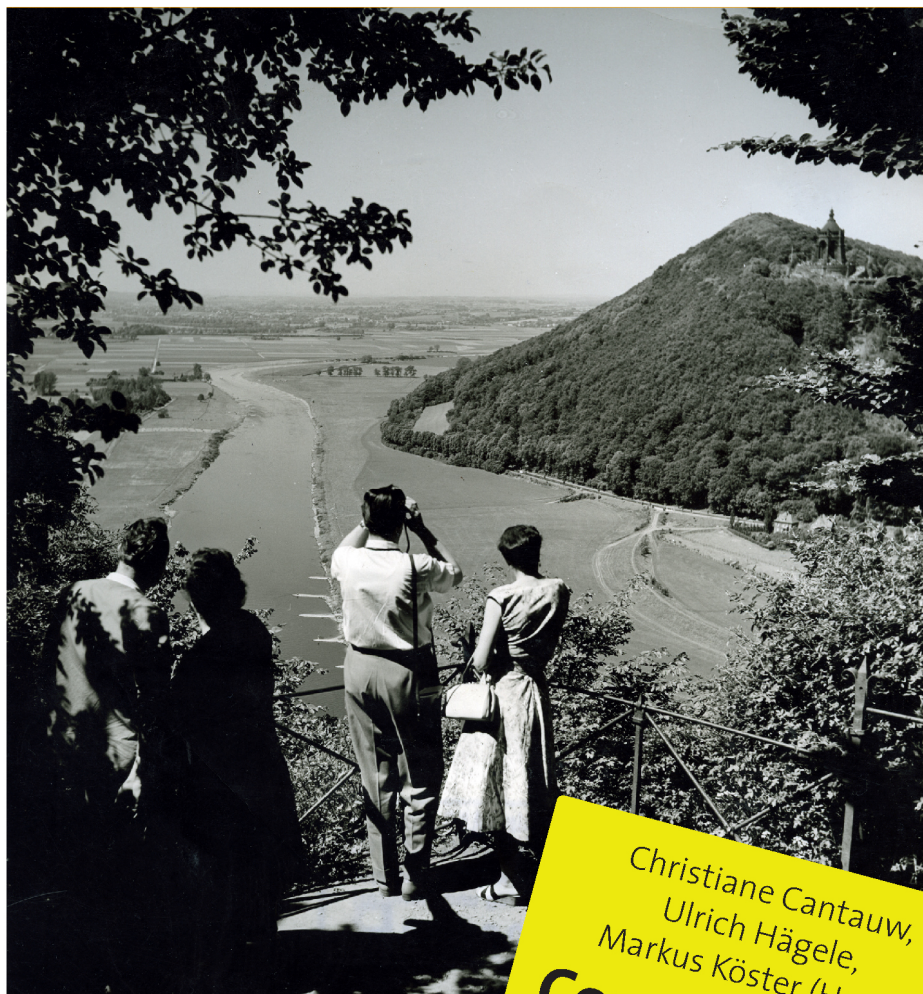


LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.



Christiane Cantauw,
Ulrich Hägele,
Markus Köster (Hrsg.)

Countryside(s)

Fotografische
Konstruktionen
des Ländlichen

Visuelle Kultur.

Studien und Materialien

Band 17

WAXMANN

Visuelle Kultur. Studien und Materialien

herausgegeben von

Ulrich Hägele

im Auftrag der Kommission Fotografie
der Deutschen Gesellschaft für
Empirische Kulturwissenschaft

Band 17

Christiane Cantauw,
Ulrich Hägele,
Markus Köster (Hrsg.)

Countryside(s). Fotografische Konstruktionen des Ländlichen



Waxmann 2025
Münster · New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gefördert durch die Kommission Alltagskulturforschung für Westfalen und das LWL-Medienzentrum für Westfalen

Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Band 17

Print-ISBN 978-3-8188-0074-1

E-Book-ISBN 978-3-8188-5074-6

Waxmann Verlag GmbH, 2025
Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Christian Aeverbeck, Münster
Umschlagbild: Blick vom Jakobsberg auf das Kaiser-Wilhelm-Denkmal an der Porta Westfalica, um 1960, Foto: Hans Wagner (Alltagskulturarchiv, LWL, Sign. 2014.00520)
Bildbearbeitung: Max Schreckenbach
Satz: Roger Stoddart, Münster

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Vorwort	7
---------------	---

Ulrich Hägele

Einleitung: Fotografie auf dem Land

Tendenzen und Transformationen aus fünf Blickwinkeln.....	11
---	----

Inszenierungen und Instrumentalisierungen des Ländlichen

Elisabeth Fendl

Die Entdeckung des Egerlandes durch die Fotografie.....	53
---	----

Stefan Zimmermann

Making of Lüneburger Heide

Die fotografische Dokumentation des Wandels einer Kulturlandschaft
durch die Fotografen Max Broders und Oleg Woinoff in der ersten

Hälfte des 20. Jahrhunderts	73
-----------------------------------	----

Nathalie Dimic

Rauchende Schlote und bäuerliche Scholle

Die nationalsozialistische Inszenierung des Ruhrgebiets in

Fotografien der „Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer“	91
--	----

Helena Pirttisaari-Sundström

Die Sehnsucht und das Fremde

Die ostkarelischen Landschaften in den Fotografien finnischer
Grenztruppen während des Fortsetzungskrieges (1941 bis 1944)

zwischen Dokumentation und Ideologisierung.....	113
---	-----

Andreas Eiyneck

Flammen und Gesichter – Westfalen am Herdfeuer	135
--	-----

Das Ländliche als das Fremde – distanzierende Blicke

Anne D. Peiter

„Die Schweiz Afrikas“ vor deutschen Linsen

Ruandisches Landleben zwischen kolonialen

Bild-Stereotypen und Genozid	155
------------------------------------	-----

Thomas Kühn

Stadt – Land – Urwald

Ansichtskarten aus Indien und die visuelle Konstruktion kolonialer Räume.....	177
---	-----

<i>Matthias Thaden</i>	
Der Balkan im Bild	
Ländlichkeit in Südosteuropa und ihre Darstellung in	
den Fotografien von Gustav-Adolf Küppers	197

<i>Victoria Mummelthei</i>	
Die fotografische Landschaft in digitalen Spielen am Beispiel	
von Far Cry 5 (Ubisoft, 2018)	221

Perspektiven auf ländliche Lebens- und Arbeitswelten

<i>Marcel Brüntrup</i>	
Ländlichkeit in bäuerlichen Familienfotoalben aus Westfalen	261

<i>Markus Köster</i>	
Eine Dorfgesellschaft unter dem Hakenkreuz	
Fotografische Perspektiven eines Nonkonformisten	277

<i>Ulrike Felsing und Martin Stuber</i>	
Holzernte im Giswiler Korporationswald (1940)	
Zur Verzeitlichung einer Fotoserie von Ernst Brunner	301

<i>Maria Daldrup</i>	
„Aus grauer Städte dunklen Mauern“	
Arbeiter*innenjugendbewegte Fotografien des Ländlichen	317

<i>Barbara Stambolis</i>	
Fotografien eines ländlichen Zufluchtsorts (Groß Breesen):	
Jüdische Deutsche in Erinnerung an ihre verlorene Jugend.....	335

Autorinnen und Autoren.....	357
-----------------------------	-----

Vorwort

Der ländliche Raum und das ländliche Leben waren seit der Erfindung der Fotografie beliebte Sujets der Fotograf*innen. Von romantischen Vorstellungen einer beschaulichen, als naturnah wahrgenommenen Lebensweise über das nationalsozialistische Modell einer vermeintlich homogenen, völkischen Gemeinschaft innerhalb der rassistisch motivierten „Blut-und-Boden“-Ideologie bis hin zu eher sozialdokumentarischen Aufnahmen ländlicher Lebensverhältnisse seit den 1920er Jahren fanden verschiedene Darstellungsweisen, Denkrichtungen und Ideologien hier ihren Ausdruck.

Die rurale Welt erscheint in den Bildmedien als vielschichtiges und wandelbares Konstrukt, das von unterschiedlichen Perspektiven, Wahrnehmungen und Vorstellungen vom Leben auf dem Land geprägt ist. Die Vielschichtigkeit klingt bereits im Titel dieses Bandes an, der Landleben bewusst in den Plural setzt. Die fotografischen *countrysides* dabei als Konstruktionen aufzufassen, ist das Ergebnis folgender Überlegung: Der ländliche Raum war und ist in mehrfacher Hinsicht ein Imaginationsraum, der von Fotograf*innen, von ihren Auftraggeber*innen und in den unterschiedlichen Medien im Laufe der Geschichte vielfältig ge- und benutzt wurde. Dies geschah nicht nur aus künstlerischem oder politischem, sondern auch aus wissenschaftlichem und ökonomischem Interesse, um nur einige der Indienstnahmen zu nennen. Bildproduktion und Bildgebrauch können in diesem Zusammenhang ganz unterschiedliche Antworten auf die Frage geben, ob „das Land“ mehr ist als eine Fiktion (von wem?) oder eine kontrastierende Folie zur Stadt. Wer versucht sich zu unterschiedlichen Zeiten an Konstruktionen von *countrysides* und welche Rolle spielen in diesem Zusammenhang die Bewohner*innen des ländlichen Raumes? Sind sie – wie Pierre Bourdieu mutmaßt – vorwiegend vor der Kamera zu sehen oder treten sie auch selbst als Fotograf*innen auf? Haben sie gar eine eigene Agenda oder sind sie, wenn sie denn zur Kamera greifen, nur Nachahmer*innen der städtisch geprägten Sicht- und Sehweisen?

Fotografien wie der „pflügende Bauer vor Industriekulisse“ sind letztlich Folklorisierungen, die den Alltag der ländlichen Bevölkerung stereotypisieren, entzeitlichen und zur Gegenwelt verklären. Doch folgten solche Aufnahmen nicht immer dem Blick von außen. Denn auch die Landbewohner*innen haben sich – auch wenn dies vermutlich nur auf einen Teil von ihnen zutrifft – selbst an der Folklorisierung ihrer Lebenswelt beteiligt. Sie sind und waren keineswegs nur die Objekte eines *Othering*, als die sie wirken, wenn man beispielsweise ethnografische Fotodokumentationen oder Ansichtskarten betrachtet. Diese Beobachtung führt zur näheren Betrachtung der Fotomotive, über die eine Zuschreibung von Ländlichkeit erfolgt. Betrachtet man die Vielzahl an Motiven, die sich dem Genre

„Landfotografie“ im weitesten Sinne zuordnen lassen, so scheint es einen motivischen Kanon zu geben, auf den Bildschaffende zurückgriffen/-greifen. Dieser Kanon ist aber keineswegs statisch, sondern er ist variabel; seine Versatzstücke sind vielfältig einsetzbar – selbst in einem Computerspiel.

Die inhaltliche Breite der von der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Empirische Kulturwissenschaft in Kooperation mit der Kommission Alltagskulturforschung für Westfalen des LWL und dem LWL-Medienzentrum für Westfalen am 26. und 27. September 2024 in Münster veranstalteten Fachtagung „Countryside(s) – Fotografische Konstruktionen des Ländlichen“ spiegelt dieser Band wider: Er ist sowohl zeitlich als auch geografisch bewusst weit gespannt. Das hängt mit der Vielzahl und der Vielfalt der Fotografien vom Land und seinen Bewohner*innen zusammen. Die Geschichte der Fotografie kann deshalb auch als eine Geschichte dieses Sujets erzählt werden. Das führt Ulrich Hägele in seinem einleitenden Beitrag aus und kategorisiert dabei auch viele der fotografischen Zugriffe.

Die vier Panels der Tagung, denen auch die Reihung der Beiträge in diesem Band entspricht, waren überschrieben mit:

1. Inszenierungen und Instrumentalisierungen des Ländlichen
2. Die Ländliche als das Fremde – distanzierende Blicke
3. Perspektiven auf ländliche Lebens- und Arbeitswelten
4. Das Ländliche als Sehnsuchtsort – Aneignungen

Für den vorliegenden Band haben wir die Panels 3 und 4 unter „Perspektiven auf ländliche Lebens- und Arbeitswelten“ zusammengefasst. Ein zentrales Erkenntnisinteresse ist für uns als Veranstaltungs- und Herausgeberteam die Frage, wie, von wem und mit welcher Zielsetzung Fotografien zur Konstruktion ländlicher Räume geschaffen und eingesetzt wurden. In den Beiträgen in diesem Tagungsband geht es dementsprechend um die Personen vor und hinter der Kamera ebenso wie um die Nutzung der Lichtbilder für Selbst- und Fremddarstellungen, Aneignungen und Distanzierungen. Bildbände, ethnografische Dokumentationen, Museumssammlungen und -ausstellungen, private Fotoalben, Ansichtskartensammlungen oder heimatkundliche und wissenschaftliche Publikationen liefern mannigfaltige Belege, wie über Kontextualisierungen übergeordnete Zusammenhänge und Bedeutungszuschreibungen geschaffen und bei Bedarf auch überschrieben werden konnten.

Indem Fotografien in einen bestimmten Kontext gestellt werden, wird vorgegeben, wie sie gelesen werden sollen. Das zeigt sich beispielsweise anhand von Fotografien, die in der NS-Zeit auf eine regionale Identitätsbildung mit völkischen Konnotationen abzielten. Elisabeth Fendl belegt in ihrem Beitrag, wie es unter anderem mithilfe von Fotografien gelingen konnte, das Image des Egerlandes als „urdeutsche“ Kulturlandschaft teilweise bis heute zu prägen.

Eine Frage, die in diesem wie auch in vielen anderen Beiträgen dieses Bandes mitschwingt, ist die nach der Macht der Bilder, die beispielsweise regionale Stereotype (das „urdeutsche“ Egerland [Elisabeth Fendl], die liebliche, pittoreske Heidelandschaft [Stefan Zimmermann], die dörfliche Kultur als Basis des Ruhrgebietsalltags [Nathalie Dimic], die unberührte Weite der finnischen Tundra [Helena Pirttisaari-Sunström], die Natürlichkeit und Schönheit Ruandas [Anne D. Peiter], die Exotik Indiens [Thomas Kühn], die bodenständige Schweiz [Ulrike Felsing/Martin Stuber] und die Naturidylle Montanas [Viktoria Mummelthei]) schafft und verstetigt. Diese Stereotype erweisen sich vielfach auch im völkisch-nationalistischen oder im kolonialistischen Sinne als anschlussfähig, wie die Beiträge von Nathalie Dimic, Anne D. Peiter und Thomas Kühn zeigen.

Doch nicht nur den Bildern wohnt Macht inne, sondern auch denen, die mit ihnen umgehen. Kurator*innen und Sammlungsverwalter*innen schaffen Bildgedächtnisse, die unser Bild von Geschichte prägen und dieses in die Zukunft transportieren, wie Matthias Thaden am Beispiel der Fotografien des Journalisten Gustav-Adolf Küppers über Land und Leute in Südosteuropa und deren ideologische Verwendung im Berliner Museum für Völkerkunde verdeutlicht.

Die meisten Beiträge in diesem Band wenden sich dem schmalen Grat zwischen Stereotyp und Auto-Stereotyp zu, wenn nämlich die Fotografien identitätsstiftend wirken (sollen), die ländliche Bevölkerung sich für die Kamera in Szene setzt oder gar selbst zur Kamera greift. Haben die Westfalen und Westfälinnen am Herdfeuer, die Andreas Einyck untersucht, das Interesse der Städter*innen am Herdfeuer als Versatzstück vergangenen Alltagslebens zu einem Auto-Stereotyp umgedeutet? Gelingt es Bäuerinnen und Bauern über ihre Fotoalben, die Marcel Brüntrup untersucht, eine eigene Perspektive auf ihren Alltag zu entwickeln? Kann ein Fotograf aus dem westfälischen Raesfeld, den Markus Köster in seinem Beitrag vorstellt, mit seinen Fotografien ein differenziertes Bild des ländlichen Alltags und Festtags unter nationalsozialistischem Einfluss zum Ausdruck bringen? Ist sein Nonkonformismus, den wir in einigen dieser Fotografien zu sehen glauben, ein Produkt der interpretierenden Sicht von uns Nachgeborenen oder hat er sich in die Fotografien eingeschrieben? Woran ließe sich das festmachen?

Fotograf*innen suchen und finden auf dem Land (und nicht nur dort) vielfach Bestätigung für bestehende Sichtweisen und Positionen. Das galt selbst für Fotografien der Sozialistischen Jugendbewegung, die sich kaum kritisch mit den Lebens- und Arbeitsbedingungen der Landbevölkerung auseinandersetzten, sondern im „Sehnsuchtsraum“ Land vielmehr einen Gegenpol zum getakteten, anstrengenden Arbeitsalltag in der Stadt sahen [Maria Daldrup]. Auch ein Fotoalbum einer Gruppe jüdischer junger Erwachsener, die sich in den 1930er Jahren in einer Hachschara (deutsch: Vorbereitung, Tauglichmachung) im schlesischen Groß-Breesen auf eine landwirtschaftliche Tätigkeit in der Emigration vorbereiteten, zeigt das „Ländliche“ letztlich als Sehnsuchtsort. Die in dem Album überlie-

ferten Fotografien erinnerten die Überlebenden an einen ländlichen Zufluchtsort und „an eine kurzzeitige Gemeinschaft in Geborgenheit“ kurz vor dem Holocaust [Barbara Stambolis].

In dem vorliegenden Tagungsband präsentieren wir eine Vielzahl von Zugängen zu fotografischen Konstruktionen von *countrysides*. Für sie alle gilt, dass sie letztlich auch einen (wissenschaftlichen) Blick repräsentieren, der nicht voraussetzungslos ist und dementsprechend reflektiert werden muss.

Christiane Cantauw, Ulrich Hägele, Markus Köster

Einleitung: Fotografie auf dem Land

Tendenzen und Transformationen aus fünf Blickwinkeln

Im Mannheimer Reiss-Engelhorn-Museum war 2012/13 im Rahmen der Ausstellung „Die Geburtsstunde der Fotografie“ die erste noch erhaltene Fotografie der Welt zu sehen: „Der Blick aus dem Fenster“ von Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833), aufgenommen 1826 in Saint-Loup-de-Varennnes im Departement Saône-et-Loire, der Heimatgemeinde des französischen Erfinders. Die Heliografie – eine mit Naturasphalt bestrichene Zinnplatte im Format 20 x 25 cm – befindet sich eigentlich im Harry Ransom Center an der University of Texas und geht äußerst selten auf Reisen, zuletzt war sie 1961 in München. Die Fotografie selbst lag gerahmt relativ unscheinbar in einer mehrfach gesicherten und mit Sicherheitsglas versehenen Vitrine: Ein magischer Moment, obgleich auf der spiegelnden Metallplatte zunächst kaum etwas zu sehen war. Erst etwas von der Seite aus konnte ich das Motiv erkennen: eine seltsam abstrakt anmutende Mischung aus Hofgebäuden und Schattenwurf. Niépce hatte sein Bild nicht weniger als acht Stunden lang belichtet, die Sonne zog in der Zwischenzeit weiter ihren Kreis.¹

Saint-Loup-de-Varennnes hat heute rund 1.200 Einwohner*innen und liegt in der ländlich geprägten und dünn besiedelten ostfranzösischen Region Bourgogne-Franche-Comté. Die erste Fotografie ist also im ruralen Ambiente und nicht etwa in der Metropole Paris entstanden. Ländliche Fotografie wird häufig mit einer eher rückwärtsgewandten Art und Weise der visuellen Aufnahme gleichgesetzt, mit Trachtenbildern, Genredarstellungen und Fachwerkarchitekturen. Dass es sich dabei zumeist um vom Fotografen in Szene gesetzte Motive, also Konstruktionen aus Versatzstücken wie Trachten, Gerätschaften und gemalten Hintergründen handelt, blenden die Rezipient*innen gerne aus. Die Bilder erscheinen wahrhaftig, dabei suggerieren sie oft genug einen heilen, bisweilen auch kitschig anmutenden Blick auf das Ländlich-Bäuerliche – in etwa so, wie es der Genremaler Theodor Schmidt (1855–1937) in Öl festgehalten hat: „Der Landfotograf“ kommt alle paar Jahre ins Dorf und fotografiert auf Bestellung oder nach eigenem Gusto die Menschen, die dafür ihre Trachten angelegt haben (Abb. 1). Aber ist das wirklich so? Lässt sich das Spannungsfeld der heimattümelnden ländlichen Fotografie mithin um andere Aspekte ergänzen? Welche Kriterien lassen sich erkennen und welche Konstruktionen ergeben sich dabei? Ich versuche diese Fragen anhand von fünf Blickrichtungen auf die ländliche Fotografie etwas detaillierter zu beantwor-

1 Vgl. Stephanie Oeben: Die erste Fotografie der Welt – der „Blick aus dem Fenster in Le Gras“ von Joseph Nicéphore Niépce aus dem Jahr 1826. In: Alfried Wiczorek/Claude W. Sui (Hg.): Die Geburtsstunde der Fotografie. Meilensteine der Gernsheim-Collection. (Kehrer) Heidelberg 2012, S. 88–96.



Abb. 1: Der Dorfphotograf. Farbdruck nach dem Ölbild von Theodor Schmidt. Verlag Franz Hanfstängl, München 1892. Privatsammlung, Tübingen.

ten: der Blick der Pioniere, sodann der professionelle, der ideologische, der soziale und der ethnographische Blick.

Der Blick der Pioniere

William Henry Fox Talbot (1800–1877) gilt neben Joseph Nicéphore Niépce und Louis Daguerre (1787–1851) als einer der Miterfinder der Fotografie. Talbot experimentierte seit den 1830er Jahren mit einem Negativverfahren, mit dem sich auf lichtempfindliches Papier übertragen beliebig viele Abzüge herstellen ließen. Das unterscheidet seine bahnbrechende Erfindung denn auch von den Daguerreotypen, die allesamt exklusive Einzelexemplare waren. Die erste von ihm überlieferte Fotografie aus dem Jahr 1835 zeigt ein von innen nach außen fotografiertes Erkerfenster von Lacock Abbey, dem Familiensitz der Talbots im Süden Englands. Die schließlich zur Kalotypie weiterentwickelte Negativ-Positiv-Methode erwies sich als die direkte Vorläuferin der modernen Fotografie. Berühmt geworden ist Talbot mit „The Pencil of Nature“, einem der ältesten Fotobücher der Welt.² 1844 präsentierte er darin 24 eingeklebte Kalotypen, die ein breites Spektrum an Motiven wiedergaben: Stilleben, Fotogramme, chinesisches Porzellan, Architektur und Faksimiles. Besonders populär geworden sind die Darstellungen der ländlichen Welt: Heuschaber, Besen vor geöffneter Tür und Leiter. Bei letzterer sind auch drei Männer festgehalten – trotz mehrminütiger Belichtungszeit mit klar gezeichneten Konturen. In „The Pencil of Nature“ veröffentlichte Talbot die ersten Fotografien mit ländlichem Kontext und hatte in der Vervielfältigung seiner Arbeit auch schon den medialen Aspekt im Blick.

Weniger bekannt sind Talbots Landschaftsaufnahmen, ebenfalls aus dem ländlichen Ambiente. „Winter Trees Reflected in a Pond“ (1841–42) zählt zu diesen beeindruckenden Beispielen aus den Kindertagen der Fotografie (Abb. 2). Die Kalotypie ist zwar reproduzierbar, aber die Lichtbildner*innen mussten jeden Abzug von Hand herstellen, in der Sonne belichten und dann mit einem komplizierten Verfahren fixieren. Im Gegensatz zu den Daguerreotypen hatten sie einen großen Nachteil: Erfolgte der fotografische Prozess nicht handwerklich akkurat, bestand die Gefahr, dass die damit hergestellten Positive relativ rasch verblassten. Hier sind die Bäume, deren Spiegelungen auf der Wasseroberfläche nahezu perfekt und sehr kontrastreich mit satter Tönung wiedergegeben werden.

Talbot ließ sich die Kalotypie patentieren. Demgegenüber gab der französische Staat die Daguerreotypie frei, sozusagen als ein patriotisch-nationales Geschenk an die Menschheit – der Miterfinder selbst bekam dafür – wie auch der Sohn

2 Das erste Fotobuch wird Anna Atkins (1799–1871) zugeschrieben. Sie veröffentlichte 1841 erstmals von ihr hergestellte Cyanotypen in dem Bildband „British Algae: Cyanotype Impressions“. Vgl. Paul Walther (Hg.): Anna Atkins. Cyanotypes. (Taschen) Köln 2023.



Abb. 2: William Henry Fox Talbot: Winter Trees Reflected in a Pond (1841–42). Salzpapier nach einem Kalotypie-Negativ, 16,4 x 19,1 cm. Cleveland Museum of Art.

des längst verstorbenen Niépce – eine lebenslange Leibrente. Die Kalotypie verbreitete sich deshalb nicht so bahnbrechend schnell wie das Konkurrenzverfahren in Frankreich. Daniel Octavius Hill und Robert Adamson begannen damit Anfang der 1840er Jahre zu experimentieren. Zu ihren ältesten Genredarstellungen zählt die Kalotypie „Margaret und Mary McCandish“, fotografiert zwischen 1843 und 1847.³ Sie ist Teil einer Serie von fünfzig Fotografien, die Hill und Adamson ebenfalls eingeklebt in ein Album als Fotobuch in einer kleinen Auflage veröffentlichten (Abb. 3). Die meisten dieser Bilder haben eine Gemeinsamkeit: Sie waren zu großen Teilen in ländlichen Gegenden Schottlands fotografiert worden. Wir sehen die zwei Schwestern im Gras liegend über ein gekipptes Gefäß aus Holz gebeugt, mit geschlossenen Augen in sich versunken. Die Protagonistin rechts scheint zu lächeln. Die beiden Fotografen lichteten die McCandishs in mehreren Varianten ab und gaben der Bildstrecke den Obertitel „The Gowan“.

3 Vgl. Sara Stevenson: David Octavius Hill and Robert Adamson: Catalogue of Their Calotypes Taken Between 1843 and 1847 in the Collection of the Scottish National Portrait Gallery. (National Galleries of Scotland) Edinburgh 1981.



Abb. 3: Daniel Octavius Hill/Robert Adamson: Margaret and Mary McCandlish, 1843–47. Salzpapier nach einem Kalotypie-Negativ, 26,7 x 37,2 cm. Collection SFMOMA/Agnes E. Meyer and Elise S. Haas Fund.

Die Portraitierten wirken bei Hill und Adamson wegen der langen Belichtungszeit noch relativ starr und unbeweglich, ja inszeniert. Demgegenüber lieferte William Morris Grundy (1806–1859) ein paar Jahre später wesentlich lebendiger anmutende Fotografien. Seine idyllischen Fotografien dokumentieren das Landleben in England während der viktorianischen Zeit.⁴ Grundy, 1806 in Birmingham geboren, begann 1855 mit dem Fotografieren. Er lichtete meist Jagd- und Fischeiszenen oder Tätigkeiten im bäuerlichen Kontext ab. In einem Beispiel sehen wir eine parkartige Landschaft mit Kuhweide, Zäunen und Bäumen – offenbar in den Wintermonaten aufgenommen (Abb. 4). Im Vordergrund steht mit dem Rücken zur Kamera ein Mann in Mantel und mit Hut. Er schaut in Richtung der Kühe, die wiederum seinen Blick erwidern. Die Fotografie wirkt authentisch und eben nicht inszeniert – wie aus dem Leben gegriffen. Das viktorianische Großbritannien blieb trotz des Wachstums seiner Städte stark ländlich geprägt. Die industrielle Revolution brachte für alle Schichten rasante Veränderungen im Alltag mit sich. Infolgedessen war die viktorianische Gesellschaft voller Extreme und

4 Vgl. Matthew Butson: William Grundy: Reflecting the Victorian Mindset in Photographs. In: The Classic. A Free Magazine About Classic Photography, 15. Oktober 2023. <https://theclassicphotomag.com/william-grundy-reflecting-the-victorian-mindset-in-photographs/>. Abruf: 31. Januar 2025.



Abb. 4: William Morris Grundy: Kühe, 1857. Albuminpapier, Sammlung José Calvelo.

verblüffender Kontraste: Neubauten und aristokratischer Reichtum prägten das urbane Umfeld – parallel überfüllte Slums, in denen die Menschen in schlimmen Wohnverhältnissen leben und arbeiten mussten; Freizeit gab es kaum, die Sterblichkeit war hoch.

Auf dem Land verdienten die Menschen noch weniger, und als dort mehr und mehr Maschinen die Arbeit übernahmen, hatten die Landarbeiter keine andere Wahl, als in die Stadt zu ziehen. Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigte sich so in bürgerlichen Kreisen eine Abkehr vom Rationalismus der georgianischen Zeit hin zu einem stark romantischen Verständnis der überkommenen Kultur. Die Fotografie hatte daran als visuelle Transformatorin einen entscheidenden Anteil – etwa indem Bilder von Fotografen wie Grundy auf den frühen Weltausstellungen in London 1851 und 1862 auf ein breites Interesse bei den Besucher*innen stießen und so das noch junge Medium wie auch die Genrefotografien ruraler Szenen entscheidend popularisierten.

In eine ähnliche Richtung sind die Fotografien von Arthur Vianna de Lima zu deuten, wenngleich sie bei Weitem nicht so verbreitet waren. Der promovierte Mathematiker, Schriftsteller und Sprössling des brasilianischen Gesandten in Berlin kam in den 1880er Jahren über den Umweg der mikroskopischen Betrachtung zur Fotografie. Um die Jahrhundertwende wurden seine einfühlsamen ru-



Abb. 5: Arthur Vianna de Lima: Frühlingsblumen, 1886–1889. Albuminpapier, 18 x 24 cm. Aus der Mappe „Nach der Natur. Momentaufnahmen“. Hrsg. von der Artistischen Union Berlin. Berlin (November) 1890. Bibliothek ETH Zürich.

ralen Szenen, wie der Chefredakteur der Photographischen Rundschau Ernst Juhl (1850–1915) schrieb, als „die ältesten deutschen Kunstphotographieen“⁵ gehandelt. Vianna de Lima hatte zwischen 1886 und 1889 mehrfach Exkursionen nach Föhr sowie zu anderen norddeutschen Küstenstrichen unternommen und dort Menschen und Landschaften mit seiner Plattenkamera fotografiert. Von seinen Reisen veröffentlichte er im Jahr 1890 eine „Serie prächtiger Momentaufnahmen“⁶ in einer Mappe mit 63 auf Karton kaschierten Fotografien im Format 18 x 24 cm. Lima avancierte zu einem vielbeachteten Fotografen, dem selbst Künstler wie Adolph Menzel anerkennend Beifall zollten.⁷ Er portraitierte Heringsfänger beim Einholen eines Bootes und beim Netzflicken, Männer bei der Andacht in der Dorfkirche sowie Wattlandschaften. Außerdem gewährte er Einblicke in die ländliche Kindheit: Geradezu ungezwungen wirken die Bilder der Mädchen mit Frühlingsblumen (Abb. 5). Der Fotograf zeigt sie mit offenem Haar auf einer Wiese beim Blumenpflücken, bäuchlings im Gras und dabei versonnen an einem Büschel Halme zupfend oder als Ziegenhirtin am Ostseestrand. Vianna de Lima

5 Ernst Juhl: Vianna de Lima. In: Photographische Rundschau, 14/1900, S. 132–133, hier S. 132.

6 Ludwig Schrank: Rezension Arthur Vianna de Lima: Nach der Natur. Momentaufnahmen. Hrsg. von der Artistischen Union Berlin. Berlin 1890. In: Photographische Correspondenz 38/1901/484, S. 63.

7 Vgl. die Rezension von Georg Voss. In: National-Zeitung, 17. Dezember 1890. Zu Lima, vgl. Lichtmalerei – Kunstfotografie um 1900. Bilder einer Privatsammlung. (Städtische Wessenberg-Galerie) Konstanz 2011.

begab sich stets auf die Höhe der abzubildenden Menschen. Zusätzlich arbeitete er mit geringer Tiefenschärfe, wodurch der Hintergrund verschwimmt. Er fokussierte auf das motivisch Wesentliche, ohne die Abgebildeten zu überhöhen. Fast 140 Jahre nach ihrem Entstehen wirken Limas Fotos auf eine seltsame Weise modern, ja zeitlos. Möglicherweise liegt dies am Habitus der Kinder, an den offenen Haaren der Mädchen oder an seiner Arbeitsweise, die bereits reportagehaft-serielle Konzepte vorwegnahm. Damit ist Lima ein Pionier der modernen, sozialdokumentarischen Fotografie, die in ländlichen Regionen erst sehr viel später praktiziert werden sollte.

Im Hinblick auf die frühe ländliche Fotografie ist die Phase des Experimentierens unverkennbar. Vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es noch kaum national wirkende Sinnstiftungen mit fotografischen Bildern. Zwar präsentierten die Briten wie auch andere Nationen vielfach ländliche Fotografien auf den Weltausstellungen. Dies geschah allerdings weniger aus patriotischen oder romantisierenden Motivationen als vielmehr zur Demonstration des technisch und visuell Möglichen.

Der professionelle Blick

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sorgten einige technisch-optische Errungenschaften für die weitere Popularisierung der Fotografie: Mit dem Schlitzverschluss von Ottomar Anschütz (1846–1907) waren Momentaufnahmen im Bruchteil einer Sekunde möglich,⁸ die Autotypie von Georg Meisenberg (1841–1912) gestattete fotografische Abbildungen in Zeitungen und Zeitschriften, und die beiden Modelle Kodak-Box Nr. 1 und Nr. 2 waren auch für die breite Masse erschwinglich. Außerdem konnte man mit dem ab Werk bereits eingespulten Rollfilm Fotoserien belichten. Eine weitere entscheidende Erfindung lieferten die Gebrüder Lumière 1895 in Lyon mit dem Cinematographen – parallel zu den Gebrüdern Skladanowsky in Berlin. Kurz nach der Jahrhundertwende legten die Lumières 1907 noch einmal nach – mit dem Autochrome hatten sie das erste Farbverfahren zur Serienreife gebracht. Immer mehr in Mode kamen postalische Ansichtskarten und Sammelbilder. Die zahlreichen Erfindungen begünstigten die professionell-wirtschaftliche Arbeit der Fotograf*innen. In Deutschland erkannten seit den 1860er Jahren zahlreiche Fotografen, dass sich nicht nur mit der Atelierfotografie Geschäfte machen ließen.

Der Tübinger Fotograf Paul Sinner (1838–1925) setzte früh auf Sammelbilder, die er in seinem Labor herstellte und später in einer Lichtdruckerei in Auftrag gab (Abb. 6). Sinner war einer der ersten visuellen Dokumentaristen der Zeitgeschichte und arbeitete als eine Art früher Fotojournalist mit überregionalem An-

8 Vgl. Deac Rossell: Faszination der Bewegung. Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino. (Stroemfeld) Frankfurt am Main 2001.

was kleineren Carte-de-visite-Format als Erinnerungsbildchen. Sinner war einer der ersten Fotografen mit überregionalem Anspruch: Außer in Tübingen liegen die Bilder unter anderem im Württembergischen Landesmuseum sowie im Museum Europäischer Kulturen in Berlin. Er trug damit entscheidend zur bürgerlich geprägten Popularisierung der Tracht bei – im Sinne einer Idealisierung des im Zeitalter der Industrialisierung in weiten Teilen des Reiches bereits nicht mehr vorhandenen bäuerlichen Lebens.

Dabei steckte der moderne Journalismus vor dem Ersten Weltkrieg noch in den Kinderschuhen. Im spätfеudalen deutschen Kaiserreich gab es noch keine Pressefreiheit. Tageszeitungen und Magazine hatten keine Möglichkeit, politische Themen kritisch aufzubereiten. Berichte über Politiker entstanden noch im hegemonialen Duktus des Obrigkeitsstaates – das Interview als journalistisches Format gab es noch nicht. Was in den Printmedien zu lesen war, machte den Eindruck einer amtlichen Verlautbarung. Auch der Bildjournalismus stand um 1900 noch ganz am Anfang – fotografische Abbildungen konnten erst seit den 1890er Jahren abgedruckt werden. Es dauerte allerdings mindestens ein Jahrzehnt, bis sich der Beruf des Bildjournalisten als eine eigenständige mediale Profession etablieren konnte. Marie Goslich (1859–1938) hat bereits vor dem Ersten Weltkrieg für illustrierte Zeitschriften und Journale fotografiert. 1907 realisierte sie eine der ersten Modelfotografien. Darauf sind zwei Frauen in ländlichem Ambiente auf einer Bank sitzend zu sehen, eine Werbung für Brillen. Goslich war Redakteurin in mehreren Zeitschriften und schließlich Chefredakteurin des Magazins *Bote für die deutsche Frauenwelt*. Ihre Lieblingsthemen: Arbeit und Alltag, Frauenleben und die Menschen auf der Landstraße:¹⁰ Hausierer, Tagelöhner, Tramps und Vagabunden. Ihre Fotomotive fand sie in der weitläufigen Havellandschaft im ländlichen Brandenburg (Abb. 7). Sie gehört damit zu den Pionierinnen des modernen Bildjournalismus und der Dokumentarfotografie, die sich mit ruralen Themen beschäftigt. Zudem verfasste sie auch ihre eigenen Textbeiträge. Insgesamt sind über 250 Artikel bekannt, die sie in regionalen und überregionalen Zeitschriften publizierte.¹¹ So vereinte sie den fotografischen und den schriftlichen Journalismus. Über die späten Jahre der Autorin ist leider wenig bekannt. Sie geriet wohl in den 1930er Jahren in eine psychiatrische Klinik. Marie Goslich ist ein Opfer des nationalsozialistischen Regimes. Die Umstände ihres Todes in einer ostdeutschen Anstalt 1938 sind nicht geklärt. Außer den veröffentlichten Texten, einigen Briefen und rund 400 Aufnahmen – zumeist Glasnegative im Format 13 x 18 cm – gibt es kaum biografische Zeugnisse, die über ihr Leben Aufschluss geben könnten.

10 Vgl. Krystyna Kauffmann (Hg.): *Die Poesie der Landstraße. Marie Goslich 1859–1938.* (Lukas-Verlag) Berlin 2008.

11 Vgl. Krystyna Kauffmann/Mathias Marx/Manfred Friedrich: *Marie Goslich 1859–1938: Die Grande Dame des Fotojournalismus.* (E. A. Seemann) Leipzig 2013 sowie Ulrich Hägele/Heinz Frank (Hg.): *Marie Goslich. Pionierin des Modernen Journalismus.* (Schönbuchmuseum) Dettenhausen 2015.



Abb. 7: Marie Goslich: Kinder auf dem Land, 1905. Digiprint nach Glasnegativ, 13 x 18 cm. Schönbuchmuseum Dettenhausen.

Auguste und Jean Lumière hatten 1907 mit ihrem Autochrome-Verfahren einen überwältigenden internationalen Erfolg. Fasziniert von den zauberhaften Farben, besorgte sich der Stuttgarter Fotograf Hans Hildenbrand (1870–1957) sogleich autochrome Platten. Er galt als leidenschaftlicher Reisender in Sachen Fotografie, war permanent auf Tour in den Alpen, auf dem Balkan und in Nordafrika – ein Dokumentarfotograf, dessen ethnographischer Blick auch dem exotischen Publikumsinteresse an kolonialen Landschaften, Menschen und Artefakten geschuldet war. Seit 1909 ließ er von seinen farbigen Fotografien Bildpostkarten drucken. Das Konzept war erfolgreich, denn Hildenbrand arbeitete in der Art eines modernen Journalisten: Er fotografierte bei publikumswirksamen Ereignissen wie Ballonwettfahrten, Luftfahrtschauen oder Trachtenfesten, brachte davon im eigenen Verlag Postkarten und farbige Stereoskopie-Bilder auf den Markt, herausgegeben von der 1911 in Stuttgart gegründeten Farbenphotografischen Gesellschaft. Vor allem die Stereoskop-Fotografien, in Form von dreifarbig gedruckten Chromoplast-Bildern, erwiesen sich als Publikumsrenner – ein erster Bilderhype mit Massencharakter an der Schwelle zum Ersten Weltkrieg. Hildenbrand rückte freilich auch die heimische Region in den Fokus. Er begab sich auf die Dörfer, fotografierte das Marktgeschehen, handwerkliche Tätigkeiten und im Sommer die Getreideernte unterhalb der Schwäbischen Alb, wovon eine ganze autochrome Fotostrecke entstand (Abb. 8). Hildenbrand, der nebenbei noch ein traditionelles Atelier in Stuttgart leitete, kann als ein fotografischer Kosmopolit bezeichnet werden. Er lichtete seine Motive fern jeglicher nationaler Animositäten ab,



Abb. 8: Hans Hildenbrand: Getreideernte an der Schwäbischen Alb, 1910. Autochrome. Haus der Geschichte Stuttgart NGC 825633.

entgegen der damals nicht nur in bürgerlichen Kreisen bereits weit verbreitenden rückwärtsgewandten Sichtweise auf ‚Heimat‘, ‚Volk‘ und ‚Volkskultur‘, die man angesichts der fortschreitenden Industrialisierung im Verschwinden wähnte. Hans Hildenbrand ist vielleicht auch der erste deutsche Fotograf mit einem internationalen, ja globalen Anspruch. Von 1914 bis 1918 war er einer von 19 offiziell akkreditierten Kriegsfotografen auf deutscher Seite. Als einziger arbeitete er in Farbe. Seit Mitte der 1920er Jahre zählte er zu den wichtigsten Farbbildlieferanten der renommierten amerikanischen Zeitschrift „National Geographic“. Sein Stuttgarter Archiv ging 1944 während eines Bombenangriffs verloren.

Der ideologische Blick

Das Kaiserreich war seit 1871 geprägt von nationalen Selbstfindungsprozessen, die sich in den damals verbreiteten Formen der Visualisierung – Grafik, Malerei, Plastik, Fotografie – widerspiegeln. Während in Großbritannien das Arts and Crafts Movement auf konstruktiv-handwerkliche und designerisch hochwertige Gestaltungsformen bei den Gegenständen des Alltags (Stoffe, Möbel, Gebäude etc.) abhob und sich weniger gegen die industrielle Fertigung stellte, gab sich in Deutschland die Heimatschutzbewegung das Etikett einer rückwärtsgewandten, stark an nationalen Interessen ausgerichteten bürgerlichen Strömung, die sich um Erhalt und Weiterführung lokaler und regionaler Traditionen, Sitten und Ge-

bräuche bemühte.¹² Hierzu bildeten die seit Ende des 19. Jahrhunderts vielfach ins Leben gerufenen Heimat-, Geschichts-, Trachten- und Volkskunstvereine ein wirksames Netzwerk, das im Sinne eines früh ausgeprägten völkischen Gedankens versuchte, auf breitem kulturellem Feld Einfluss zu nehmen. Mithin ging es um architektonische Fragen, Städtebau, die Verwendung von Baustoffen und um Landschaftsplanung – ästhetische Komponenten, die sich vehement gegen die Urbanisierung richten sollten.¹³ Die germanozentrische Heimatschutzbewegung entwarf als eine Art Feindbild die industrielle Fabrikation und Verstädterung sowie die damit konnotierte Proletarisierung weiter Teile der Gesellschaft. Dabei kamen die Vertreter aus städtischen Zentren wie Berlin, Hamburg und Dresden.

Einer der Akteure war Heinrich Sohnrey (1859–1948): Der Geschäftsführer des Deutschen Vereins für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege hatte sich um die Jahrhundertwende zunächst in der Wandervogelbewegung engagiert und sich dann in Berlin als Publizist niedergelassen. 1905 erschien das von ihm edierte Werk „Kunst auf dem Lande. Ein Wegweiser für die Pflege des Schönen und des Heimat Sinnes im deutschen Dorfe“¹⁴. Die Autoren waren unter anderem: Der Preußische Staatskonservator Hans Lutsch (1854–1922), der Schriftsteller und Maler Oscar Schwindrazheim (1865–1952) und Paul Schultze-Naumburg (1869–1949), Maler, Architekt, Kunsttheoretiker, Nationalsozialist und seit 1932 Reichstagsabgeordneter für die NDSAP. Oscar Schwindrazheim war der Begründer des Begriffs „Volkskunst“¹⁵ und betätigte sich selbst hinter der Kamera.¹⁶ Im Zusammenhang mit der Rolle der Fotografie übertrug er in seinen Texten die Kritik an der großstädtischen Kultur auf Kunst und Volkskunst gleichermaßen. Bei beiden postulierte er einen schädlichen „Einfluß des Fremden“ – „Schutzlos dem Verderben preisgegeben“ habe man „das Kerndeutsche, das vom Altgermanischen bis auf die Jetztzeit im Bauernhaus, kleineren Bürgerhaus, in Bauernkunst und Kleinbürgerkunst“ lebendig geblieben sei. Dem entgegen steuere die „Heimatschutzbewegung“. Sie lasse die „alten Stammesverschiedenheiten“ auf den Dörfern mit dem Fotoapparat für die „Volksfreunde“ wieder lebendig werden, um die

12 Vgl. Friedemann Schmolz: Bedrohliche und bedrohte Natur. Anmerkungen zur Geschichte des Natur- und Heimatschutzes im Kaiserreich. In: Dieter Schott (Hg.): Das Jahr 1913. Aufbrüche und Krisenwahrnehmungen am Vorabend des Ersten Weltkriegs. (transcript) Bielefeld 2014, S. 47–70.

13 Vgl. Rainer Schmitz: Heimat. Volkstum. Architektur: Sondierungen zum volkstumsorientierten Bauen der Heimatschutz-Bewegung im Kontext der Moderne und des Nationalsozialismus. (transcript) Bielefeld 2022.

14 Heinrich Sohnrey (Hg.): Kunst auf dem Lande. Ein Wegweiser für die Pflege des Schönen und des Heimatsinnes im Deutschen Dorfe. (Velhagen & Klasing) Bielefeld, Leipzig und Berlin 1905.

15 Vgl. Oscar Schwindrazheim: Hie Volkskunst! Tages- und Lebensfragen 13/14. In: Wilhelm Bode (Hg.): Eine Schriften-Sammlung, Nr. 1–18. Bremerhaven 1892, Nr. 13–14, 34 S. mit 8 farbigen Tafeln, sowie Gottfried Korff: Volkskunst: ein mythomoteur? In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 92/1996, S. 221–234.

16 Vgl. Oscar Schwindrazheim: In der freien Natur. Eine Anleitung zu Kunststudien im Spaziergehen. Mit 24 eigenen Aufnahmen. (Gutenberg) Hamburg 1907.

Versäumnisse der Vergangenheit zu bereinigen.¹⁷ In Sohnreys Band ist Schwindrazheim mit seinen rückwärtsgewandt stilisierenden Gedanken in zwei Texten vertreten: „Bäuerlicher Hausfleiß“ und „Tracht und Schmuck“. Im zweiten schreibt er: „Ist die alte Bauerntracht ein Stück ländlicher Kunst, so gehört zur Kunstpflege auf dem Lande auch ihre Pflege.“¹⁸ Sein Interesse galt nicht etwa der wissenschaftlich-ethnographischen Aufnahme einer ländlichen Kultur- und Lebensweise, sondern der Darstellung einer vermeintlich reinen, schönen und wahren ruralen Welt. Schwindrazheim sprach sich dafür aus, Volkskunst und damit auch die Tracht als eine genuin germanische Errungenschaft zu sehen – „deutsches Gemüt, deutsche Biederkeit, deutscher Herzenshumor lugen überall daraus hervor, einerlei welche der verschiedenen Typen wir ins Auge fassen. Schönheit aller Art finden wir“.¹⁹ Entsprechend ließ er die ruralen Artefakte mit dem Zeichenstift typologisch nach Regionen getrennt erfassen. Die zumeist frontal angelegten Abbildungen wirken statisch, als stammten sie aus einem der damals beliebten Industriekataloge.

Blieb bei Schwindrazheim die Einbettung der visuellen Möglichkeiten in die von ihm angesprochene Heimatschutzbewegung noch unkonkret einem idyllisierend-illustrativen Kontext verhaftet, so entwickelte Paul Schultze-Naumburg ein visuelles Verfahren, mit dem „die Poesie unserer Dörfer“ im Vergleich zur fortschreitenden Urbanisierung kenntlich gemacht werden sollte. Der Vorsitzende des Deutschen Bundes Heimatschutz und Gründungsmitglied des Deutschen Werkbundes beabsichtigte über den Weg der visuellen Konfrontation von „Beispiel“ und „Gegenbeispiel“ unter dem Deckmantel handwerklicher Qualitätssicherung, das „Gute“ vom „Schlechten“, das Alte vom Neuen zu scheiden. Im Hinblick auf die städtische Kunst und die dortige Lebensweise ist bei ihm die Rede von einer „bedrohlichen Krankheit“, die „alle Teile unserer Kultur“ ergriffen habe.²⁰ Schultze-Naumburg verwendete bei seiner polarisierenden Darstellung eine Terminologie, die das Moderne als verwerflich und dementsprechend gegen traditionelle, stammesgemäße Wertvorstellungen gerichtet einzustufen versuchte. Er spricht von „trostloser Armut und Verödung“, von „Entartung“ und einer urbanen „Habsucht, die sich in blinder Gier schlimm verrechnet“ habe. Dagegen setzt er die „charaktervolle und wahrhaftige Schönheit“ des Ländlichen, das sich „durch die Jahrhunderte hindurch als das Gemäße bewährt“ habe.²¹ Hierzu als Beispiel die „Gut angelegte Bank“ und die „Häßliche Bank“ (Abb. 9a/9b): Auf der einen Seite das um eine knorrige alte Eiche gezogene Sitzmöbel aus „wohlfeilem Material“

17 Oscar Schwindrazheim: Heimatliche Kunstentdeckungsreisen mit der Camera. In: Deutscher Kamera-Almanach, Bd. 1, 1905, S. 150–163; hier S. 150–151.

18 Oscar Schwindrazheim: Tracht und Schmuck. In: Sohnrey (Hg.) 1905 (Anm. 14), S. 203–224, hier S. 203.

19 Schwindrazheim 1905 (Anm. 18), S. 211.

20 Paul Schultze-Naumburg: Der Garten auf dem Lande. In: Sohnrey (Hg.) 1905 (Anm. 14), S. 181–190, hier S. 181–182.

21 Schultze-Naumburg 1905 (Anm. 20), S. 183.

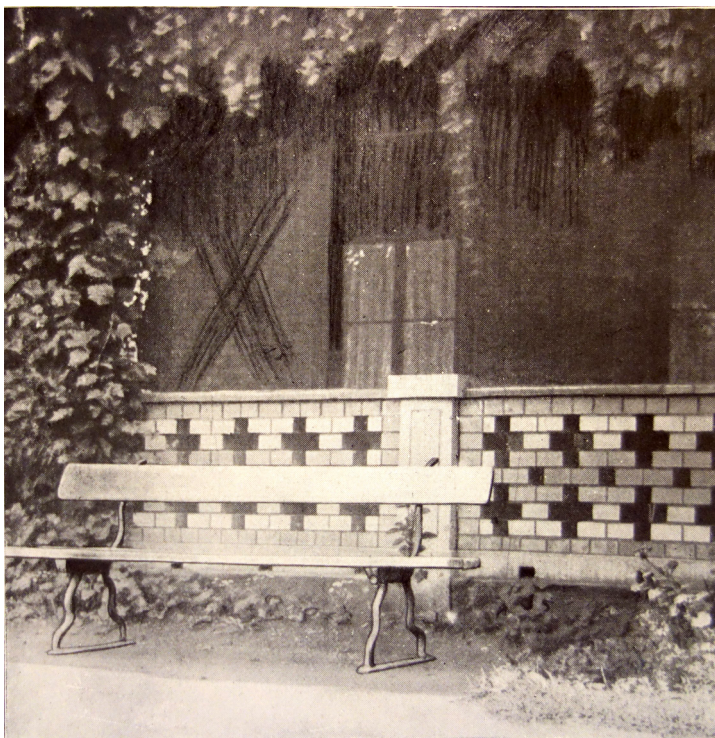


Abb. 9/9a/9b: Gute Bank und schlechte Bank. Aus: Paul Schulze Naumburg: Der Garten auf dem Lande. In: Heinrich Sohnrey (Hg.): Kunst auf dem Lande. Ein Wegweiser für die Pflege des Schönen und des Heimesinnes im deutschen Dorfe. (Velhagen & Klasing) Bielefeld/Leipzig/Berlin 1905, S. 189.

mit Patina; auf der anderen Seite ein Sitzmöbel mit Eisengestell vor einer Ziegelwand – „die dem einigermaßen Kundigen sofort als eine alte und neue Schöpfung erkennbar sein werden“²². Paul Schultze-Naumburg beanstandet insbesondere die Wahl des Baustoffes: Erzeugnisse aus Eisen und Stahl sind für ihn der Inbegriff der industriellen Massenproduktion; ein gegen die ländliche „Natürlichkeit“²³ gerichtetes Spiegelbild der „Häßlichkeit der zu schnell wuchernden Großstädte und Industriereviere“²⁴, das nicht zuletzt aus Gründen des „guten“ Geschmacks bekämpft werden sollte.²⁵

Die typologisierende und rückwärtsgewandte Tendenz in der ländlichen Fotografie der Heimatschutzbewegung der Jahrhundertwende setzte sich ohne größere Unterbrechungen in den 1920er und 1930er Jahren in der sogenannten völkischen Fotografie fort – nunmehr ergänzt durch die rassistisch und antisemitisch motivierte Blut-und-Boden-Ideologie. Auch Paul Schultze-Naumburg trug hieran als Kulturbeauftragter der Nationalsozialisten seinen Anteil.²⁶ Außer Hans Retzlaff und Erich Retzlaff war eine der Protagonistinnen der völkischen Fotografie Erna Lendvai-Dirksen (1883–1962). Ihr Hauptwerk „Das Deutsche Volksgesicht“ veröffentlichte sie 1932. Das Buch enthielt außer dem einleitenden Text und einigen Schilderungen aus der lichtbildnerischen Praxis 140 Kupfertiefdrucktafeln. Es finden sich vor allem Einzelportraits. Gruppenaufnahmen oder Bilder einer ganzen Familie kommen nicht vor, ebensowenig Menschen aus dem urbanen Kontext. „Der städtische Mensch hat den Mutterboden natürlicher Lebensverhältnisse aufgegeben. Sein einzig Beständiges ist der Wechsel äußerer und innerer Eindrücke, der zum Übermaß an Belastung wird.“²⁷ Lendvai-Dirksen konzentrierte sich auf die Darstellung einer ländlichen Welt, deren Menschen für sie zum Inbegriff

22 Schultze-Naumburg 1905 (Anm. 20), S. 188.

23 Schultze-Naumburg 1905 (Anm. 20), S. 182.

24 Diethart Kerbs: Kunsterziehungsbewegung und Kulturreform. In: Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba (Hg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900. (Böhlau) Köln/Weimar/Wien 2001, S. 378–397, hier S. 395.

25 Vgl. Gudrun M. König: Der gute schlechte Geschmack. Geschlechterdiskurse und Konsumkritik um 1900. In: Christel Köhle-Hezinger/Martin Scharfe/Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur. 31. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Marburg 1997. (Waxmann) Münster/New York/München/Berlin 1999, S. 414–424.

26 Seit 1930 engagierte sich das NSDAP-Mitglied als Direktor der Hochschulen für Baukunst, bildende Künste und Handwerk in Weimar vehement gegen das Bauhaus. Aus dem Weimarer Schlossmuseum ließ er Bilder der Klassischen Moderne von Otto Dix, Erich Heckel und Oskar Kokoschka entfernen. Vgl. Rainer Schmitz/Johanna Söhnigen: Paul Schultze-Naumburg: Die Netzwerke des Kultur- und Rassentheoretikers/Networks of a Cultural and Racial Theorist. (Gebr. Mann Verlag) 2024 sowie Paul Schultze-Naumburg: Kunst und Rasse. Mit 168 Abbildungen. (J. F. Lehmanns Verlag) München 1928.

27 Erna Lendvai-Dirksen: Das deutsche Volksgesicht. (Drei Masken Verlag) Berlin 1934, S. 5.

des „Volkskörpers“²⁸ werden, und sie zählte zu den wenigen Fotograf*innen jener Zeit, die ihre Arbeitsweise auch theoretisch zu untermauern versuchten. Volk und Bevölkerung ist für sie wie Land und Stadt ein Gegensatzpaar: „Man sagt Landvolk und Stadtbevölkerung, was das Gemeinte trifft. Volk ist eine einheitliche natürliche Lebensgemeinschaft, mit allen Wurzeln im Boden einer Landschaft verankert. Es ist ein einmaliges an Wesenheit, die so einfach organisch ist, dennoch einem raschen oberflächlichen Verstehenwollen nicht zugänglich wird.“²⁹ In einem Beitrag für den Jahresband „Das Deutsche Lichtbild“ 1931 brach sie eine Lanze für die national-konservative Heimatfotografie, die dreißig Jahre zuvor bereits im Rahmen der Heimatschutzbewegung von Paul Schultze-Naumburg und Oscar Schwindrazheim propagiert worden war. Da ist die Rede von ‚Wert‘, ‚Harmonie‘, ‚Schönheit‘ und ‚Kultur‘, die an ihre Ursprungslandschaft gebunden sei.³⁰

Die Fotografin hatte sich 1928 in Köln auf der Ausstellung „Pressa“ im Rahmen einer Präsentation der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (G.D.L.) mit einigen Arbeiten beteiligt.³¹ Bei der Stuttgarter „Film und Foto“-Ausstellung (FiFo) im folgenden Jahr, auf der sich die weltweite Fotograf*innen-Elite ein Stelldichein gegeben hatte, war Lendvai-Dircksen nicht vertreten. Demgegenüber sah sie ihre Fotografie als mediale Möglichkeit, sich im germanozentrischen Sinne international abzugrenzen: „In Ausstellungen zeigt sich an den besten Leistungen deutlich, was Fotografie für ein Volk auszusagen hat; englische, deutsche und französische Fotografie, soweit sie völkisch basiert sind, lassen sich mühelos auseinanderhalten.“³² Der ländlichen Sicht gegenüber, so polemisierte Lendvai-Dircksen, stünden in den urbanen Zentren die Fotografen der Neuen Sachlichkeit und der Werbung: „Diesen Früh- und Fehlgeburten einer einseitigen Intelligenz muß gegenüberstehen die wurzelhafte, lebenskräftige Art der wahren Originalität, die in echter Sicht der Dinge zu leben weiß und dem schleichenden Pessimismus entgiftend entgegenzutreten vermag.“³³ Mit dieser despektierlichen Bemerkung zeichnete die Fotografin zwei Jahre vor Hitlers Machtantritt den Weg der Fotografie in die Entmenschlichung des nationalsozialistischen Staates vor.³⁴ Mit ihren hunderttausendfach aufgelegten Bildbänden „Nordsee-Menschen“ (1937) (Abb. 10), „Das deutsche Volksgesicht Schleswig-Holstein“ (1942), „Das germani-

28 Erna Lendvai-Dircksen: Zur Psychologie des Sehens [1931] In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie, Bd. 2 (1912–1945) (Schirmer & Mosel) München 1979, S. 158–160, hier S. 160.

29 Lendvai-Dircksen 1934 (Anm. 27), S. 6.

30 Vgl. Lendvai-Dircksen [1931] 1979 (Anm. 29), S. 158.

31 Vgl. Claudia Gabriele Philipp: Erna Lendvai-Dircksen (1883–1962). Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren. In: Fotogeschichte 3/1982/7, S. 39–56, hier S. 56.

32 Erna Lendvai-Dircksen: Ohne Titel. In: Wilhelm Schöppe (Hg.): Meister der Kamera erzählen. (Knapp) Halle/Saale, S. 35–41, hier S. 35.

33 Lendvai-Dircksen 1979, S. 162.

34 Vgl. Falk Blask/Thomas Friedrich (Hg.): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Portraitfotografie im Nationalsozialismus. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge 36/2005. (LIT) Münster 2005.

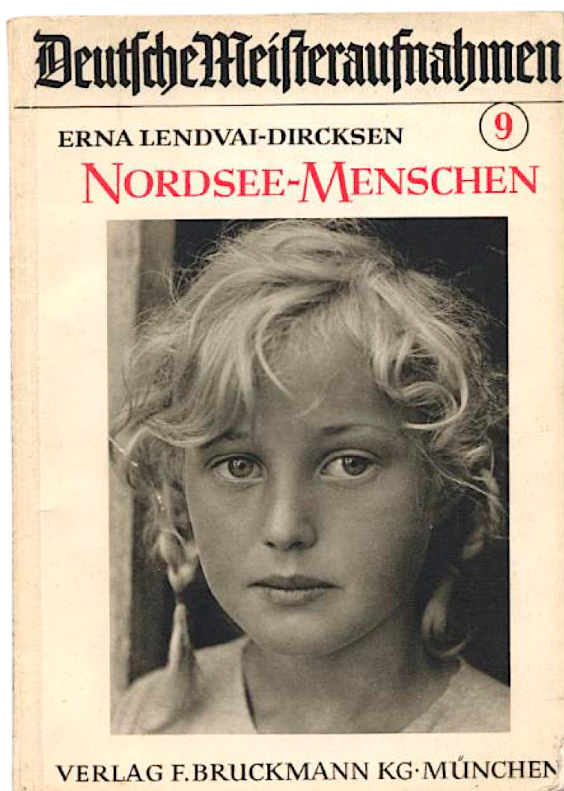


Abb. 10:
Erna Lendvai-Dircksen: Nordsee-Menschen.
(F. Bruckmann) München 1937.

sche Volksgesicht: Dänemark“ (1943) und „Bergmenschen“ (1937) bereitete sie visuell-publizistisch den Weg für das SS-Ahnenerbe, das unter dem Wiener Volkskundler und Fotografen Richard Wolfram (1901–1995) und im Auftrag Heinrich Himmlers die Entvölkerung Südtirols im Rahmen des Hitler-Mussolini-Abkommens visuell zu dokumentieren hatte. Das sah vor, alle deutschsprachigen Südtiroler*innen nach Polen in die neu eroberten Ostgebiete umzusiedeln.³⁵

Folgende drei Punkte kristallisierten sich für den visuell-ideologischen Blick auf das Land heraus – ihm immanent sind eine weite publizistische Verbreitung sowie jene Objektivationen und Subjekte, die dieser Blick nicht sieht: 1. Herabwürdigend-kategorisierende und germanozentrische Darstellungsweise in Gut-und-Böse-Metaphern. 2. Ausblendung moderner Technik und Kultur. Sozialdokumentarische Aspekte, Armut, Arbeitslosigkeit, Technik, Krieg und Not wurden weitgehend negiert zugunsten einer homogenen arisch-bäuerlichen Gesamtgesellschaft, deren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft allein mit der Scholle

35 Vgl. Günther Pallaver/Leopold Steurer/Martha Verdorfer (Hg.): Einmal Option und zurück. Die Folgen der Aus- und Rückwanderung für Südtirols Nachkriegsentwicklung. (Edition Raetia) Bozen 2019.

verknüpft sein sollte. Parallel fokussiert er rückwärtsgewandt und glorifizierend auf das Althergebrachte (Sitte und Gebräuche, Tracht, Bauwerke, Handwerk, Volkskunst etc.). 3. Die völkisch-germanische Form der Visualisierung mit der Kamera bedeutet Ausgrenzung und Verächtlichmachung des Fremden und Urbanen insgesamt. Sie zeigt eine angeblich althergebrachte ländliche Kultur, die – in Abgrenzung vom vermeintlich dekadenten und jüdisch geprägten Leben in der Großstadt – als fortwährender Quell den nordischen Menschen hervorbringen sollte.³⁶ Mit diesem ideologischen Blick konnten die stark separierend und rassistisch aufgeladenen Bildbände von Erna Lendvai-Dircksen (sowie im Filmbereich die antisemitischen Machwerke wie „Der ewige Jude“, „Jud Süß“ oder die „Rothschilds“) der Shoah in visuell-propagandistischer Hinsicht den Weg ebnen.

Der soziale Blick

Parallel zur Visualisierung aus ideologischem Antrieb entstand seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die sozialdokumentarische Fotografie. Zwar hatten sich Fotografen wie Thomas Annan (Glasgow), John Thomson (London), Willoughby Wallace Hooper (Madras), Jacob Riis und Lewis Hine (New York), Heinrich Lichte (Berlin) und Carl Hoffmann (Basel) zunächst auf den urbanen Raum fokussiert. Hooper (1837–1912) aber fotografierte zwischen 1865 und 1880 in Indien ebenso in ländlichen Regionen. Rund 480 seiner Albuminabzüge fanden in Großbritannien in einem achtbändigen Werk eine große Verbreitung.³⁷ Der Brite war stark von einem kolonialistisch-voyeuristischen Blick auf die fremden Menschen und deren Bräuche geprägt. Eine sozialdokumentarische Motivation ist aus einigen Bildern aus der Zeit der Großen Hungersnot dennoch ablesbar (Abb. 11a) – in „Forsaken“ (1877) liegt ein Kleinkind mit geschlossenen Augen vor einem riesigen Baumstamm auf einer Decke; neben ihm ein weiteres, ebenfalls nacktes, etwas älteres Kind. Beide sind vom Hunger gezeichnet und befinden sich offenbar in einem lebensbedrohlichen Zustand. Man fragt sich, wo die Eltern geblieben sind. In einen Stahlstich transformiert, erschien das Motiv im selben Jahr im britischen Wochenmagazin „The Graphic“ (Abb. 11b).

Mit der fortschreitenden Industrialisierung sahen sich weite ländliche Regionen in Europa und in den USA mit einer Binnenmigration dorthin konfrontiert, wo die Fabriken standen. Betroffen war unter anderem auch die Franche-Comté im Osten Frankreichs mit dem Departement Haute-Saône – 1826 hatte nicht weit da-

36 Vgl. Ulrich Hägele: Fotografische Konstruktion des Ländlichen: Dorothea Lange und Erna Lendvai-Dircksen – zwei Karrieren zwischen Pathos und Propaganda. In: Berliner Blätter: Ethnographische und Ethnologische Beiträge 38/2005. (Panama) Berlin 2005, S. 26–45.

37 Vgl. J. Forbes Watson/John William Kaye (Hg.): The People of India. Photographic Illustrations, the Races and Tribes of Hindustan (8 Bände). (W. H. Allen & Co) London 1868–1875.



Abb. 11a: William Willoughby Hooper: Verlassen [Forsaken], Ballari Distrikt/Indien 1877. Albuminabzug 10,2 x 15,7 cm. Getty Center Los Angeles, lido.getty.edu-gm-obj207977

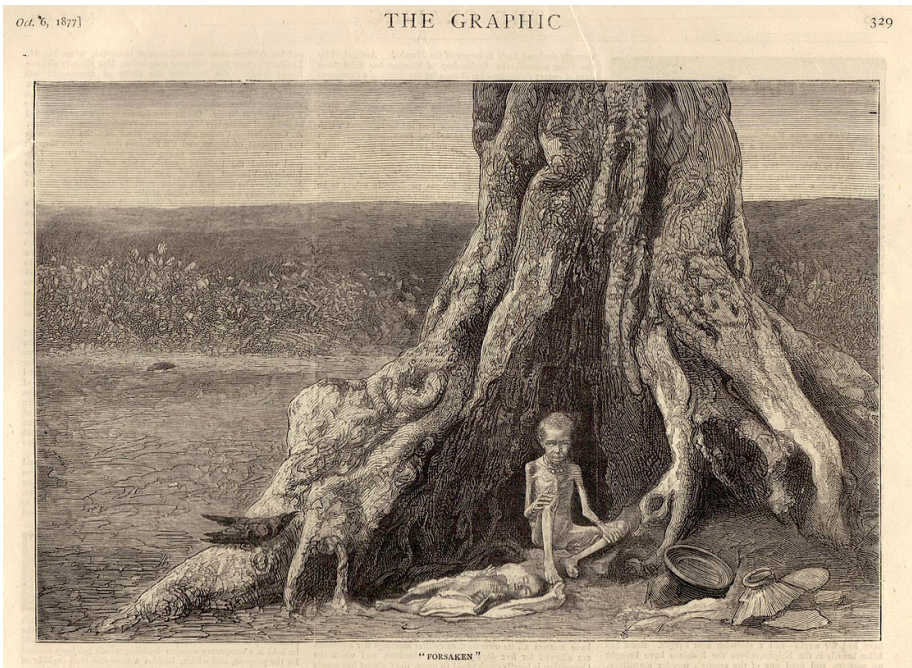


Abb. 11b: Horace Harral: Verlassen [Forsaken], Hoopers Fotografie als Stahlstich. The Graphic, 8. Oktober 1877.