Äckern der westfälischen Muttererde“ (8/1934, H. 9, S. 6) zurückgeführt, d.h. auch ihm wird Erdverwachsenheit beschieden. Besonders das Bauernpaar erinnert im Stil an die Aufnahmen von Lendvai-Dircksen: die klare Komposition, durch das angedeutete Fachwerk symmetrisiert, sowie die Monumentalisierung der Bauersleute folgen den Gestaltungs- und Deutungsprinzipien der Autorenfotografie. Sie selbst polemisiert gegen die „klare, harte, geheimnislose“ Fotografie der neuen Sachlichkeit: Dieser „muss gegenüber treten die wurzelhafte, lebenskräftige Art der wahren Originalität, die in echter Sicht der Dinge zu leben weiß und dem schleichenden Pessimismus entgiftend entgegenzutreten vermag“. In der Gegenüberstellung mit der „wurzeltenden, lebenskräftigen Art“ der monumentalisierten Bauerntypen erfährt die neusachliche Fotografie des Bergmanns stilistisch wie motivisch eine eindeutige Herabsetzung.

Den Abschluss dieses Artikels bilden zwei frontal aufgenommene Kinderfotografien, auf der linken Seite ein Westfalenjunge von Fritz Mielert, rechts „Ein ‚Wicht‘“ von Erna Lendvai-Dircksen. In beiden Fällen ist der Bildausschnitt ganz auf das Gesicht

³³ Lendvai-Dircksen, Psychologie des Sehens, S. 162.



Abb. 7:
Erna Lendvai-Dircksen, Westfälische Land-
jugend mit blondem Haar und blauen Augen
(12/1938, H. 1, S. 3)

fokussiert. Der Hintergrund ist unbestimmt, nichts lenkt von den Gesichtsausdrücken der Kinder ab. Die Bildachsen sind – wie auch häufig in den Bildbänden Lendvai-Dircksens – mit einer geschlechterspezifischen Semantik ausgestattet. Der blonde Junge ist in leichter Untersicht gezeigt, er blickt nach oben und lacht mit geöffneten Lippen in die Kamera, was ihm einen aktiven, energischen Ausdruck gibt. Das hellhaarige und helläugige Mädchen dagegen blickt mit ruhigen Augen und geschlossenem Mund auf den Betrachter, hier wird eine Übersicht gewählt, die eine passive und verhaltene Haltung suggeriert.³⁴

Die Kinderaufnahmen in „Westfalen im Bild“ zeigen eine auffällige Gemeinsamkeit: In allen Fällen sind die Kinder blond und helläugig, übrigens keine Voraussetzung in Lendvai-Dircksens Buch „Unsere deutschen Kinder“ (1932). In der Auswahl der Schriftleitung, so ließe sich pointieren, ist die Zukunft in Westfalen blond und blauäugig, eine Utopie des Arischen. Darauf verweist auch die Bildüberschrift „Westfälische Landjugend mit blondem Haar und blauen Augen“ für eine Gruppenaufnahme (Abb. 7). Vier Kinder, zwei Mädchen – offensichtlich Schwestern – und zwei Jungen, sind vor

³⁴ Vgl. auch Hägele, Foto-Ethnographie, S. 201. Vergleichsbeispiele wären die Aufsichten auf junge Mädchen, welche zum Betrachter aufblicken (Bildunterschrift: „Der Grundton herber Verschlossenheit liegt auch im weichen Gesicht junger Mädchen und Kinder“), in: Das Deutsche Volksgesicht, Bd. 3: Schleswig-Holstein, Bayreuth 1942, o.S.; „Fischertochter“ und „Bauernkind“ in Bd. 1: Mecklenburg und Pommern, Bayreuth 1942, o.S.; „Tochter aus altem Erbhofbauerngeschlecht um Soltau“ und „Harzer Bergmannskind“ in Bd. 2: Niedersachsen, Bayreuth 1942, o.S.

einer Stalltür angeordnet, der kleine Junge kauert angelehnt am Boden, der ältere Junge lehnt über der Tür. Die hellen Gesichter heben sich vor dem dunklen Hintergrund deutlich ab. Alle tragen einfache, teils verschmutzte Kleidung, die Mädchen und der kleine Junge derbe Holzschuhe. Die Komposition ist auch hier stark inszeniert: spiralförmig und treppenartig sind die Kinder der Größe nach angeordnet. Diesen Eindruck verstärkt noch das Spiel mit Schatten und Sonnenlicht, welches am rechten Bildrand einen nach oben weisenden Pfeil ergibt. Die Komposition verdichtet sich noch durch die steife Haltung des größeren Mädchens, welches die Figuren verbindet, indem sie dem kleinen Jungen ihre linke Hand auf den Kopf legt, während ihre rechte Hand auf der Stalltür neben dem großen Jungen ruht. In die Reihe der völkischen Fotografien Lendvai-Dircksens will das Bild aber trotz der Bildüberschrift nicht so recht passen: Zum einen sind die Kinder in Ganzkörperaufnahme gezeigt, zum anderen wirken sie wenig typisiert, sondern stärker als Persönlichkeit. So scheint es, als hätte sich das blonde Haar des älteren Jungen am Hinterkopf nicht bändigen lassen, auch für die inszenierte Aufnahme nicht. Auch ist sein Lachen zu offen für die ansonsten eher verhaltenen Mienen der Kinderporträts. Zudem blickt der kleine Junge als einziger nicht in die Kamera, sondern mit verkniffenem Mund und gerunzelten Brauen zur Seite. Für die Aufnahme in einen Bildband schien Lendvai-Dircksen die Qualität nicht ausreichend, aber es ist zu vermuten, dass sie eine Bildserie von den Kindern angefertigt hatte und dieses weniger qualitativvolle Bild anderweitig einsetzen wollte. Im Bildband „Unsere deutschen Kinder“ findet sich in Nabsicht die Porträtaufnahme des Mädchens mit der Schleife im Haar, bezeichnet wird sie dort als Tochter eines westfälischen Kleinbauern aus dem Wiehengebirge.³⁵ In dieser Aufnahme blickt sie leicht lächelnd mit geschlossenem Mund zum Betrachter auf, die Schärfe liegt ganz auf ihrer Augenpartie, das gestreifte Kleid im unteren Bildteil verschwimmt. Allein dieses Motiv und nicht die Gruppenaufnahme schien Lendvai-Dircksen geeignet und qualitativ hochwertig genug für einen Bildband.

Die Gestaltungsprinzipien der völkischen Porträts Lendvai-Dircksens lassen sich auch auf die Motive der Landschaftsfotografie übertragen. In ihrem Bildband „Bergmenschen“ leitet Erna Lendvai-Dircksen aus dem Wort „Landschaft des Gesichts“ die Formel des „Gesicht[s] der Landschaft“³⁶ ab. Sie will den Einfluss der landschaftlichen Umgebung auf die Physiognomie der jeweiligen Bewohner fotografisch abbilden und damit eine seelische Einheit von Mensch und Landschaft konstruieren: „Wie alles am Volk Physiognomie hat, sind auch die äußeren Lebensformen Ausdruck einer Seele, die Landschaftsseele, Genius eines Stammes heißen könnte.“³⁷ Ihre Begleittexte begründen dies, wie Anne Dombrowski und Maria Wronka darstellen, mit zwischen rassistischen und klimatheoretischen Überlegungen schwankenden Positionen.³⁸ Das visuelle Gestaltungsprinzip dieser Einheit von Mensch und Landschaft liegt in der wiederholten Gegenüberstellung von Landschaftsansichten und Typenporträts, wie zahlreiche Beispiele aus den Bänden „Schleswig-Holstein“ und „Niedersachsen“ zeigen. So korreliert das blonde Haar eines nordfriesischen Mädchens mit den Weizenähren

³⁵ Erna Lendvai-Dircksen, Unsere deutschen Kinder, Berlin 1932, Bild 15.

³⁶ Dies., Deutsche Meisteraufnahmen, Nr. 4: Bergmenschen, München 1937, S. 2.

³⁷ Dies., Das deutsche Volksgesicht, S. 10.

³⁸ Anne Dombrowski/Maria Wronka, Gesichter der Landschaft. Eine Fotografin zwischen „Blut und Boden“?, in: Blask/Friedrich, Menschenbild, S. 54-67.

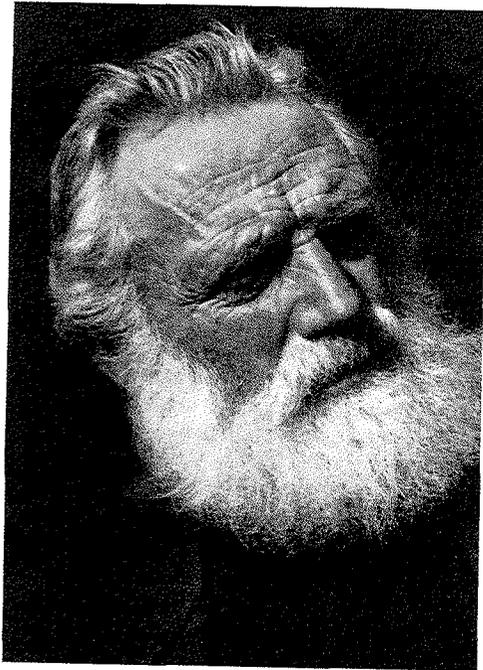


Abb. 8:
Friedrich Schmieding, Bauer aus dem
Hochsauerland (9/1935, H. 1, S. 11)

eines ausgedehnten Feldes auf der nordfriesischen Geest. Einige Ähren scheinen sogar bis in die Fotografie auf der gegenüberliegenden Seite zu reichen.³⁹ Menschen – genauer gesagt: Bauern – und Landschaften verschmelzen zu einer Einheit.

In der Zeitschrift „Westfalen im Bild“ wurde dieses Gestaltungsprinzip in Text- wie Bildbeispielen übernommen und Menschen zu Repräsentanten von Landschaft stilisiert. Visualisiert wurde diese ideologische Einheit durch das Zusammenspiel von Bild und Text, durch die Gestaltung von Doppelseiten und durch die Abfolge der Artikel. Auf den Essay „Die Westfalen“ von Martha Bringemeier, illustriert mit großformatigen Westfalen-Porträts (12/1938, H. 1, S. 1-5), folgte eine Serie von Landschaftsansichten mit dem Titel „Die Landschaften Westfalens“, zusammengestellt und kommentiert von Ludwig Bäte. Nach dem Blick aus nächster Nähe in die Gesichter der Menschen öffnet sich jetzt in Vogelperspektive die Szenerie von weiten und einsamen Landschaften. Die Nahaufnahme und die Fernsicht werden ergänzend gegenübergestellt, fast meint man, die Linien und Falten der alten gegerbten Gesichter in den Konturen der Landschaft wiederzuerkennen: eben „das Gesicht der Landschaft in der Landschaft des Gesichtes“. In der Kombination mit den völkischen Fotografien und mit der formelhaften Beschwörung der Einheit von Mensch und Landschaft in den Texten werden die Landschaften somit anthropomorphisiert. Die menschenleeren Fotografien übernehmen die

³⁹ Vgl. „Nordfriesisches Mädchen von der Geest“ und „Bauernhof von der nordfriesischen Geest“, in: Lendvai-Dircksen, Das deutsche Volksgesicht, Bd. 3: Schleswig-Holstein, o.S.

Funktion der Naturschau als Seelenschau, und die Korrelation von Landschaft und Mensch schreibt Bergen und Tälern die Charaktereigenschaften der Westfalen zu. So entspricht ein „prachtvoll modellierter Kopf eines Sauerländers ... ganz dem Wesen des sauerländischen Volkes und der sauerländischen Landschaft“ (Abb. 8).

Bildlich wird der Bezug auf der Doppelseite hergestellt durch die rechtsseitig abgedruckte Fotografie eines älteren Mannes mit weißem Vollbart, der über den rechten Bildrand aus dem Bild hinaus blickt, und die linksseitige Ansicht vom Kindelsberg mit schneebedeckten Tannenzweigen im Bildvordergrund (9/1935, H. 1, S. 9 und 10).⁴⁰ Der Text zum Bild beschreibt das Leben in den Bergen „voll Zufälligkeiten und Überraschungen ...“, um die karge, inselhafte Feldflur rauscht der Hochwald“. In der Ansicht des Kindelsbergs, die den Blick durch den verschneiten Wald auf den Aussichtsturm führt, übernimmt der Betrachter gleichsam den Blick des Sauerländers: „man könnte meinen, diese Augen hätten eben über Korn und Kimme eines Büchsenlaufs visiert“ (S. 11). Text und Bild argumentieren im Sinne einer Einheit von Blut und Boden (u.a. 8/1934, H. 9, S. 8). Danach prägen die harten Umweltbedingungen der kargen Felder und des Hochwalds einen starken und widerstandsfähigen Menschentyp. Durch diesen Bezug erreicht es die Zeitschrift, die vorgestellten westfälischen Landschaften als völkisch zu konnotieren und gleichsam zu beseelen.⁴¹

Tradition und Moderne: Reaktionärer Modernismus im Bild⁴²

Das touristische Werbeblatt „Westfalen im Bild“ beschränkte sich aber nicht nur auf Landschafts- und Dorfansichten. Auch Städteporträts und vereinzelte moderne Architekturen gehörten in das Profil der Region. Ihnen wurden jedoch als Gegengewicht oft Fachwerkhäuser und historische Bauten gegenübergestellt, um durch die Bildabfolge die Moderne in die Tradition einzubinden und mit visuellen Strategien technischen Fortschritt mit Althergebrachtem und Bäuerlichem zu verbinden.⁴³ Diese Strategie war keineswegs neu und auch nicht rein nationalsozialistisch geprägt. Allerdings finden sich in den die Moderne aussparenden Bildbänden von Lendvai-Dircksen und Retzlaff keine Vorbilder. Als Vorlagen mögen frühere, stark neusachlich geprägte Bildbände gedient haben. So setzten beispielsweise Bildbände wie „Der Gigant an der Ruhr“ (1928) moderne und nostalgisch-historische Motive in Beziehung. Der kühlen Nachtansicht einer Eisenhütte steht ein romantischer Blick von der Brücke auf die eng um die Kirche ge-

⁴⁰ Lendvai-Dircksen, Das Deutsche Volksgesicht, S. 10.

⁴¹ Reinhard Falter macht jedoch darauf aufmerksam, dass diese Formel aus dem Kontext „Volk ohne Raum“ stammt, wenn für „gutes Blut“ fruchtbarer Boden gebraucht wurde. Das Schlagwort „Blut und Boden“, Landwirtschaftsminister Walter Darré zugeschrieben, wurde jedoch in der zeitgenössischen Literatur auch im Zusammenhang der Mensch-Landschaftsdarstellung verwendet; vgl. Reinhard Falter, Blut oder Boden, in: Hagia Chora 8 (2001), S. 9-11.

⁴² Den Ausdruck des *reactionary modernism* prägte der amerikanische Sozialwissenschaftler Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, 2. Aufl., Cambridge 1990.

⁴³ Hier fällt besonders das Fehlen des Motivs „Reichsautobahn“ auf. Fotografien der Reichsautobahn tauchen nur am Rande im Themenheft „Mit dem Autobus durch Westfalen“ (12/1938, H. 4) und in den Artikeln „Adolf-Hitler-Straßen durch Westfalen“ und „Links und rechts der Reichsautobahn“ (13/1939, H. 4, S. 10-12 und S. 13-15) auf. Sie sind zudem untypisch für Lendvai-Dircksens Bilder der Reichsautobahn, da sie Fahrzeuge auf der Straße zeigen.

drängten Dächer der Stadt Kettwig gegenüber (S. 204-205). Auf gleiche Weise kontrastierend angeordnet ist die moderne Architektur des Verwaltungsgebäudes der „HHG-Versicherungen“ mit der ländlich-idyllischen Straßenansicht aus Alt-Dortmund mit spielenden Kindern und blühenden Bäumen (S. 22-23), die Industrielandschaft mit rauchenden Schloten und zerfurchenden Gleisen gegenüber den stillen Wäldern der Ruhrhöhen bei Werden (S. 134-135) oder die Zeche Heinrich bei Nacht gegenüber dem Frühlingsabend auf der Margarethenhöhe (S. 234-235).

Auf ähnliche Weise gestalteten auch die Schriftleiter von „Westfalen im Bild“ den Umgang mit der Moderne. Die Abfolge von Artikeln mit Text und Bild transportiert hier eine zentrale Aussage. Fotografien der Werkbauten des Dr. Oetker-Konzerns in Bielefeld beispielsweise wurden umrahmt mit Ansichten von Wasserburgen im Kreis Borken und von Fachwerkhäusern in Höxter (12/1938, H. 1, S. 41-43). Diese visuelle Umsetzung der reaktionär-modernistischen Ideologie „integrierte die moderne Technik in das kulturelle System des deutschen Nationalismus, ohne dessen romantische, irrationale und antiwestliche Seite in Frage zu stellen“.⁴⁴

Am deutlichsten wurde jedoch die Verbindung von Tradition und Moderne im beliebten Bildmotiv des pflügenden Bauern vor der Kulisse einer Industriearchitektur.⁴⁵ Das Motiv geriet zum Sinnbild des reaktionären wie agrarromantischen Verständnisses der Moderne überhaupt. So widmeten die Herausgeber dem Ruhrgebiet 1936 ein ganzes Heft, und die erste Abbildung nach dem Titelbild der Ruhr zeigte ein Bild eines pflügenden Landmanns vor rauchenden Schloten, beschriftet mit „Wechselvoll ist das Gesicht des Landes zwischen Ruhr und Lippe: Hinter braunen Aeckern schiebt die Industrie ihre mächtigen, grauen Kolonnen vor“ (Abb. 9). Der Satz der Seiten verfremdet die Aufnahme von P.E. Kley zusätzlich, denn der pflügende Bauer mit seinen Pferden und die Architekturen der Industrieanlage sind ausgeschnitten vor einen weißen Hintergrund gesetzt. Die unstimmgigen Größenverhältnisse zwischen Bauern und Pferden zu den Werkshäusern im Hintergrund lassen sogar eine Retuschierung vermuten, um die beiden Motive zusammenzubringen. Dass dieser harmonische Einklang zwischen Ruhrindustrie und westfälischer Heimatkunde technisch wie emotional nur schwer vermittelbar, aber ideologisch unverzichtbar war, zeigt die Distanzierung des Autors im Text: „Aber man muss schon ein Sohn dieses Landes sein, um ... das sehr mannigfaltige, sogar seltsame Gesicht unserer Heimat zu erkennen (10/1936, H. 11, S. 1).

Die Verbindung zwischen Industrie und Bauerntum musste jedoch ideologisch auch in der Fremdenverkehrswerbung gelingen. Der Aufsatz „Vom zweifachen Westfalen!“ handelte von der „Frage, ob der Westfale ein Bauer oder ein Industriemensch“ sei. Der Autor Wilhelm Brepohl konnte seine Vorliebe für den Bauern nicht verbergen und vereinte beide Existenzen nur in der Tatsache, „daß es sich bei der westfälischen Industrie

⁴⁴ Jeffrey Herf, Der nationalsozialistische Technikdiskurs: Die deutschen Eigenheiten des reaktionären Modernismus, in: Wolfgang Emmerich/Carl Wege (Hg.), Der Technikdiskurs in der Hitler-Stalin-Ära, Stuttgart 1995, S. 76.

⁴⁵ Ikonografische Vorläufer für das Motiv des pflügenden Bauern finden sich in der romantischen Genremalerei von Wilhelm Leibl oder in der malerisch-realistischen Bauernmalerei eines Hans Thoma, welche das Ideal des deutschen Bauern und seiner Scholle geprägt haben. Hier allerdings werden jegliche technischen Errungenschaften ausgespart; vgl. Hägele, Ikonografie der völkischen Fotografie, S. 89 (siehe auch den Beitrag von Christiane Cantauw in diesem Band).

Wir Ruhrlandleute sind stolz auf dieses Auland unserer Heimat. Aber man muß schon ein Sohn dieses Landes sein, um nicht nur dieses eine, sehr oft defekative herausgestülpte Bild als das einzige eindrucksvolle Merkmal des Landes anzuführen, sondern das Doppelgesicht unserer Heimat, ja, das sehr mannigfaltige, sogar seltsame Gesicht unserer Heimat zu erkennen.

Das Ruhrgebiet mit seinen endlosen Mauern an endlosen Straßen, mit Hochhäusern auf freiem Felde, mit Straßenbahnlinien, die von Hamm bis zum Rhein führen, dieses Ruhrgebiet ist in Wirklichkeit ein Einzel deutlicher Erde: feinstem Obengräßigkeit in seinem landschaftlichen Aufbau, höchsten Hübe und Lippe, weiches die widerstreitenden Bilder einander in festem schneller Folge ab. Diese Obengräßigkeit, die natürlich ihre inneren nie äußeren Gründe hat, bezieht sich insofern nicht nur auf Industrieanlagen und Bauernhöfe, auf langgestrige Erträge.

ruhren und verdorrten die Dorfweide, sondern erhebt sich sogar auf die Kleidung und Gestalt der Bewohner. Ein merkwürdiges Land! Es ist wahrhaftig ein „Land ohne Grenzen“, dessen Förderarme sich nur allmählich in der weiten Ebene des Münsterlandes verlieren, ein Gebiet, das seine Schichtenfränge, Kanalarbänke und „Salzwelt“ ins Land schiebt und als „Bett der Erde“ seine Lebensadern weit über Deutschlands Grenzen hinausstreckt. Die Kohle verdrängt tatsächlich die Zentren der Städte langsam aber stetig

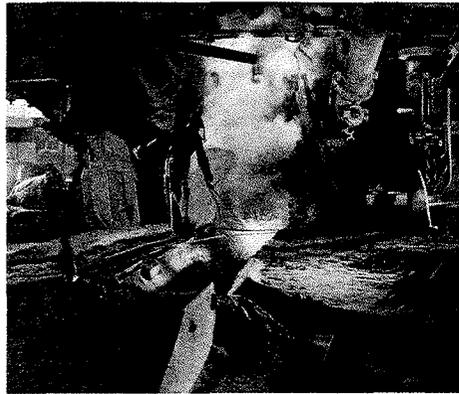
Wechselvoll ist das Gesicht des Landes zwischen Ruhr und Lippe: Hinter braunen Aeckern schiebt die Industrie ihre mächtigen, grauen Kolonnen vor. Abb. 9 in 1936, Gebelerscheider



Abb. 9:
P.E. Kley, Wechselvoll ist das Gesicht des Landes zwischen Ruhr und Lippe (10/1936, H. 11, S. 1)

um eine uralte Art der Arbeit handelt“ (12/1938, H. 1, S. 33), z.B. in der sauerländischen Eisenindustrie. Dieses Argument, Bauer wie Bergmann würden beide mit der heimischen Scholle arbeiten, wurde visuell eindrucksvoll untermauert. In der Montage wird links das Schaffen am Hochofen gezeigt und rechts ein pflügender Bauer; im starken Gegenlicht vor den weißen Wolken wirken seine Figur und die Pferde wie ein Scheuerschnitt (Abb. 10). Die Belichtung verleiht der Aufnahme einen zeitlosen Charakter, das Bauerntum steht für die Ewigkeit. Diese Interpretation wird auf das nebenstehende Bild vom „Schaffen am Hochofen“ übertragen. Der bepflügte Acker im rechten Bild, „die fruchtbare Scholle der roten Erde“, bildet einen dunklen Streifen am unteren Bildrand, der mit einer scharfen Linie gegen den hellen Himmel abgegrenzt wird. Diese Linie geht exakt über auf die linksseitige Darstellung, wo eine Ableitung des Stichlochs sich dunkel von der Lichtquelle des Bildes, der funkensprühenden Flamme, abhebt. Ähnlich wie in dem neusachlichen Bildband „Der Gigant an der Ruhr“ arbeiten die Fotografen mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten. Die „rote Erde“ verbindet in dieser Interpretation also beide Arbeitsformen, die Scholle wird von beiden fruchtbar gemacht. Das Motiv des aufsteigenden weißen Rauchs, der in der linken Bildkomposition die Mittelachse markiert, wird rechts in der diffusen Wolkenformation über dem pflügenden Bauern wieder aufgenommen. Symbolisch schließt sich der Kreis von der Erde zum Himmel und vereint die beiden Gesichter des Westfalenlandes.

Aber nicht nur die Kombination von traditionellen bäuerlichen mit modernen technologischen Motiven drückt dieses Spannungsverhältnis in der NS-Ideologie aus. Die Gestaltungsprinzipien von Ausstellungsdesign, Zeitschriften und Büchern der NS-Zeit folgten oftmals modernen Ansätzen und damit der Imagepflege eines modernen



Schweres Schaffen am Hochofen: Vor dem Abtrieb. Das Stochloch wird aufgebracht



Der Pflug geht über die fruchtbare Scholle der roten Erde

Foto: Carl Heine, Köln

den macht in der 'Jahrbücher' nie in 'Jahrbücher' nicht, auch von 'Jahrbücher' nicht...
Der 'Jahrbücher' der 'Jahrbücher' nicht, auch von 'Jahrbücher' nicht...
Der 'Jahrbücher' der 'Jahrbücher' nicht, auch von 'Jahrbücher' nicht...

Der 'Jahrbücher' der 'Jahrbücher' nicht, auch von 'Jahrbücher' nicht...
Der 'Jahrbücher' der 'Jahrbücher' nicht, auch von 'Jahrbücher' nicht...
Der 'Jahrbücher' der 'Jahrbücher' nicht, auch von 'Jahrbücher' nicht...

Der 'Jahrbücher' der 'Jahrbücher' nicht, auch von 'Jahrbücher' nicht...
Der 'Jahrbücher' der 'Jahrbücher' nicht, auch von 'Jahrbücher' nicht...
Der 'Jahrbücher' der 'Jahrbücher' nicht, auch von 'Jahrbücher' nicht...

34

35

Abb. 10: K. Ksinki, Bochumer Verein: Schweres Schaffen am Hochofen (links) und Anni Borgas, Der Pflug geht über die fruchtbare Scholle (rechts) (12/1938, H. 1, S. 34 und 35)

Deutschlandbildes. So wurden Figuren ausgeschnitten und vor einen weißen Hintergrund gesetzt (z.B. 12/1938, H. 1, S. 5) und Fotografien schräg oder kreisförmig-überlagernd in das Seitenlayout eingefügt (z.B. 10/1936, H. 6, S. 8-9 und 12/1938, H. 1, S. 24). Grafische Elemente ergänzten Bild und Text. Vorbilder fanden sich in anderen Publikationen mit konservativer Botschaft, aber modernem Stil. Die Gestaltung des Berliner Katalogs für die Ausstellung „Die Kamera“ folgte ganz dem Stil des Bauhauses mit eingerahmten Textblöcken, ganzseitigen Abbildungen und Antiqua-Schrift.⁴⁶ Entscheidend war hier – wie auch im Layout von „Westfalen im Bild“ – der Verwendungszusammenhang. Denn nicht die modernen Designelemente sollten die Botschaft der Moderne vermitteln, sondern ihr Kontext.⁴⁷ Konkret bedeutete das für die Frem-

⁴⁶ Stefanie Keppler, Zur Ausstellung „Die Kamera“, in: Ulrich Hägele/Gudrun M. König (Hg.), Völkische Posen, volkswissenschaftliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930-1945, Marburg 1999, S. 45-49, hier S. 49.
⁴⁷ Vgl. Hans-Ulrich Thamer, Geschichte und Propaganda. Kulturhistorische Ausstellungen in der NS-Zeit, in: Geschichte und Gesellschaft 24 (1998), H. 3, S. 349-381. Zur Bewertung der Moderne in der NS-Zeit siehe umfassend Riccardo Bavaj, Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus. Eine Bilanz der Forschung, München 2003 und Winfried Nerdinger (Hg.), Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993.

denverkehrszeitschrift: Nicht die neuen Architekturen oder Technologien standen für das Image der Moderne – vielmehr wurde der Gesamtzusammenhang von völkischen Posen, monumentalen Landschaften, modernem Stadtbild und Technik in den Deutungsbereich des Fortschritts, des Wachstums und des Erfolgs gerückt.

Fazit

Die eingangs gestellte Frage nach einer typischen NS-Fotografie ist mit Blick auf die Kontextualisierung der Bilder in der illustrierten Massenpresse differenziert zu beantworten. Anhand der wiederholt abgebildeten Motive und ihrer Bildsprache lassen sich durchaus Kennzeichen der Bildersprache in der NS-Zeit festmachen: Aufzuführen wären hier die Gleichsetzung von Universalem und Regionalem im Bild des deutschen Bauern, die Typisierung und Monumentalisierung von Menschen, die mythologische Einheit von Mensch und Landschaft in gleichsam beseelten Landschaftsaufnahmen sowie das Bild einer traditionsbewussten Moderne. Funktion der Fotografie war es, durch eine „ästhetische Scheinwelt zu repräsentieren, zu kompensieren und zu harmonisieren“.⁴⁸ Visuelle Strategien waren oftmals Gegenüberstellungen von Bildern sowie ein wertender Rückbezug auf die Ästhetik der neusachlichen Fotografie. Das so konstruierte Bild der Heimat prägte die massenhafte Rezeption und Tradierung von Sehgewohnheiten der NS-Zeit, deren ästhetisches Vorbild in den Bildbänden der Autorenfotografen zu finden ist. Der individuellen Adaption dieser Ästhetik und damit dem konkreten Beitrag einzelner Bildjournalisten zur Bildsprache der NS-Zeit anhand von biografischen Nachlässen und Bildkonvoluten nachzugehen, bleibt eine reizvolle Forschungsaufgabe der Zukunft.

⁴⁸ König/Hägele, Etappe, S. 15f.

WESTFÄLISCHE FORSCHUNGEN

3/2008

Zeitschrift des
LWL-Instituts
für westfälische
Regionalgeschichte

Herausgegeben von
Bernd Walter und
Thomas Küster

Themenschwerpunkt:

Fotografie – Region – Geschichte

Herausgegeben von
Volker Jakob und Markus Köster



Aschendorff Verlag
Münster