

Kunsthistorische Studien zur Fotografie in Mecklenburg zwischen 1918 und 1945

Inauguraldissertation zur Erlangung des
akademischen Grades eines Doktors der
Philosophie an der Philosophischen Fakultät
der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald

vorgelegt von

Kathrin Becker

Caspar-David-Friedrich-Institut,
Bereich Kunstgeschichte der
Ernst-Moritz-Arndt-Universität
Greifswald

Greifswald, 24.07.2007

Dekan: Prof. Dr. Matthias Schneider
1. Gutachter: Prof. Dr. Bernfried Lichtnau, Greifswald
2. Gutachter: Prof. Dr. Bodo von Dewitz, Köln

Tag der Mündlichen Prüfung: 20.05.2008

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	1
1.1	Gegenstand der Arbeit	1
1.2	Das Thema in der wissenschaftlichen Literatur	4
1.3	Fotografie als Bildquelle	6
1.4	Methodik	10
1.5	Terminologie	14
1.6	Dank	15
2.	Kurze Darstellung des Entwicklungsprozesses der Fotografie in Deutschland zwischen 1900-1945	16
2.1	Technische Entwicklungen im Untersuchungszeitraum	16
2.2	Weiterentwicklungen tradierter Motive	29
2.3	Fotografie und zeitgenössische Kunst	40
2.4	Fotografie und moderne Printmedien in Deutschland 1880-1945	48
2.4.1	Die Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg	48
2.4.2	Der Erste Weltkrieg	53
2.4.3	Die Weimarer Republik	55
2.4.4	Das Dritte Reich	58
2.4.5	Der Zweite Weltkrieg	61
3.	Überblick über Fotografen in Mecklenburg in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	65
3.1	Markante Zeiträume	65
3.1.1	1900-1918	65
3.1.2	1918-1933	71
3.1.3	1933-1938	78
3.1.4	1938-1945	84
3.1.5	1945-1949	87
3.2	Ausgewählte Ateliers und Studio-Fotografen	93
3.2.1	Ferdinand Esch [1866 - 1929], Ludwigslust	93
3.2.2	Das Atelier Heuschkel, Schwerin	105
3.3	Pressefotografen	118
3.3.1	Karl Eschenburg [1900-1947], Rostock/Warnemünde	118

3.4	Amateurfotografen.....	129
3.4.1	Zur kunsthistorischen Untersuchung der Amateurfotografie.....	129
3.4.2	Die Photographische Gesellschaft Rostock.....	135
3.4.2.1	Vereinsleben und Ausstellungstätigkeit.....	135
3.4.2.2	Dr. Wolfgang Baier [1889-1968], Rostock.....	143
3.4.3	Die Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin.....	161
3.4.3.1	Vereinsleben und Ausstellungstätigkeit.....	161
3.4.3.2	Franz Müschen [1887-1977], Schwerin.....	172
3.4.4	Die Photographische Gesellschaft Rostock und die Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin im Vergleich..	175
4.	Regionale Spezifika und stilistische Umbrüche.....	177
4.1	Das Landschaftsbild Mecklenburgs im Wandel gesellschaftspolitischer Verhältnisse.....	177
4.2	Kur- und Badefotografie – Hans Knospe [1899-1999], Sellin auf Rügen, Vorpommern.....	190
4.3	Technik, Industrie- und Architekturfotografie.....	198
4.4	Die Fotografien in der regionalen Presse 1918-1945.....	205
4.4.1	Mecklenburgische Monatshefte.....	205
4.4.2	Rostocker Anzeiger, Wochenendbeilage.....	213
4.4.3	Mecklenburger Tagesblatt: Wismarsche Zeitung.....	216
4.5	Fotografie während des Zweiten Weltkrieges.....	226
4.5.1	Zur Problematik der kunsthistorischen Untersuchungen der offiziellen Fotografie in den Kriegsjahren am Beispiel der Trümmerfotografie.....	226
4.5.2	Das Wismarer Album der Zerstörung der Stadt.....	229
5.	Bezüge der Fotografie in Mecklenburg zur Fotografie in Dänemark.....	238
6.	Resümee.....	244
7.	Anhang.....	254
7.1	Abkürzungsverzeichnis.....	254
7.2	Literaturverzeichnis.....	255
7.3	Archivalien.....	291

1 EINLEITUNG

1.1 GEGENSTAND DER ARBEIT

Die Studie beschäftigt sich mit den unterschiedlichen Facetten der Fotografie in Mecklenburg zwischen 1918 und 1945. Es wird unter Einbeziehung der unterschiedlichen Gesellschaftssysteme der Frage nachgegangen, ob eine spezielle mecklenburgische Handschrift in der Fotografie der Region nachzuweisen ist und somit die Ansätze der Fotografie- und Regionalgeschichte vereint.

Der zeitliche Rahmen der Forschungsarbeit ist begründet in den gesellschaftspolitischen Bedingungen, den bisherigen Forschungsarbeiten¹ und der Einbettung in die internationale Fotografiegeschichte, in der die Weltkriege eine Zäsur bilden. Der zeitliche Schwerpunkt der Studie liegt in den 1920er und 1930er Jahren. Die Kriegsjahre werden in Hinblick auf in Mecklenburg arbeitende einheimische Fotografen untersucht.



Abbildung 1
Mecklenburg-Schwerin
und
Mecklenburg-Strelitz
um 1925
(erstellt durch K.
Becker)

Die topografischen Grenzen der Studie orientieren sich an den Grenzen der Freistaaten Mecklenburg-Schwerin und Mecklenburg-Strelitz (Abbildung 1).

¹ Becker, Kathrin: Karl Eschenburg - Einblick in Leben und Werk des Warnemünder Fotografen - Eine kunsthistorische Studie. Ernst-Moritz-Arndt Universität. Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien. Greifswald 2001.; Dies.: Mit Kamera und Belichtungsmesser - der Mecklenburger Fotograf Karl Eschenburg. In: Stier und Greif: Blätter zur Kultur- und Landesgeschichte in Mecklenburg-Vorpommern. Jg. 13, Schwerin 2003. S. 147-157.; Dies.: Regionalperspektive: Die Fotografie in den Mecklenburger Monatsheften (1925 - 1943). In: Zeitgeschichte Regional: Mitteilungen aus Mecklenburg-Vorpommern. Jg. 9, Heft 2, Rostock 2005. S. 85-89.; Janke, Volker: „Das schöne, weil historische Foto“ - eine Quelle für die Zeitgeschichte? unveröff. Manuskript 2002.; Ders.: Das vorgeführte Lichtbild - eine unentdeckte Quelle für die historische Forschung. In: Mitteilungen des Museumsverbandes in Mecklenburg-Vorpommern e.V.. Museumsverband in Mecklenburg-Vorpommern e.V. (Hg.). Jg. 11, Schwerin 2003. S. 25-29.

Die verwendete oder vorgestellte Literatur wird bei Erstnennung vollständig und anschließend verkürzt in der Fußnote angegeben. Die vollständigen bibliografischen Angaben befinden sich im Literaturverzeichnis.

Im Jahr 1933 wurde unter nationalsozialistischem Druck von den Landtagen der Freistaaten – mit Wirkung zum 01.01.1934 – die Vereinigung von Mecklenburg-Schwerin und Mecklenburg-Strelitz zum Land Mecklenburg mit der Hauptstadt Schwerin beschlossen. Die übergreifende Bezeichnung des Landes ‚Mecklenburg‘ richtet sich nach eben dieser offiziellen Benennung des Landes gegen Ende des Untersuchungszeitraumes.² Unabhängig von der jeweiligen Bezeichnung des Landes liegen die Zentren der Untersuchung in den Städten Rostock, Wismar, Schwerin und deren unmittelbarer Umgebung. Diese Städte wurden auf Grund ihrer wirtschaftlichen Stellung im Land und in Hinblick auf bisherige Untersuchungen ausgewählt.

Gebürtige Mecklenburger, die ihren Wirkungskreis außerhalb des Untersuchungsgebietes und ihre Hauptschaffensphase außerhalb des Untersuchungszeitraums haben, werden nur einbezogen, wenn ihr Schaffen immanente Bedeutung für die Fotografen im Untersuchungsgebiet hat.³ Unter gleichen Prämissen werden auch Fotografen unmittelbar angrenzender Regionen, wie zum Beispiel Schleswig-Holstein oder Pommern behandelt, beziehungsweise ihr Schaffen unter vergleichenden Aspekten hinzugezogen.

Das Ziel dieser Untersuchung besteht unter anderem in einem Beitrag zur Aufarbeitung der Geschichte der Fotografie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Mecklenburg und deren Eingliederung in die nationale und internationale Fotografiegeschichte. Es sollen statt der von Sybil Milton, allerdings nur in Bezug auf Fotografien des Holocaust, bemängelten „Verwendung immer derselben Fotografien“⁴ neue, bisher in der Öffentlichkeit kaum bekannte und wissenschaftlich nicht aufgearbeitete Fotografien aus Mecklenburg untersucht werden. Punktuelle Untersuchungen zu unterschiedlichen Themen finden die Verknüpfung in der Region Mecklenburg.

Ausgehend von der Fotografie als selektivem Wahrnehmungsprozess, stellt sich unter dem Gesichtspunkt der unterschiedlichen Gesellschaftssysteme – von der späten Kaiserzeit, der Weimarer Republik, dem Dritten Reich bis in die unmittelbare

² 1945 wurde das Land „Mecklenburg“ mit dem bei Deutschland verbleibenden Teil der preußischen Provinz Pommern und dem ehemals zur preußischen Provinz Hannover gehörenden Amt Neuhaus an der Elbe zum Land „Mecklenburg-Vorpommern“ zusammengeführt. 1947 wurde der Namen des Landes in „Mecklenburg“ geändert. 1952 wurde das Gebiet politisch neu gegliedert und in die Bezirke Rostock, Schwerin, und Neubrandenburg mit den gleichnamigen Bezirksstädten geteilt. 1990 erfolgte die Neugründung des Landes „Mecklenburg-Vorpommern“ mit Schwerin als Landeshauptstadt.

³ So wird auf Wilhelm von Gloeden (1856-1931) und auf seinen Vetter Wilhelm („Guglielmo“) Plüschow (1852-1930) nicht eingegangen werden. Vgl. hierzu: Pohlmann, Ulrich: Wer war Guglielmo Plüschow: Bilder aus den Familienalben und Notizen zu einem (un)bekannten Fotografen. In: Fotogesichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 8, Heft 29, 1988. S. 33-38.; Ders.: Wilhelm von Gloeden - Sehnsucht nach Arkadien. Ausstellungskatalog Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 27.11.1987-28.02.1988. München 1988.; Ders.: Guglielmo Plüschow (1832-1930). Ein Photograph aus Mecklenburg in Italien. Grevesmühlen 1995.; Scheid, Uwe: Il vero nudo. In: Fotogesichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 5, Heft 18, 1985. S. 9-11.; Weiermair, Peter: Guglielmo Plüschow. Köln 1993.; Ders.: Wilhelm von Gloeden 1856-1931. Eine Einführung in sein Leben und Werk. Köln 1993.

⁴ Milton, Sybil: Argumentation oder Illustration: Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle. In: Fotogesichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 8, Heft 28, 1988. S. 61-90, S. 87.

Nachkriegssituation – die Frage nach dem Verhältnis von fotografischer Tradition und Innovation im Vergleich zu den nationalen und internationalen Strömungen, und nach der Rezeption nationaler und internationaler Fotografie.

Auf Basis von Einzelstudien wird die Komplexität der Fotografie in der Region dargestellt und es wird der Frage nachgegangen, was ‚spezifisch mecklenburgisch‘ an der Fotografie im Land Mecklenburg ist.

Unter besonderer Berücksichtigung der Interdisziplinarität des Forschungsgegenstandes Fotografie erfolgt die Schwerpunktsetzung auf kunsthistorische Fragestellungen.

Folgenden, den einzelnen Fotografen betreffenden Fragen wird nachgegangen: Welchen Einfluss hatte das soziale und ökonomische Umfeld auf die Motive? Aus welcher Motivation heraus wurde fotografiert? Welche Materialien wurden verwendet? Welche Verbindungen bestanden zu nationalen und internationalen Fotografen und fotografischen Vereinigungen? Gab es Fotografinnen? In welchem Rahmen wurden Ausstellungen veranstaltet?

Von den untersuchten Motiven ausgehend, stellt sich die Frage nach besonders häufigen Motiven und dem Verhältnis der einzelnen Motivfelder in Qualität und Quantität. Wurden nationale und internationale Foto-Tendenzen rezipiert? Inwiefern besteht ein Kontakt zu Malern aus Mecklenburg? Ist ein wechselseitiger Einfluss zwischen Malern und Fotografen nachzuweisen? Bestehen typisch regionale Motive? Eine stilkritische Untersuchung der Fotografien fragt nach der Nachweisbarkeit einer Handschrift, eines Stils einzelner Fotografen und nach deren Vergleichbarkeit mit zeitgleichen nationalen und internationalen Strömungen und nach einer eventuellen Änderung des Stiles mit zunehmender autoritärer Gesellschaftsstruktur. Wie wirkte sich die gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Lage auf den Stil der Fotografen aus?

Unter Beachtung der gesellschaftspolitischen Bedingungen wird am Beispiel regionaler Publikationen nach dem Verhältnis von Fotografie und historischen Ereignissen gefragt. Wie verändert sich die Akzeptanz des Mediums von der Weimarer Republik bis hin zur Kriegszeit? Kann bewiesen werden, dass Fotografen in den 1920er bis 1930er Jahren in Mecklenburg nicht bei dem Abbild stehen blieben, sondern ihre Motivwahl durch das Foto eine kritische Reflexion erfuhren?

Es ist nicht das explizite Ziel dieser Studie, eine Anthologie von Fotografen aus Mecklenburg zusammenzustellen, vielmehr soll ein Überblick über die unterschiedlichsten Facetten des Mediums in Mecklenburg gegeben werden.

Zunächst werden wesentliche Entwicklungsprozesse der internationalen Fotografie zwischen 1900 und 1945 in Bezug auf technische Entwicklungen, die Weiterentwicklung tradierter Motive, das Verhältnis zu zeitgenössischen Kunstströmungen und modernen Printmedien dargestellt.

Danach folgt ein chronologischer Überblick über die Fotografie in Mecklenburg zwischen 1900 und 1949, wobei die Zentren der Fotografie in Mecklenburg, ausgewählte Studio-Fotografen, lokale Pressefotografen und Amateurfotografen vorgestellt werden.

Im vierten Kapitel werden regionale Spezifika und stilistische Veränderungen untersucht. Hier wird explizit auf die Landschaftsfotografie, Kur- und Badefotografie sowie Technik-, Industrie- und Architekturfotografie eingegangen. Ferner wird

die Verwendung von Fotografien in der lokalen Presse zwischen 1918 und 1941 betrachtet. Zur Fotografie in Mecklenburg während des Zweiten Weltkrieges wird im Anschluss an eine theoretische Diskussion über die Problematik der kunsthistorischen Untersuchungen der ‚Kriegsfotografie‘ ein regionales ‚Kriegsalbum‘ ausgewertet.

Abschließend werden für den Untersuchungszeitraum Tendenzen der Fotografie in Mecklenburg mit der Entwicklung der Fotografie in Dänemark verglichen.

1.2 DAS THEMA IN DER WISSENSCHAFTLICHEN LITERATUR

In nationalem Kontext sind vor allem seit den 1980er Jahren zahlreiche Publikationen zur Fotografie in der Weimarer Republik und zur Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland erschienen.⁵

Tendenziell werden die Forschungsprojekte zur Fotografiegeschichte zumeist von einer zentralen Fragestellung geleitet oder beziehen sich auf einen speziellen Bestand an Fotografien. Philipp Springer konstatiert hinsichtlich der Untersuchung der Fotografiegeschichte in Deutschland zur Zeit des Nationalsozialismus, dass eine Verknüpfung der verschiedenen ‚Forschungsinself‘ eher selten stattfindet und es an Untersuchungen zu Tätigkeiten von Fotoateliers, lokalen Pressefotografen, semiprofessionellen Hobbyfotografen, zur Dorf- und Stadtchronik-Fotografie und an der vergleichenden Analyse von Entwicklungen in unterschiedlichen Regionen mangelt.⁶ Abgesehen von vereinzelt Beispielen⁷ wird auf die allgemeine Situation der Fotografen abseits der Zentren nicht eingegangen.

Fotohistorische Aspekte zwischen 1918 und 1945 in der Region Mecklenburg sind in der überregionalen Literatur bisher nicht berücksichtigt worden. Bisherige wissenschaftliche Untersuchungen aus den Jahren 2001 und 2003 beziehen sich hauptsächlich auf die Arbeiten des Fotografen Karl Eschenburg [1900-1947⁸].⁹ Dessen Werk wurde zwischen 1995 und 2005 vor allem in Form ästhetisch ansprechender Bildbände mit erläuternden Texten im Rostocker Hinstorff Verlag

⁵ Einen Überblick über die seit 1839 erschienene Literatur zu fotografischen Themen bietet die frei zugängliche Datenbank: <http://www.schaden.com/photolit/db.php?q=Methoden&x=0&y=0> (Zugriff 10.10.2005).

⁶ Springer, Philipp: Auf den Straßen und Plätzen. Zur Fotogeschichte des nationalsozialistischen Deutschland. In: Vor aller Augen: Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz. Klaus Hesse und Philipp Springer für die Stiftung Topografie des Terrors, Berlin. Reinhard Rürup (Hg.). Essen 2002. S. 11-33, S. 15.

⁷ Vgl.: Buberl, Brigitte: Enttäuschte Erwartungen. Fotografien und ihr Wahrheitsanspruch im "Dritten Reich". In: Lichtbilder auf Papier. Fotografie in Westfalen 1860-1960. Volker Jakob (Hg.). Münster 1999; Hesse, Klaus und Philipp Springer für die Stiftung Topografie des Terrors, Berlin. Reinhard Rürup (Hg.): Vor aller Augen: Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz. Essen 2002.; Marski, Ulrike: Weltanschaulich: Der Amateur- und Pressefotograf Friedrich Gschwindt. Schwäbisch Hall 1998.; Weckbach, Norbert: Fotografie auf dem Lande - Das Archiv Karl Weiß in Buchen. In: Rettet die Bilder. Fotografie im Museum. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart in Verbindung mit dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe. In Zusammenarbeit mit dem Museumsverband Baden-Württemberg e.V. Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg (Hg.). Stuttgart 1992. S. 44-49.

⁸ Die Lebensdaten werden nur für international und national bedeutende Fotografen sowie für Fotografen, die für Mecklenburg-Schwerin von besonderer Bedeutung sind, angegeben.

⁹ Becker, 2001.; Becker, 2003.

publiziert.¹⁰ In dieser Tradition wurde dort im Frühjahr 2007, kurz vor Abschluss dieser kunsthistorischen Studie, ein Fotoband mit Fotografien von Wolfgang Baier [1889-1968] verlegt.¹¹

Obwohl zwischen 1990 und 2005 zahlreiche Bildbände mit historischen Fotografien aus einzelnen Städten in Mecklenburg entstanden sind, können diese aus quellenkritischer Sicht nur bedingt Beachtung finden. Charakteristisch für die in den ‚Nachwendejahren‘ entstandenen Bildbände sind unzureichende Bildquellennachweise und das Fehlen von detaillierten Angaben zu den einzelnen Fotografien, wie etwa die Datierung der Aufnahme oder die Nennung des Fotografen.

Größtenteils erfolgt lediglich eine knappe Beschreibung der Bildinhalte, teilweise besitzen die Bildbände essayistischen Charakter.¹²

Ein zunehmendes Interesse an historischen Fotografien ist seit zirka zehn Jahren auch bei regionalen Museen zu beobachten. Allein im Jahr 2005 präsentierten das Mecklenburgische Volkskundemuseum in Schwerin-Mueß (VKM), das Technische Landesmuseum in Schwerin und das Kulturhistorische Museum Stralsund historische fotografische Ansichten aus den eigenen Sammlungen. Die Ausstellung „Das vorgeführte Lichtbild“ des Mecklenburgischen Volkskundemuseums zeigte – ohne zugehörige Publikation – einen Teil seiner Sammlung an Diapositiven von Karl Eschenburg und Fotografen aus Schwerin und Umgebung. Diese Aufnahmen stammen aus der Zeit von 1900 bis 1938 und sind vorrangig Vintage Prints¹³ und Glasdiapositive. Das technische Landesmuseum verdeutlichte anhand der Technik-Fotografien von Karl Eschenburg in der Ausstellung „Einzug der Technik – Mecklenburg wird mobil“ und in der gleichnamigen Publikation die Entwicklung der Technikgeschichte in Mecklenburg. Im vorpommerschen Stralsund präsentierte das Kulturhistorische Museum im Museumsspeicher die Ausstellung „Jakobi & Co. Stralsund auf alten Fotos“. Das Gros dieser Architekturaufnahmen wurde von Fritz Adler, der von 1919 bis 1951 Direktor des Kulturhistorischen Museums war, in seiner Freizeit aufgenommen und stammten aus der Zeit von 1929 bis 1932.

¹⁰ Eschenburg, Wolfhard: Karl Eschenburg 1900-1947. Rostock/Warnemünde 2000.; Ders. (Hg.): Karl Eschenburg: Warnemünde in alten Ansichten. Rostock 2000.; Eschenburg, Ders. (Hg.): Die Griese Gegend in Photographien von Karl Eschenburg. Rostock 2003.; Ders. (Hg.): Karl Eschenburg - Einzug der Technik. Rostock 2005.; Eschenburg, Wolfhard und Johannes Lachs (Hg.): Rostock: Erinnerungen an eine alte Hafenstadt - photographiert von Karl Eschenburg. Rostock 1995.; Möller, Katrin: Einzug der Technik - Mecklenburg wird mobil. In: Karl Eschenburg - Einzug der Technik. Wolfhard Eschenburg (Hg.). Rostock 2005.

¹¹ Baier, Wolfgang: Rostock und Warnemünde: Ich gehe durch meine Stadt. Mit Texten und hrsg. von Berthold Brinkmann und Joachim Lehmann. Rostock 2007.

¹² Als Beispiele für die Stadt Rostock seien die folgenden Werke genannt: Kempowski, Robert (Hg.): Rostock in alten Ansichten. Würzburg 1990.; Piechulek, Ronald: Warnemünde in alten Ansichten und kurzen Texten: auf einem Rundgang, Ausflüge in die Umgebung und aus der Luft. Reutlingen 1996.; Witt, Horst: Rostock in alten Ansichten. Zaltbommel/Niederlande 1994.; Bohl, Hans et al.: Bomben auf Rostock. Rostock 1995.

¹³ Der Begriff „Vintage“ bedeutet Jahrgang. Als Vintage Print (vp.) werden „Prints“ (Abzüge) bezeichnet, die in zeitlicher Nähe zu der Aufnahme entstanden.

Für den Zeitraum von 1839 bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurden für die Region Mecklenburg-Schwerin, insbesondere für die Zentren Rostock, Schwerin, Wismar und Güstrow, bereits umfangreiche Untersuchungen durchgeführt.¹⁴ Diese Publikationen bieten einen Überblick über die Situation einzelner Fotografen, deren berufliche Vorbildung und motivliche Spezialisierung in Mecklenburg-Schwerin sowie erste Vergleiche zum Fotografengewerbe angrenzender Regionen.

1.3 FOTOGRAFIE ALS BILDQUELLE

„In den kommenden Jahren wird es interessant sein zu beobachten, wie Historiker aus einer Generation, die mit Computern und Fernseher aufgewachsen ist und immer nur in einer von Bildern übersättigten Welt gelebt hat, mit visuellen Quellen der Vergangenheit umgehen werden“ bemerkte Peter Burke im Jahr 2001.¹⁵ Jede Interpretation von Bildquellen ist zum Teil von der ‚visuellen Codierung‘ und methodischer Offenheit des Wissenschaftlers abhängig. Theorien und Methoden vermögen die Subjektivität der Bewertung zu mildern, eine reine, klare Objektivität besteht nicht. Diese Diskrepanz soll jedoch durch die Darlegung der Bewertungskriterien und -grundlagen minimiert werden.

Die visuelle Quelle Fotografie unterscheidet sich in ihrem spezifischen Charakter von anderen visuellen Quellen. So bezeugt sie zum Beispiel, laut Gunther Waibl, „...stets Existenz, deren Deutung sie zugleich ist“¹⁶. Technik und Zufall gehen einher. Der Fotoapparat, als Mittler zwischen Realem und Bildrealem, und der Zufall, denn kein Fotograf ist in der Lage, jede Einzelheit des Abgebildeten vor dem Auslösen zu erfassen, kennzeichnen gleichzeitig das Resultat. Die Abbildung entsteht während des Fotografieprozesses in einer kurzen Zeit, wird in der Deutung sinnbildend für einen größeren Zeitraum verwandt.

Diese Eigenarten des Mediums Fotografie bedenkend, wird an die Bildquelle Fotografie unter verschiedenen Gesichtspunkten und mit differenzierten Absichten herangetreten. An dieser Stelle werden kurz einige Versuche, die sich mit der Erfassung des Wesens der Fotografie beschäftigen, vorgestellt.

¹⁴ Baier, Wolfgang: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. Halle (Saale) 1964. S. 483 ff.; Ders.: Die Frühzeit der Photographie in Mecklenburg. Unveröff. Typeskript, 64 Seiten, z. T. ohne Paginierung. 1962.; Baier, Wolfgang: Welch Herrliches Helldunkel: Die Frühzeit der Photographie in Mecklenburg. Schwerin 2006.; Bock, Sabine und Thomas Helms: Zur Entstehung der Photographien im ersten Denkmalinventar Mecklenburg-Schwerin. In: Mitteilungen des Instituts für Denkmalpflege - Arbeitsstelle Schwerin an die ehrenamtlichen Beauftragten für Denkmalpflege der Bezirke Rostock, Schwerin, Neubrandenburg. Jg. 29, 1984. S. 587-593.; Bock, Sabine und Thomas Helms: Architekturphotographie des 19. Jahrhunderts: Beispiele des Schweriner Photographen H. Krüger. In: Mitteilungen des Instituts für Denkmalpflege - Arbeitsstelle Schwerin an die ehrenamtlichen Beauftragten für Denkmalpflege der Bezirke Rostock, Schwerin, Neubrandenburg. Jg. 30, 1985. S. 653-658.; Schwede, Sandra: Mit Licht und Tücke: Die Frühzeit der Fotografie im Großherzogtum Mecklenburg-Schwerin (1839-1880). Greifswald, Univ. Diss., 2006. Marburg 2006.

¹⁵ Burke, Peter: Bilder als historische Quelle. Berlin 2003. S. 13.

¹⁶ Waibl, Gunther: Fotografie und Geschichte (III). In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 7, Heft 23, 1987. S. 3-12, S. 7.

Eine realienkundliche Herangehensweise stützt sich auf die materielle Struktur der Quelle, die zum Beispiel der Identifizierung von auf Fotografien dargestellten Personen dient.¹⁷

Der semiotische oder strukturalistische Ansatz hingegen sucht nach dem Code der Bildquelle.¹⁸ Roland Barthes wendet sich, ausgehend von dem semiotisch orientierten Modell der stark subjektiven Methode der bildhermeneutisch- phänomenologischen Reflexion zu.¹⁹ Er unterscheidet drei Bildnachrichten. Die ‚linguistische Nachricht‘, deren Codierung in der Sprache liegt, beinhaltet die Textualisierung der Fotografie. Die ‚ikonische Nachricht‘ wird direkt im Bild „gelesen“ und bezeichnet dort sichtbare Dinge, die wiederum als ‚Significat/ Significant‘ existieren und übermittelt werden. Diese Bildinformation kann nur durch das Wissen und die Erfahrung des Betrachters entschlüsselt werden. Die ‚buchstäbliche Nachricht‘ entsteht aus dem Wissensstand des Betrachters und der Wahrnehmung des Bildes und wird als ‚anthropologisches Wissen‘ bezeichnet. Die praktische Anwendung beweist Barthes in seinem phänomenologischen Werk „Die helle Kammer“ und führt hier die Begriffe ‚Studium‘ für die Bereitschaft der intensiven Bildbetrachtung und ‚Punctum‘ für die nur intuitiv durch den Betrachter zu empfindende Dimension des Bildes ein.²⁰

Eine rezeptionsgeschichtliche Annäherung bezieht sich auf die Reaktion des Betrachters auf das Bild. Die Bildwirkung kann wiederum von unterschiedlichen Standpunkten, von dem sozialhistorischen bis hin zu dem medientheoretischen, betrachtet werden.

Der vorwiegend von Kunsthistorikern vertretene Standpunkt, die ikonographisch- ikonologische Analyse, wurde von Erwin Panofsky in der Nachfolge Aby Warburgs in den 1930er Jahren unter kunsthistorischen Aspekten entwickelt und unter anderem von Rainer Wohlfeil unter historischen und sozialgeschichtlichen Gesichtspunkten ergänzt. In differenzierten Schritten erfolgt eine ‚vor-ikonographische Beschreibung‘, dann die ‚ikonographische Analyse‘ und die darauf basierende ‚ikonologische Interpretation‘.²¹

Die soziologische Herangehensweise von Pierre Bourdieu stellt die gesellschaftliche Dimension der Fotografie unter Einbezug des Umfeldes von Fotograf und Rezipient in das Zentrum seiner Untersuchungen. Dabei entwickelt er die Modelle der ‚Integrationsfunktion‘ und das der ‚distinktiven Funktion‘.²² Ferner unterscheidet er

¹⁷ Siehe: Jäger, Jens: Photographie: Bilder der Neuzeit: Einführung in die Historische Bildforschung. Tübingen 2000.; Talkenberger, Heike: Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als historische Quelle. In: Zeitschrift für Historische Forschung. Jg. 21, 1994. S. 289-313, S.72 ff.

¹⁸ Vgl. Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes (1964). In: Theorie der Fotografie III 1945-1980. Wolfgang Kemp (Hg.). München 1999. S. 138-149.

¹⁹ Ders.: Camera Lucida: Reflections on Photography. 1. Aufl. London 1993. (zuerst publiziert in Frankreich: La Chambre Claire, Editions du Seuil 1980).

²⁰ Ebenda, S. 16 ff.

²¹ Siehe auch: Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1978.; Ders.: Ikonographie und Ikonologie (1939/1955). In: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Ekkehard Kaemmerling (Hg.). Köln 1984; Wohlfeil, Rainer: Das Bild als Geschichtsquelle. In: Historische Zeitschrift. Jg. 128, Heft 243, 1986. S. 91-100.; Ders.: Methodische Reflexionen zur Historischen Bilderkunde. In: Historische Bilderkunde: Probleme - Wege - Beispiele. Brigitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil (Hg.). Berlin 1991. S. 17-35.

²² Bourdieu, Pierre: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Pierre Bourdieu et al. (Hg.). Frankfurt am Main 1981. S. 25-84, S. 31 ff.; Ders.: Zur Soziologie der symbolistischen Formen (1970). Frankfurt am Main 1983. S. 58 ff.

in Bezug auf die Wahrnehmung von Fotografien zwischen dem ‚populären Blick‘ und dem ‚reinen Blick‘ des Rezipienten.²³

Die Forschung der letzten Jahre hat sich, teilweise ausgelöst von der Debatte um die Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ des Hamburger Instituts für Sozialforschung, vertieft mit der Quellenkritik von Fotografien beschäftigt.²⁴ Der Vorwurf der geschichtswissenschaftlichen Fachkritiker einer mangelnden präzisen Quellenkritik für Fotografien wurde entschieden abgelehnt und auf die Anwendbarkeit der historischen Quellenkritik, der traditionellen Methode der Geschichtswissenschaft, auch auf Fotografien hingewiesen.²⁵ Diese Grundmethode der Quellenkritik unterscheidet zwischen innerer und äußerer Quelle.²⁶ Die äußere Quellenkritik befasst sich mit ‚äußeren Problemen‘, insbesondere der Überprüfung der Quelle selbst auf Authentizität. Aussagen zur Entstehung und Überlieferung der Quelle sind ebenso zu treffen, wie eine detaillierte Objektbeschreibung. Die innere Quellenkritik kann Aufschluss über den Aussagewert der Quelle geben, „...hierbei ist der Vergleich zwischen zeitgleich, aber unabhängig voneinander entstandenen Quellen zum gleichen Ereignisfeld oder Themenkomplex die sicherste Methode zur Beurteilung der Aussage bzw. des Quellenwerts“²⁷, resümiert Miriam. Y. Arani. Es stellen sich an dieser Stelle folglich die objektiven und pragmatischen Fragen: ‚Was vermochte der Fotograf zu sagen?‘ und ‚Was wollte er sagen?‘.

Die differenzierten Methoden der Bildanalyse bieten vielfältige Angriffsflächen für Kritik. Quantitativen Analysen wird zumeist ein Schein an Objektivität attestiert - sobald Bildinhalte auf Zahlenwerte reduziert werden.²⁸ Trotzdem können statistisch korrekte Auszählungen von Bildinhalten durchaus quantitative und inhaltliche Tendenzen der Bilder verdeutlichen.

Für weitere Aussagen hingegen müssen vor allem kontextuelle Bezüge hergestellt werden. Die Basis für den äußeren Zusammenhang ist jeweils vorgegeben – meist auf dem Foto selbst, denn die Kontextbeschreibung muss sich „...immer an die

²³ Ebenda, S. 104 f.

²⁴ Die erste Fassung dieser Ausstellung sollte verdeutlichen, dass die Wehrmacht während des Zweiten Weltkrieges in Osteuropa Verbrechen gegenüber der Zivilbevölkerung und den Kriegsgefangenen verübt hat und wurde von März 1995 bis November 1999 in Deutschland und Österreich ausgestellt. Angesichts der Bedeutsamkeit der fotografischen Dokumente wurde festgestellt, dass die Methodik der historischen Bildkritik Lücken aufwies. Die Historiker Bogdan Musial, Polen, und Kriztián Ungváry, Ungarn, belegten die fehlerhafte Deutung der Fotografien. Die Ausstellung wurde auf Grund der Kritik geschlossen und überprüft. Die Ausstellung wurde neu konzipiert und in einer zweiten Fassung von November 2001 bis März 2004 unter dem Titel „Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944“ in Deutschland, Luxemburg und Österreich gezeigt.; Siehe: Hamburger Institut für Sozialforschung, (Hg.): Verbrechen der Wehrmacht: Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944. Hamburg 2002.

²⁵ Arani, Miriam Yegane: Und an den Fotos entzündete sich die Kritik. Die "Wehrmachtsausstellung", deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-quellenkritischer Sicht. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 22, Heft 85/86, 2002. S. 97-124, S. 100.

²⁶ Farber, Erwin und Imanuel Greiss: Arbeitsbuch zum Geschichtsstudium. Heidelberg 1992. S. 95-97

²⁷ Arani, 2002, S. 101.

²⁸ Ebenda, S. 105.

‚Spuren‘ halten, die auf dem Foto zu sehen sind²⁹. Diese Kontextherstellung der Quelle wurde bereits in den 1930er Jahren gefordert.³⁰ Sie ist einerseits unerlässlich, lässt sich andererseits in der Praxis als detaillierte Quellenprüfung oft nicht auf die Masse von Einzelbildern, die ihren Weg über nicht mehr zu dokumentierende Umwege in die Sammlungen gefunden haben, übertragen. Im Zuge der Praktikabilität muss daher festgelegt werden, wie die notwendigen Recherchen mit einem vertretbaren Aufwand abgewogen werden müssen. Zur Inneren Quellenkritik bestätigt Andrea Rudorff die Forschungspraxis: „Dabei wurde darauf hingewiesen, dass eine zu schnelle und unkritische Einordnung von Fotos häufig bei sogenannten ‚common sense‘-Fotos erfolge, Kritikfähigkeit dagegen meist nur bei den ohnehin schon strittigen Themen entwickelt würde.“³¹

Auch den ausschließlichen Inhaltsanalysen, als eine der wichtigsten Methoden der sozialwissenschaftlichen Medienforschung, wird ein begrenzter Aussagewert vorgehalten, da sie sich nur auf die im jeweiligen Medienprodukt vorkommenden Inhalte beziehen und dabei aber die Form und Darstellungsweise der Inhalte außer Acht lassen.³²

Der theoretischen Unterscheidung von öffentlicher und privater Fotografie steht die praktische Analyse der Bildquelle gegenüber. Hier stellt sich oft ein fließender Übergang heraus, da private Fotografien in einem öffentlichen Kontext stehen und umgekehrt. Barthes weist auf dieses Phänomen hin, bezieht sich vornehmlich jedoch auf den Betrachter.³³ Gewisse Anhaltspunkte in der Sammlungsgeschichte bieten natürlich Hinweise auf den Kontext von öffentlichen Fotografien.³⁴ Aber auch wenn dieser Kontext bei privaten Fotografien in öffentlichen Sammlungen oft nicht (mehr) gegeben ist, darf dieser nicht außer Acht gelassen werden. „Da Ort, Zeit, Situation und Fotograf für die wenigsten Aufnahmen überliefert sind, stoßen Historiker schnell an die Grenzen ihrer herkömmlicher Methodologie und sprechen deshalb häufig der privaten Fotografie die Brauchbarkeit als historische Quelle generell ab.“³⁵ In Bezug auf Helmut Lethen weist Bernd Boll explizit darauf hin, dass auch private Fotografien einer Ordnung des „privaten Erinnerungsspeichers“ unterzogen sind.³⁶

Folgendes Modell zur Bewertung von Fotografien, welches sich unter anderem auf Barthes, Panofsky und Bourdieu bezieht, stellt Ulrich Hägele zur Diskussion³⁷:

²⁹ von Senger und Etterlin, Stefan: Das Foto als historische Quelle: Versuch einer methodologischen Annäherung. Berlin 1990. S. 6.

³⁰ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1. Aufl. Frankfurt/Main 1963. S. 21.

³¹ Rudorff, Andrea: Fotografie als historische Quelle: Bericht über die Tagung "Fotos als historische Quelle. Zu den deutsch-polnischen Beziehungen 1939-1945", 17.-18. Mai 2003 in Berlin. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 23, Heft 86, 2003. S. 65 f., S. 65.

³² Arani, 2002, S. 97-124., in Bezug auf: Dieter Prokop. Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick. Freiburg 1995. S. 305 f. und S. 309.

³³ Barthes, 1993, S. 20 ff.

³⁴ Vgl.: Buchmann, Wolf: Woher kommt das Photo?: Zur Authentizität und Interpretation von historischen Photoaufnahmen in Archiven. In: Der Archivar. Jg. 59, Heft 4, 1999. S. 296-306.

³⁵ Boll, Bernd: Das Adlerauge des Soldaten: Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 22, Heft 85/86, 2002. S. 75-87; S. 75.

³⁶ Ebenda, S. 75.

³⁷ Hägele, Ulrich: Fotodeutsche: Zur Ikonografie einer Nation in französischen Illustrierten 1930-1940. Tübingen 1998. S. 55 f.

DESKRIPTIVE PHASE	<p>A Wahrnehmungskontext <i>Informationen, die vom Foto resultieren</i></p> <p>Thema, Inhalt, Maße, Bildbeschreibung; Ikonische, direkt vom Bild ausgehende Nachricht, (codierte: Symbole, Allegorien; uncodierte: Bildgenre), Konnotation</p>
ANALYTISCH-DISKURSIVE PHASE	<p>B Visueller Kontext <i>Informationen, die für weitere Quellen notwendig sind</i></p> <p>politisch-gesellschaftlicher Zusammenhang, historischer Zusammenhang, Autor, Fotograf, Herkunft des Bildes, Intention der Fotografie, Beschriftung und Bildlegende, Quellenkritik, Verwertung, Rezeption</p>
KONNEX – PHASE	<p>C Ikonologischer Kontext <i>Informationen aus weiteren Quellen</i></p> <p>Vergleich, Bedeutung innerhalb einer Reihe, Bezüge zur Bildgeschichte</p>

Hägele wendet sein Modell für die Analyse von Bildquellen in Illustrierten an, denen der öffentliche Charakter eigen ist. Eignet es sich jedoch auch für ein heterogenes Quellenmaterial einer Gattung?

1.4 METHODIK

Im Folgenden werden die einzelnen Untersuchungsschritte sowie ein Leitfaden für die praxisorientierte Untersuchung und für die darauf folgende Bewertung und Interpretation der Fotografien in der vorliegenden Arbeit zur Diskussion gestellt.

Der erste Schritt dieser regionalhistorischen Studie resultiert in der Auswahl der Untersuchungszentren: die Städte Rostock als größte Industriestadt, Wismar als provinzielle Hafenstadt und Schwerin als ehemalige Residenzstadt und Landeshauptstadt ausgewählt. Diese Wahl wurde hinsichtlich der geographischen und kulturhistorischen Bedingungen des Landes und der regionalen Schwerpunkte bisheriger Untersuchungen zur Frühen Fotografie getroffen.³⁸ Öffentliche Einrichtungen und private Sammler wurden nach vorhandenen Fotografiebeständen aus dem Untersuchungszeitraum befragt. Die Resonanz zeigte, dass sich die erhaltenen Fotografien hauptsächlich in staatlichen Museen und Archiven in Mecklenburg-Vorpommern befinden. Die wichtigsten sind das Archiv der Hansestadt Rostock (AHR), das Kulturhistorische Museum der Hansestadt Rostock, das private Eschenburg-Archiv³⁹ in Warnemünde, das Archiv der Hansestadt Wismar (SAW), das Stadtarchiv Schwerin (SAS), das Landeshauptarchiv Schwerin, das Mecklenburgische Volkskundemuseum Schwerin-Mueß und das Stadtarchiv von

³⁸ Baier, 1964; Baier, 1962; Baier, 2006.; Bock/Helms, 1984; Bock/Helms, 1985; Schwede, 2006.

³⁹ Das Eschenburg Archiv ist 2006 von der Universität Rostock erworben worden und wird im Archiv der Universität Rostock aufbewahrt werden.

Ludwigslust (SAL). Sehr vereinzelt konnten Fotografien aus privatem Besitz und aus ehemaligen Betriebsarchiven verwendet werden.

Auf Grund mangelnder Kooperation konnten nur geringe Bestände des Mecklenburgischen Volkskundemuseum Schwerin – Freilichtmuseum Schwerin-Mueß sowie durch die gegebene Struktur der Findbücher und Register des Landeshauptarchivs nur Stichproben der fotografischen Sammlung gesichtet werden.

Die Sammlungsschwerpunkte der Stadtarchive liegen vorrangig bei Aufnahmen mit Motiven der jeweiligen Stadt, wobei vor allem auf Abbildungen, die bauliche Veränderungen dokumentieren, Wert gelegt wird. Die Sammlungen von Fotografien in den Museen sind, bedingt durch den sich verändernden Sammlungswert der Fotografien, uneinheitlich und oft zufällig, zum Beispiel durch Schenkungen, entstanden. Seit 1990 erfolgten vereinzelt gezielte Ankäufe.

Der konservatorische Zustand der einzelnen Fotografien ist unterschiedlich, insgesamt jedoch als gut zu bezeichnen. Allerdings bestehen vor allem erhebliche Defizite in der konkreten Identifizierung und einer entsprechenden Inventarisierung sowie in der fachgerechten Archivierung.⁴⁰

Im Zuge der populären Digitalisierung von Bildquellen wird außerdem wenig Wert auf einen fachgerechten, dem Original entsprechenden Scan und die jeweilige Zuordnung von entsprechenden Zusatzinformationen des Originals in der Datei gelegt. Oft fehlen, analog zum Bestand an Originalen, auch in digitaler Form jegliche Suchoptionen.

Ferner ist die zunehmende Kommerzialisierung, die durch die Preispolitik der Veröffentlichungsrechte eine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung und anschließende Publikation von Fotografien einschränkt, kritisch zu betrachten.⁴¹

Hingegen der ursprünglichen Annahme erwies sich die Anzahl der zugänglichen Fotografien in den Archiven und Museen als überschaubar.⁴² Innerhalb von zwei Tagen bis einigen Wochen konnte der Bestand an Fotografien in der jeweiligen Einrichtung gesichtet werden.

Zunächst wurde festgestellt, dass sich das Untersuchungsmaterial dieser Studie aus unterschiedlichen Bildquellen zusammensetzt. So wurden neben Fotografien, Negativen und Diapositiven auch Reproduktionen von Fotografien in druckgrafischen Erzeugnissen des Untersuchungszeitraumes gefunden. Die Betrachtung soll in erster Linie vom Bild ausgehen, trotzdem wurden auch weitere Quellen, wie schriftliche Aussagen über fotografische Themen, Bildbände und Fotografien in der Presse des Untersuchungsraums, verwendet. Das Untersuchungsmaterial beinhaltet folglich primär öffentliche Fotografien und sehr vereinzelt private Aufnahmen.

⁴⁰ Trotz dieser Kritik an der unzureichenden archivarischen Aufbereitung von Fotografien obliegt der fotoquellenkritische Umgang letztendlich dem Benutzer.

⁴¹ Siehe Landesarchivkostenverordnung vom 8. Januar 2003; <http://www.mv-regierung.de/laris/daten/2013/1/85/2013-1-85-1v0.htm> (Zugriff 21.09.2005)

⁴² Die Gründe für die teils geringe Anzahl an Fotografien liegen vor allem in den Sammlungsschwerpunkten und den historischen Gegebenheiten der einzelnen öffentlichen Einrichtungen. Auf Grund der politischen Ereignisse wie beispielsweise der Entnazifizierung kam es mehrfach zur Vernichtung von Fotografien. Politisch belastendes oder vermeintlich unnützes Fotomaterial wurde unter anderem kurz vor Ende des Zweiten Weltkrieges, unmittelbar nach dem Ende des Krieges vor dem Einmarsch der sowjetischen Armee und im Rahmen der Entnazifizierung, bis 1946/47, zerstört. Während der Zeit um 1990 gingen wertvolle Bestände einiger Betriebsarchive volkseigener Betriebe verloren.

Für eine differenzierte Auswertung wird zunächst eine breite Quellengrundlage benötigt. Fotografien aus dem Untersuchungszeitraum und dem Untersuchungsgebiet sind, wie bereits beschrieben, zahlreich vorhanden. Bei genauer Betrachtung dieser Bildquellen stellte sich zunächst jedoch das praktische Problem der Quellenkritik. Da eine Untersuchung aller Fotografien aus quantitativen Gründen im Rahmen dieser Studie nicht möglich ist, wurde eine konkrete Auswahl des Bildmaterials getroffen. Aus dem breiten Spektrum an Fotografien wurden zunächst Beispiele ausgewählt, die sowohl Qualität als auch Quantität der zunächst gesichteten Bildbeispiele repräsentieren. Weitere Selektionskriterien sind der unmittelbare Bezug der Fotografie zu dem Land Mecklenburg in Form des Motivs, durch den Fotografen oder/und den Kontext der Bildquelle. So wurden in der praktischen Auswahl Fotografien ungewisser Herkunft, von unbekanntem Fotografen und Motiven, die nicht zugeordnet werden konnten, vernachlässigt. Bei der Auswahl wurde die Wertsteigerung durch die öffentliche Archivierung bedacht, jedoch nicht als Auswahlkriterium gesehen.

Nach der Gesamtsichtung des Materials und der darauf folgenden ersten Bildauswahl stellt sich die Frage der praktischen Anwendbarkeit eines theoretischen Modells. Ulrich Hägeles Modell bietet sich an dieser Stelle insbesondere durch den breiten geistesgeschichtlichen Ansatz und durch die differenzierten Einzelschritte an. Allerdings soll Hägeles Untersuchungsmethode an einigen Stellen konkretisiert werden.

Zunächst werden, wie bei Hägele, in einer ersten ‚deskriptiven Phase‘ die von der Bildquelle ausgehenden Informationen entnommen. Dazu zählen neben den Maßen Bildbeschriftungen, wie Signaturen, Hinweise zur Technik, Originaltitel und Nummerierungen. Es erfolgt eine detaillierte Bildbeschreibung, in der besonders auf Details der Bildinhalte geachtet wird. Ikonische Nachrichten und eventuelle Konnotationen werden erfasst.

In einer zweiten, ‚analytisch-diskursiven Phase‘ wird der visuelle Kontext, für den weitere Quellen notwendig sind, analysiert. Pragmatisch vom Wahrnehmungskontext der einzelnen Fotografien ausgehend, wird zunächst versucht, den Urheber und die Überlieferungsgeschichte der Bildquelle zu ermitteln. Für die Zuordnung der Fotografien werden Querverweise zu Fotografien gleicher Serien in zeitgenössischen Publikationen zu Hilfe genommen. Auch sind die Bildbeschriftungen kritisch zu betrachten. Hier ist speziell nach dem Kontext und dem Zeitpunkt der Originalbeschriftung zu forschen, da unterschiedliche gesellschaftliche Bedingungen in den Begleittexten ihre Spuren oft deutlich hinterlassen haben.⁴³ Unter Berücksichtigung des gesellschaftspolitischen, historischen und kulturellen Zusammenhangs werden quellenkritische Fragen erörtert. Insbesondere wird auf die äußere und innere Quellenkritik eingegangen. Besonders in Hinblick auf eine innere Quellenkritik wird schließlich nach der Intention des Fotografen gefragt.

In der dritten ‚Konnex-Phase‘ erfolgt die Zuhilfenahme weiterer Quellen. Vor allem der Vergleich und Abgleich verschiedener Publikationen einzelner Fotografien erschließt weitere Informationen. Ferner werden Reihen und Serien von Fotografien in Hinblick einzelner Veröffentlichungen gesehen und Bezüge innerhalb von Bildgeschichten analysiert. Die sich auf die Bildquellen beziehenden schriftlichen Aussagen, die Präsentationsformen und Orte der Bildpräsentation werden in Bezug zum Bildinhalt gesetzt.

⁴³Siehe: Buchmann, 1999, S. 296 ff.

Insgesamt erfolgte die Orientierung an folgendem Stichpunktkatalog für Bildquellen:

- Fotograf
- Titel
- Standort
- Inventarnummer
- Wie an den Standort gelangt?
- Maße⁴⁴
- Technik
- Datierung
- Ort der Aufnahme
- Art der Quelle⁴⁵
- Bildinhalt
- Bildbeschriftung
- Bildlegende (historischer Ursprung)
- Entstehungszusammenhang

Bei der inneren Quellenkritik sind vor allem praktische Bedenken anzumelden. Wie wägt man notwendige Recherchen und einen vertretbaren Rechercheaufwand ab? In dieser Studie wurde versucht, ein Mittelmaß zu finden, ohne kritische oder strittige Fotografien auszublenden.

Während der Untersuchung wurde immer wieder deutlich, wie komplex das Problem, Bilder in Worte zu fassen, ist. Es besteht das immanente Problem einer subjektiven Wortwahl zur Beschreibung der Fotografie.⁴⁶ Gleich dem Motto „ein Bild sagt mehr als tausend Worte“ werden deshalb in dieser Studie konkrete Bildbeschreibungen und auf einzelne Fotos bezogene Interpretationen nur angewandt, wenn die Fotografie gleichzeitig auch reproduziert und abgedruckt wird.⁴⁷

Für die Abbildungen dieser Studie wurden die Fotografien möglichst originalgetreu gescannt. Es wurden weder während des Scannvorganges noch nachträgliche bildverändernde Korrekturen an der Datei, wie zum Beispiel Unschärfemaskierungen oder Veränderungen der Kontraste vorgenommen. Allerdings konnten nicht in jedem Fall Negative oder vintage-prints benutzt werden, so dass auch auf Abbildungen aus Publikationen zurückgegriffen wurde. Trotz der technischen Standards ist eine nachträgliche Abgleichung jeder einzelner Fotografie der Museen und Archive mit dem endgültigen Druckergebnis der vorliegenden Arbeit nicht möglich. Die Abbildungen besitzen dennoch einen authentischen Charakter. Es wurde vermieden, die Fotografien zu Abbildungszwecken an den Rändern zu beschneiden. Allerdings mussten sie aus Gründen der Originalgröße proportional in der Gesamtgröße verkleinert werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in dieser Studie unter Einbeziehung der Vita der Fotografen ein geistesgeschichtlicher Ansatz, ein kontextueller Ansatz sowie die Stilkritik angewandt werden.

⁴⁴ Es werden – wenn verfügbar – die Maße des Negativs und des besprochenen Abzugs angegeben.

⁴⁵ Fotografien werden gemäß der Zeit des Abzuges unter anderem in Originalabzug (vintage print – vp.), Neuabzug (reprint – rp.), und Posthumabzug (posthumous print – pp.) unterschieden. Es wird davon ausgegangen, dass der Originalabzug vom Fotografen zeitnah zu dem Negativ entstand. Ein Neuabzug wird mit großer Wahrscheinlichkeit vom Fotografen in einem großen zeitlichen Abstand zur Entstehung des Negativs vom Originalnegativ angefertigt. Ein Postumabzug wird nach dem Tod des Fotografen angefertigt. Siehe dazu: Baldwin, Gordon: Looking at Photographs: A guide to technical terms. Los Angeles 1991. S. 73.

⁴⁶ Siehe auch Arani, 2002, S. 97.

⁴⁷ Die Auswahl der abgedruckten Fotografien richtet sich in erster Linie nach der wissenschaftlichen Relevanz für die Studie. Allerdings konnten nicht für alle Fotografien, die für diese Studie von Bedeutung sind, die Rechte für den Abdruck erworben werden. Auch war es nicht möglich, für alle beschriebenen Fotografien einen konkreten Rechtsnachfolger zu ermitteln.

1.5 TERMINOLOGIE

Mit dem Begriff Fotografie, aus dem altgriechischen *φως, φωτος* (Licht – der Himmelskörper, Helligkeit) und *γραφειν*, (malen, schreiben) abgeleitet, wird einerseits das technische Verfahren und andererseits das Resultat bezeichnet. In der Studie wird, mit Ausnahme in Zitaten und Eigennamen, die vom Bauhaus geprägte Schreibweise von Fotografie verwendet.

Die Unterteilung der Fotografen als Amateur und Berufsfotograf erfolgt hinsichtlich der beruflichen Tätigkeit der Person.

Der Bildbegriff in dieser Arbeit orientiert sich einerseits an dem kunstgeschichtlichen Bildbegriff, der sich auf die auf einer Fläche dargestellten Dinge stützt, und am Bildbegriff im kommunikationswissenschaftlichen Sinne, der das Bild als visuelles Zeichen versteht.⁴⁸ Die Terminologie ‚Bild‘ wird gleichsam übergreifend als Synonym für die einzelnen fotografischen Techniken wie zum Beispiel für einen Abzug eines Negativs oder den Druck einer Fotografie gebraucht.

In der Beschreibung der fotografischen Tendenzen zu bestimmten Zeiträumen wird ferner vermieden, Begrifflichkeit ‚übergreifend‘ zu verwenden. Anstatt des gängigen Kürzels „NS-Fotografie“ wird auf die Bezeichnung „Fotografie im Nationalsozialismus“, noch korrekter „Fotografie im nationalsozialistischen Deutschland“, Wert gelegt. Hoffmann bekräftigt wie folgt: „Der Begriff ‚NS-Fotografie‘ unterstellt ja unterschwellig, dass die dazu in Bezug gesetzten Fotografien, zu hundert Prozent von nationalsozialistischer Ideologie durchtränkt sei. In der Rede von der NS-Fotografie schwingt immer die Vorstellung mit, es handle sich um eine spezifische, wesenhafte Struktur.“⁴⁹

Der Terminus „Landschaftsfotografie“ beschreibt Fotografien, auf denen vordergründig Natur abgebildet ist. Die Landschaftsfotografie beinhaltet nicht „... jegliche Art von Außenaufnahmen als Abgrenzung zu den im Atelier aufgenommenen [Fotografien]“⁵⁰ ...⁵¹ und wird daher auch nicht als explizites Gegenstück zu Atelierfotografie gesehen.

⁴⁸ Vgl. zum Bildbegriff u. a.: Lexikon der Kunst: Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. Bd. 2, Eggolsheim 1987. S. 151; Berger, John: Das Leben der Bilder und die Kunst des Sehens. Berlin 1981.; Lippmann, Walter: Die öffentliche Meinung. (Orig. 1922). München 1964.

⁴⁹ Hoffmann, Detlef: Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit. Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 17, Heft 63, 1997. S. 57-68, S. 61.

⁵⁰ Anmerkungen in eckigen Klammern sind Änderungen im Wortlaut des Zitates durch Kathrin Becker.

⁵¹ Walter, Karin: Postkarte und Fotografie: Studien zur Massenbild-Produktion. Würzburg 1995. S. 122.

1.6 DANK

Mein Dank gilt zu allererst Prof. Dr. Bernfried Lichtnau, der mich nicht nur in der Wahl des Themas bestärkte, sondern auch in kritischen Phasen der Recherche und Erarbeitung des Manuskripts durch aufmunternden Zuspruch, beruhigende Geduld und konstruktiven Rat unterstützte. Insbesondere danke ich ferner meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Bodo von Dewitz.

Zum Gelingen und zur Durchführung dieser Arbeit haben viele Menschen beigetragen, die mich unterstützt haben. Mein Dank gilt Herrn Wolfhard Eschenburg für seine langjährige Unterstützung und für das bereitgestellte Bildmaterial; den Mitarbeitern des Stadtarchivs Schwerin, insbesondere Herrn Blumenthal; den Mitarbeitern des Archivs der Hansestadt Rostock; den Mitarbeitern des Stadtarchivs Wismar; Frau Böttcher, Mitarbeiterin der Stadt Ludwigslust; Frau Rottmann, Heimatmuseum Warnemünde; Frau Grünewald aus Ludwigslust; Frau Grossert und Herrn Bley, Archiv der Schweriner Volkszeitung; Herrn Bötiefür vom Landesamt für Denkmalpflege Schwerin; Frau Schwaabe, Leiterin des Kulturbüros Schwerin für ihr vermittelndes Engagement; den Mitarbeitern des Volkskundemuseums Schwerin-Mueß; Frau Jürß aus Schwaan; Herrn Prochnow aus Braunschweig; Herrn Herrmann, PHOTO Deal; Herrn Wendt, Schwerin; Herrn Bedau, Schwerin; Herrn Hoffmann, Blumenhagen; Frau Meyer Krabbe und Frau Sandbye, Universität Kopenhagen; den Mitarbeiterinnen der Königlichen Bibliothek Kopenhagen für ihre Unterstützung; Frau Hartwig und Herrn Fehlberg, Archiv der Universität Rostock; Herrn Küstermann für das zur Verfügung gestellte Interview, dem Archiv der Rostocker Nahverkehrsfreunde Rostock sowie Herrn Volkmar Baier aus Rostock für das bereitgestellte Bildmaterial. Ferner danke ich den Bibliotheken der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald und der Universität Rostock für die uneingeschränkte Nutzung der Bücher und für die Organisation der zahlreichen Fernleihen. Außerdem bedanke ich mich bei Giannina Schindler für ihre Übersetzungen, bei Eva Leder, Olaf Matthes, Jana Bahls, Kristin Boberg und meiner Schwester Annett Becker für ihre konstruktiven Hinweise sowie bei Mike Westphal für seine Geduld.

Nicht zuletzt gilt mein ganz besonderer Dank meinen Eltern, die mir die Ausbildung ermöglichten und die mich stets in meinen Vorhaben und deren Umsetzungen unterstützt haben.

2 KURZE DARSTELLUNG DES ENTWICKLUNGSPROZESSES DER FOTOGRAFIE IN DEUTSCHLAND ZWISCHEN 1900-1945

2.1 TECHNISCHE ENTWICKLUNGEN IM UNTERSUCHUNGSZEITRAUM

Die einzelnen Entwicklungsprozesse in der Fototechnik, in den Reproduktionsverfahren, in der Fototheorie und im Berufsstand der Fotografen sind eng miteinander verknüpft und lassen sich nicht präzise auf den Zeitraum von 1918 bis 1945 festlegen. Der Untersuchungszeitraum ist jedoch durch eine auf bisherige Entwicklungen aufbauende Weiterentwicklung und eine dazu parallel verlaufende Neu- und Weiterentwicklung der Fototechnik gekennzeichnet.

Im Folgenden werden markante fototechnische Entwicklungen, mit Hauptaugenmerk auf Deutschland und punktuell auf die Entwicklung im Ausland, dargestellt.

Mit zunehmender Verbreitung des Mediums Fotografie hat sich ein spezifischer Markt mit starker und zunehmend internationaler Konkurrenz entwickelt. Die Fototechnik und das fotografische Material sind speziell auf eine Käuferschicht zugeschnitten. Diese Käufer, vom Amateur bis zum Berufsfotografen, beeinflussen wiederum den Markt durch ihre Produktwahl und somit auch die Produktentwicklung. Jedoch „...ist zu beachten, dass nicht jede technische Innovation auch sofort und umfassend, also in quantitativer Hinsicht auf dem Markt erfolgreich ist, sondern erst langsam die alten Methoden verdrängt.“⁵³

Auf Grund unterschiedlicher Einteilungskriterien können Fotoapparate differenziert kategorisiert werden, wobei eine Kamera – konstruktionsbedingt – mehreren Kategorien gleichzeitig zugeordnet werden kann. Die zwischen 1918 und 1945 in Deutschland gebräuchlichen Kameratypen können zum Beispiel wie folgt systematisiert werden (Tabelle 1):

KRITERIUM	BEZEICHNUNG	KAMERABEISPIEL (PRODUKTIONSZEIT DES MODELLS)
Aufnahmeformat ⁵⁴	Kleinbild Kine (24x36 mm) Kleinstbild (8x11 mm Minox-Film)	Voigtländer Bergheil Luxus 4,5x6 cm (1923-27) Kine-Exakta (1936-1940) Leica Serie 1 (in verschiedenen Modellen 1913/1923-1954) Minox Riga (1938-1942/43)
Optische Konstruktion	Sucherkamera/ Messsucherkamera Spiegelreflex- kamera	Leica Serie 1 Kine-Exakta (1936-1940) Rolleiflex 1/4,5 (1929-1932)
	einäugig zweiäugig	

⁵³ Brüning, Jan: Kurzer Überblick zur Technik der Pressefotografie in Deutschland von 1920-1940. In: Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. Diethart Kerbs und Walter Uka (Hg.). Bönen 2004. S. 11-26, S. 11.

⁵⁴ Die Größenbezeichnungen der Aufnahmeformate variieren zeitlich. Wurden in den 1930er Jahren unter anderem noch die Formate 4,5x6 cm und 6x9 cm als Kleinbild bezeichnet, wird heute dieser Begriff nur für das früher als Kine-Format 24x36 mm verwendet.

KRITERIUM	BEZEICHNUNG	KAMERABEISPIEL (PRODUKTIONSZEIT DES MODELLS)
Filmtyp	Rollfilmkamera Kleinbildkamera Plattenkamera	Contessa-Nettel Piccolette 201 (1921-1926) Leica Serie 1 Ernemann: Ermanox (Modell 585 1924-1938)
Konstruktion	Box-Kamera Balgenkamera Klapp(reflex)kamera, Faltkamera Metallkamera Standardkamera	Agfa-Box (Preis-Box) Nr. 44 (1933-1938) Plaubel Makina (1912-1926) Contessa-Nettel Ornito Nr. 66 (1919-1926) Leica, Serie 1 Leica II, Modell Standard (1943-1950)
Zweck	Detektivkamera, Geheimkamera Luftbildkamera Unterwasserkamera	Minox Riga (1938-1942/43) Aerial Camera »System Carl Zeiss « Nr. 226 (um 1922) Palmos/Carl Zeiss Marine Spezial Spiegelreflex (um 1936)

Tabelle 1

Die Gesamtzahl der von 1900 bis in die 1930er Jahre benutzten Fotoapparate setzt sich etwa gleichermaßen aus Platten- und Rollfilmkameras zusammen. Tendenziell sprachen die Rollfilmkameras wegen der einfachen Handhabung eher den Amateur, die Plattenkameras wegen ihrer Bildqualität den Berufsfotografen an. Die Plattenkameras wurden, je nach Anspruch, in verschiedenen Größen gebaut. Größere Formate, wie beispielsweise 18x24 cm und 24x32 cm, wurden in großformatige Plattenkameras – zum Beispiel Repro-Kameras – verwendet. Die in Deutschland üblichen Plattenformate waren allerdings 4,5x6 cm, 6x9 cm, 9x12 (Visit), 10x15 cm (Postkartenformat), 13x18 cm (Kabinett), 18x24 cm, wobei 13x18 cm in den 1920er Jahren das gängige Format der Pressefotografen ist.⁵⁵

Beliebte Kameras in den 1920er und 1930er in Deutschland waren die preisgünstigen Boxkameras, wie die Agfa-Preisbox (Rollfilm 6x9 cm, Fixfocus-Objektiv, 1/30s), die 1933 für nur 4 RM erworben werden konnte. Auf Grund ihrer Handlichkeit und geringen Größe wurden weiterhin die Klappreflexkameras, wie zum Beispiel die Voigtländer Bergheil (4,5x6 cm, 6,5x9cm, 9x12 cm, 1912-1936) geschätzt. „Zu dieser Gruppe gehörten die Kameras, die zur Aufnahme nicht unbedingt auf ein Stativ befestigt werden mussten, mit denen man bei guten Lichtverhältnissen auch aus der Hand fotografieren konnte.“⁵⁶ Die Plattenkameras des beginnenden 20. Jahrhunderts waren meist mit einem Schlitzverschluss (ca. 1/2 bis 1/1000s) und mit Rahmen-, Newton- oder Sportsucher ausgestattet und wurden mit Doppel- bzw. Magazinkassetten bestückt. Verschiedene Modelle dieser Klappkameras konnten mit unterschiedlichen Objektiven benutzt werden. „Damit war ein Objektivwechsel vor Ort gegeben, ob er aber praktiziert wurde, ist dennoch eher unwahrscheinlich [...]“ führt Jahn Brüning an, und bezieht sich vor allem auf Klappkameras und den Anschaffungspreis derer Objektive.⁵⁷ Trotzdem

⁵⁵ Kunze, Volker: Die Technik der Pressefotografen um 1918. In: Revolution und Fotografie: Berlin 1918/19. Diethart Kerbs (Hg.). Berlin 1990. S. 124-134. S. 124 f.; David, Ludwig: Ratgeber im Photographieren: leicht faßliches Lehrbuch für Liebhaberphotographen. Halle (Saale) 1928. S. 30.

⁵⁶ Kunze, 1990, S. 125.

⁵⁷ Brüning, 2004, S. 13.

muss davon ausgegangen werden, dass vor allem mit der Einführung von Kamerasystemen und der gleichzeitigen technischen Vereinfachung des Objektivwechsels ab Mitte der 1920er Jahre, die Verwendung unterschiedlicher Objektive, wie zum Beispiel die eines zusätzlichen Teleobjektives oder Weitwinkels, zunahm.

In den 1920er Jahren wurden Kameras konstruiert, die nicht den tradierten Vorstellungen eines Fotoapparates entsprachen. Diese sind durch ein reduziertes Gewicht und eine erhöhte Aufnahmebereitschaft und Bewegungsfreiheit gekennzeichnet. Trotz dieser Vorzüge setzt die Umstellung auf diese Kameratypen hohe Anschaffungskosten für eine neue Kamera, die Bereitschaft, sich auf kleinere Negativformate einzulassen und Laborerweiterungen durch einen entsprechenden Vergrößerungsapparat mit eventueller Zeitschaltuhr voraus.

Moderne Kameras, die sich vehement von bisherigen Kameramodellen unterschieden, sind die Plaubel Makina, die Leica, die Ermanox und die Rolleiflex.



Abbildung 2

Plaubel Makina II, 6,5x9 cm
(1933 – 1944),
Plaubel & Co, Frankfurt a. Main, Plaubel
Anticomar 1:2,9/10 cm
Foto: Rudolf Hillebrand, PHOTO Deal⁵⁸

Die Balgenkamera Plaubel Makina (Abbildung 2), von Plaubel & Co. in Frankfurt gebaut, wurde durch konstante Weiterentwicklung und Vermarktung in Deutschland zu einer weit verbreiteten Pressekamera für Plan- oder Rollfilm. Die erste Plaubel Makina (Fertigungsjahre 1912-1926), für 4,5x6 cm-Film, verfügte über eine Hoch- und Tiefenverstellung des Objektivs.⁵⁹ Die Makina 6,5x9 cm für Planfilm oder Film packs, (1920-1933), war mit dem Anticomar 1:2,9/10 cm ausgestattet. Im Jahr 1926 kostete dieses Modell 280 RM. 1933 wurde die Makina II (1933-1944) für Plan- oder Rollfilm mit den Zusatzobjektiven Tele-Makinar 1:6/21 cm und Rapid-Weitwinkel-Orthar 1:6,8/7,3 cm auf dem Markt eingeführt und bot als erste Klappkamera den gekuppelten Entfernungsmesser mit gleichzeitiger Scharfeinstellung des Objektivs. Die Plaubel Makina II S (1936-1949), für 6,5x9 cm Planfilmkassette oder Rollfilmmagazin ermöglichte erstmals einen schnellen und unkomplizierten Objektivwechsel, indem das Objektiv erstmals vor den Lamellen des Compur-Verschlusses angebracht wurde. Udo Afalter konstatiert in Hinblick auf die Möglichkeit des Objektivwechsels: „Die Makina II S wurde in Europa zur Reporterkamera Nr. 1.“⁶⁰ Mit einem Spektrum an unterschiedlichen Objektiven wurde die Makina II S zu einer Systemkamera weiterentwickelt.

⁵⁸ PHOTO Deal ist eine Zeitschrift für Kameraliebhaber und Sammler von Photographica. Die Fotografien von Rudolf Hillebrand zeigen historische Kameras in heutigen Aufnahmen.

⁵⁹ In diesem Abschnitt beziehe ich mich auf: Afalter, Udo: Plaubel: Kameras und Objektive. Gifhorn 1994. S. 5 ff.

⁶⁰ Ebenda, S. 5.



Abbildung 3

Leica 1a, 24x36 mm, (1925-1932),
E. Leitz Optische Werke, Wetzlar,
Leitz Elmax 1:3,5 f 50 mm
Foto: Rudolf Hillebrand, PHOTO
Deal

1913 konstruierte Oscar Barnack, Konstrukteur in den Optischen Werken von Ernst Leitz, Wetzlar, die ersten Prototypen der Leitz Camera (Leica), die ursprünglich für die Vergrößerung von Filmaufnahmen konzipiert war und daher als Aufnahmematerial das beidseitig perforierte und aus der Kinofilmproduktion stammende Kinofilmmaterial benutzte (Abbildung 3). Das Negativformat entsprach 24x36 mm und setzt daher die Dunkelkammerarbeit mit einem Vergrößerungsapparat voraus. Die ersten 31 Modelle dieser Sucherkamera wurden 1923 per Hand in einer Kleinserie gefertigt und ab 1925 wurde die Serie 1 (1a: 1925-1932) mit fest verbundenem Objektiv serienmäßig produziert.

Die Kamera und das Kamerazubehör wurden in den folgenden Jahren konsequent weiterentwickelt. So wurde die Leica 1b (1931-1941), auch bekannt unter dem Namen Schraubleica, unter anderem mit Wechselobjektiven ausgestattet.⁶¹ 1932 erhielt die Leica II (1932-1948, Modell Standard 1943-1950) einen Entfernungsmesser in der Kamera – jedoch mit getrenntem Einblick für Sucher und Entfernungsmessung. 1936 wurde das Xenon 1:1,5/50 mm als lichtstärkstes Objektiv vorgestellt.

Obwohl die Leica heute als Ikone der Fototechnik gilt und seit Mitte der 1920er Jahre konsequent vermarktet wurde, stellte sich jedoch keineswegs von Beginn ein sensationeller Verkaufserfolg ein.⁶²

1924 revolutionierte die von der Firma Ernemann, Dresden, gebaute ERMANOX (Abbildung 4) durch das lichtstarke ERNOSTAR 1:2,0/100 mm Objektiv, dessen Lichtstärke 1925 sogar auf 1:1,8 erhöht wird, die Reportagefotografie. Als Aufnahmematerial wurden 4,5x6 cm Platten oder Planfilm verwendet – ein Rollfilm konnte nicht eingelegt werden. „Bei allem Fortschritt, dem kleinen Aufnahmeformat und der daraus resultierenden Relation von Brennweite und größtmöglicher Blendenöffnung sowie ihrer Handlichkeit, war die Ermanox durch den zeitaufwendigen Platten-/Planfilmwechsel von Aufnahme zu Aufnahme ein nahezu ebenso langsames

⁶¹ Leica führte 1954 mit der M-Serie den Bajonettverschluss ein.; siehe zu den Leica-Serien u. a.: van Hasbroeck, Paul-Henry: Leica: alle Sucherkameras von der Leica 1 bis zur Leica M6. Königswinter 2001.; Lager, James: Leica: An illustrated History Volume I - Cameras. Closter 1993.; Rogliatti, Gianni: Leica von 1925 bis heute. Hückelhoven 1995.; Tillmanns, Urs: Leica: Im Spiegel der Zeit, 80 Jahre Leica - 40 Jahre Leica-M, 10 Jahre Leica M6. Nidau 1994.; <http://www.lausch.com/leica1.htm> (Zugriff: 05.05.2006); Siehe zu Leica-Objektiven: Lager, James.: Leica: An illustrated History Volume II - Lenses. Closter 1994.; Putz, Erwin: Leica Lens Compendium. Steyning 2001.

⁶² Siehe: Brüning, 2004, S. 21.; Sachsse, Rolf: The Dysfunctional Leica: Instrument of German Avantgarde. In: History of Photography. Jg. 17, Heft 3, 1993. S. 301-304.; Siehe zu Produktionszahlen: <http://www.lausch.com/leica1.htm> (Zugriff: 10.05.06) und <http://www.cameraquest.com/ltnum.htm> (Zugriff: 05.05.2006).

Arbeitsgerät wie die großformatigen Klapp-Kameras“ konstatiert Bernd Weise.⁶³ Die Ermanox wurde in drei unterschiedlichen Grundausführungen, unter anderem das durch Dr. Erich Salomon [1886-1944]⁶⁴ berühmt gewordene Modell 858 bis 1931 gebaut.⁶⁵



Abbildung 4
Ermanox, 4,5x6 cm
(Modell 858, 1924-1931),
Ernemann, Dresden,
Ernostar 1:1,8/85 cm
Foto: Rudolf Hillebrand, PHOTO Deal



Abbildung 5
Rolleiflex Standard, 6x6 cm Rollfilm
(1932-1956), Franke & Heidecke,
Braunschweig, Heidoscope f 3.1/75 mm/
Zeiss Tessar f3.8/75mm
Foto: Rudolf Hillebrand, PHOTO Deal

Das Modell der zweiäugigen Rolleiflex Original, 1928 von Franke & Heidecke, Braunschweig (Abbildung 5), kombinierte die Erfahrungen der Firma im Bau von Stereokameras ("Heidoscope" und "Rolleidoscope") mit der Verwendung von Rollfilm. Die Rolleiflex Standard (1932-1935/38) und das Nachfolgemodell Rolleiflex Automat (1937-1945) belichteten den noch heute gebräuchlichen Mittelformat Rollfilm (12 Aufnahmen, 6x6 cm). Als preisgünstigere Variante mit minderwertigerer Optik, dunklerer Mattscheibe und unhandlicherer Bedienung wurde ab 1934 die Rolleicord - Serie gebaut. Genaues Scharfstellen auf der Mattscheibe und die stete Aufnahmebereitschaft machen die Rolleiflex und Rolleicord-Kameras besonders attraktiv.⁶⁶

Die ab 1933 im Ihagee (Industrie- und Handelsgesellschaft) Kamerawerk Steenberg & Co. in Dresden gefertigte Exakta für 4x6,5 cm Rollfilm, auch Standard-Exakta genannt, ist die erste in Großserie hergestellte Spiegelreflexkamera⁶⁷ (Abbildung 6).

⁶³ Weise, Bernd: Kamera- und Fototechnik im journalistischen Gebrauch, Teil II 1914-1932. In: Rundbrief Fotografie: analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen. Jg. 12, Heft 1, 2005. S. 27-33, S. 28.

⁶⁴ Siehe: Koetzle, Hans-Michael: Das Lexikon der Fotografen: 1900 bis heute. München 2002. S. 389 f.; Salomon, Erich: Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken. Stuttgart 1931.

⁶⁵ Siehe zu den einzelnen Ermanox Modellen: Göllner, Peter: Ernemann-Cameras: die Geschichte des Dresdener Photo-Kino-Werks - mit einem Katalog der wichtigsten Produkte. Hückelhoven 1995; <http://www.pacificrimcamera.com/pp/zeiss/ermanox/ermanox.htm> (Zugriff 03.03.06).

⁶⁶ Siehe zu Rolleiflex und Rolleicord Kameramodellen: Kerkmann, Willi: Deutsche Kameras 1839-1945. Ainring 2005.; Prochnow, Claus: Rollei-Report 1: Franke & Heidecke, die ersten 25 Jahre: 1920 bis 1945. Stuttgart 1993. S. 89 ff.; http://www.mediajoy.com/en/cla_came/r_history/index.html (Zugriff 18.02.06).

⁶⁷ Das Spiegelreflex-Prinzip wurde 1686 von dem Professor der Mathematik Johann Zahn beschrieben. Die erste Kamera nach diesem Prinzip wurde 1861 von Thomas Sutton konstruiert.



Abbildung 6

Kine-Exakta, 35x36 mm, (1936 bis 1940),
Ihagee, Dresden, Meyer Görlitz Primoplan
1:1,9 f 58 mm
Foto: Rudolf Hillebrand, PHOTO Deal

Ebenfalls von dieser Firma stammt die erste Kleinbild-Spiegelreflexkamera der Welt, die auf der Leipziger Frühjahrsmesse 1936 als Kine-Exakta für 24x36 mm Kinefilm, dem bis heute gebräuchlichen Kleinbildfilm, vorgestellt wurde. Sie wurde von Karl Nüchterlein konstruiert. Diese bis März 1940 produzierte Kamera verfügte über Wechselobjektive mit Bajonettanschluss, einen fest eingebauten Lichtschacht, einen horizontal verlaufenden Tuschschlitzverschluss und eine integrierte Filmschneidevorrichtung, die den Wechsel teilbelichteter Filme ermöglichte. Die Objektive für die Exakta-Reihe wurden unter anderem von Karl Zeiss Jena, Meyer Optik Görlitz und Schneider-Kreuznach hergestellt.⁶⁸

Diese neuen Kleinbildkameratypen wurden zunächst von den Berufsfotografen kritisch betrachtet und vor allem die geringe Negativgröße als „amateurhaft“ angesehen. So wurde 1934 in der Zeitschrift *Gebrauchs-Fotografie* vehement gegen die Kleinbildfotografie argumentiert: „Die wesentlichsten Gründe gegen das Kleinbildformat, die von den Bildagenturen angeführt wurden, waren das auftretende Korn, die nicht mit genügend Schärfe herauszuarbeitenden, klein aufgefassten Objekte und die erheblich länger dauernde Fertigstellung der Abzüge von Kleinbildnegativen, die den aktuellen Betrieb beschränken.“⁶⁹ Für die Bildagenturen fanden bis 1934 weiterhin die 13x18 cm- und 9x12 cm-Platten Anwendung und die Kleinbildkameras wurden zusätzlich verwendet. Ein Wandel im Kameragebrauch hinsichtlich kleinerer und handlicherer Apparate vollzog sich langsam bis 1933 und verstärkt im nationalsozialistischen Deutschland.⁷⁰

Förderlich für die Marktentwicklung war die gezielte Anweisung zur Verwendung kleiner Kameras im Dritten Reich.⁷¹ 1937 ergeht an den Reichsausschuß der Bildberichterstatter die Verfügung, dass die Verwendung von Kleinbildkameras und die

⁶⁸ Siehe zur Ihagee Produktion: Auguila, Clément und Michel Rouah: *Exakta Cameras 1933-1978*. Hove 1987.; Hummel, Richard: *Spiegelreflexkameras aus Dresden: Geschichte - Technik - Fakten*. Leipzig 1995.; Wurst, Werner: *Exakta. Kleinbildfotografie*. Leipzig 1967.; <http://www.ihagee.org/#equipment> (Zugriff 19.02.06).

⁶⁹ „Der Reporter und die Kleinbildkamera“. *Gebrauchs-Fotografie*, Nr. 11 (1934) S. 214 f. In: Weise, Bernd: *Kamera- und Fototechnik im Journalistischen Gebrauch, Teil III: 1933-1939*. In: *Rundbrief Fotografie: analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen*. Jg. 12, Heft 4, 2005. S. 13-19, S. 15.

⁷⁰ Diese Tendenz ist auch im Ausland zu beobachten. Die Verwendung ausländischer Modelle in Deutschland und deutscher Modelle in Europa und Amerika kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden.

⁷¹ Siehe: Klein, Alfred: *Mit der Leica als Berufsphotograph und Bildberichterstatter*. Wetzlar 1935. S. 21 f.; Weise, 2005, S. 18; Siehe auch Kapitel 2.4.4.

Beherrschung dieser Technik zur Pflicht gemacht werden. In Fotografenkreisen, so Bernd Weise, wird diese Mitteilung mit der Erleichterung der Arbeit und Reduktion der Unkosten begrüßt.⁷²

Neben den handelsüblichen Kameras wurden auch Spezialkameras gefertigt, die sich zum Beispiel durch ihre Größe und Verwendungszweck von den Standardmodellen unterschieden. Als Beispiele soll die ‚Spionagekamera‘ Minox Riga, produziert von der Firma VEF in Riga/ Lettland (1938-1942/43), dienen. Diese Kamera arbeitet mit 8x11 mm Minox-Film und zeichnet sich durch Kompaktheit (ca. 10x3x2 cm), einfache Bedienung, Robustheit und durch ein lichtstarkes Objektiv aus.⁷³

Die Tabelle 2 verdeutlicht die Preise gängiger Kameramodelle und Zubehör für das Jahr 1935. Deutlich ist eine Preisspanne zwischen einfachen Box-Kameras und hochwertigen Apparaten zu erkennen.

KAMERA	INCL. ZUBEHÖR	PREIS in Reichsmark
Voigtländer Bessa mit Dreipunkt-Einstellung	Voigtar-Anastigmat 1:7,7 in Singlo-Verschluß (1/75 S.) 8 Bilder 6x9 cm oder 16 Bilder 4,3x5,5 cm	26,50
Voigtländer Prominent	Zwei Kleinbildmasken, Ledertrageschlinge, Spezial-Ledertasche, Drahtauslöser, Tiefenschärfetabelle, Heliar 1: 4,5, eingebauten Entfernungsmesser, optischer Belichtungsmesser, Compur-Verschluß (1/250 s) mit Selbstausröser 8 Bilder 6x9 cm oder 16 Bilder 4,3x5,5 cm	220,-
Kodak „Brownie-Junior 620“	Rollfilm 6x9 cm, Meniscus-Linse	6,90
„Kodak-Duo 620“	Sneider-Xenar 3,5, Compur-Rapid-Verschluß, Format 4,5x6 cm auf Rollfilm 6x9 cm	90,-
„Retina“	Kinofilm, Schneider-Xenar 3,5, Compur-Rapid-Verschluß	85,-
Leica - Standard	Kinofilm, Schlitzverschluß 1/20-1/500 s Elmar 1:3,5 = 50mm	155,-
Leica – Modell III	Automatischer Scharfeinstellung, Schlitzverschluß 1-1/500 s, Zeitaufnahme in beliebiger Dauer, Summar 1:2 = 50 mm	350,-
Leica Vergrößerungsapparat „Focomat“	75 Watt Osram Opallampe, Einlegebett für Leica-Format, Wechselgewinde für die auswechselbaren Leica-Objektive 5 cm, ohne Objektiv	140,-

⁷² Weise, 2005, S. 18.

⁷³ Siehe zu Minox Kameras: Balda-Prospekt. In: Deutsche Kameras 1945 - 1999. Willi Kerkmann (Hg.). Wuppertal 1959.; Heckmann, Hubert E.: Minox: Variationen in 8x11, ein Handbuch für den Sammler und Anwender, die autorisierte Geschichte der Minox-Kleinbildkamera. Hückelhoven 1992.; Moses, Morris: Spycameras - the Minox story. Hove 1990. S. 233 ff.; <http://www.minox.de> (Zugriff: 12.10.2006).

KAMERA	INCL. ZUBEHÖR	PREIS in Reichsmark
Exakta	Spiegelreflex, Schlitzverschluß, sofort ablesbare Geschwindigkeiten von 1/25-1/1000, Zeitaufnahme in beliebiger Dauer, Rollfilm 4x6,5 cm, Xenar 1:2,9	185,-
Exakta	Spiegelreflex, Schlitzverschluß mit gedecktem Aufzug, sofort ablesbare Geschwindigkeiten von 1/25-1/1000, Zeitaufnahme in beliebiger Dauer, Rollfilm 4x6,5 cm, Biotar 1:2	310,-
Reisekamera Meteor 13/18	Apparat 13x18 cm, 44 cm Balgenauszug, incl. 3 Doppelkassetten	42,-
Fotoplatten Perutz Braunsiegel	49x12 cm, Diapositiv	2,25
Kino-Negativ-Film Perutz „Neo-Persenso“ Nr. 702	Perforiert, 10 m Rolle, laufende Nummerierung am Filmrand, 14/10° Din, höchstorthochromatisch, extrem feinkörnig, vollkommen lichthoffrei	7,70
Kodak „Panatomic“	Rollfilm 18/10° DIN 6x6 cm	1,-

Tabelle 2⁷⁴

Im Untersuchungszeitraum wird von den Unikatverfahren bis in die Mitte der 1920er Jahre die Ferrotypie⁷⁵ verwendet. Zu den fotografischen Positivverfahren des Untersuchungszeitraums zählen das DOP- Gelatinesilberpapier, auch Barytpapier genannt (ca. 1890 – heute) und das POP-Gelatinesilberpapier (1885 – ca. 1920). Das Barytpapier in Farbe fand ab 1942 Verwendung.⁷⁶

Von den Druckverfahren werden durch einige Fotografen die Cyanotopie und von den Edeldruckverfahren der Platin-, der Pigment-, der Gummi- und der Ölpigmentdruck angewandt.⁷⁷

Von den fotografischen Negativverfahren wurden die Gelatinetrockenplatte (ca. 1878 – heute, Glas als Trägermaterial), der entzündbare Zellulosenitratfilm (1889 – ca. 1925, Zellulosenitrat) und der Azetatfilm (1920 – heute, Zellulosediazetat und -triazetat), der ab 1931 auch Sicherheitsfilm genannt wurde, gebraucht.⁷⁸

Das Negativmaterial verändert sich parallel zu der Kameraentwicklung ebenfalls stark. Die entscheidenden Fortschritte wurden in der Film- und Farbempfindlichkeit getätigt.

⁷⁴ Die Angaben stammen aus: Jubiläumspreisliste 1935, I. H. Annacker Nachf. Großhandlung photographischer Artikel, Magdeburg-N. S. 2 ff.

⁷⁵ Siehe zu der Technik der Ferrotypie: Coe, Brian und Mark Haworth-Booth: A guide to Early Photographic Processes. London 1983.; Estabrooke, Edward M.: The ferrotype and how to make it. New York 1972.

⁷⁶ http://www.akmb.de/web/pdf/herbst2005/mueller/pdf_S.1 (Zugriff 02.05.2005).

⁷⁷ Schmidt, Marjen: Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen: Konservieren, Archivieren, Präsentieren. München 1994. S. 20.; Siehe zu den Drucktechniken: David, 1928, S. 199 ff.

⁷⁸ Siehe zu den Trägermaterialien: <http://www.super8.homepage.t-online.de/Acetat-.htm> (Zugriff 12.02.2006); http://www.super8site.com/amateurfilm/amateufilmer/teil_4.shtml (Zugriff 12.02.2006); de.wikipedia.org/wiki/Rollfilm_1808 (Zugriff 12.02.2006); Hendriks, Klaus B.: Notes on Preservation - Bemerkungen zur Erhaltung von Filmen aus Acetylcellulose. In: Rundbrief Fotografie: analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen. Jg. 1, Heft 1, 1994. S. 4-7.

Zur Jahrhundertwende besaßen die Bildträger eine vergleichsweise geringe Lichtempfindlichkeit.⁷⁹ Ludwig David gab um 1926 eine durchschnittliche Empfindlichkeit von 16 bis 17° Schreiner an.⁸⁰ Die rapide Entwicklung der Filmempfindlichkeit veranschaulicht die Tabelle 3. Die Tabelle 4 gibt eine Übersicht über die Umrechnungseinheiten im Vergleich zu heute häufig verwendeten Filmempfindlichkeiten (fett gedruckt).⁸¹

1930	Agfa Superpan	Schreiner 25°
1932	Agfa Isochrome	ISO 32/16°
1934	Agfa Isochrome	ISO 50/18°
1939	Kodak Panatomic	ISO 64/19°
1939	Voigtländer Bessapan	ISO 100/21°

Tabelle 3

DIN	12	15	18	21	24	27
ISO	12/12	25/15	50/18	100/21	200/24	400/27
ASA	12	25	50	100	200	400
Schreiner	22	25	28	31	34	37

Tabelle 4

Die einzelnen Filmempfindlichkeiten sind allerdings nur als Richtwert anzusehen, da die Entwicklungszeit und -temperatur den Kontrast und die effektive Filmempfindlichkeit beeinflussen.

Für die praktische Arbeit der Fotografen war auch die Wahl des Filmmaterials hinsichtlich der Farbempfindlichkeit der Schwarz-Weiß-Filme entscheidend. Auch nach Erfindung des panchromatischen (350-799 nm, Wiedergabe der Farben: violett, blau, grün, gelb, orange, rot) Materials wurde lange unsensibilisiertes (350-450 nm, violett, blau) oder orthochromatisches (350-600 nm, violett, blau, grün, gelb) Material benutzt, da es bequem in der Dunkelkammer unter Rotlicht ‚nach Sicht‘ entwickelt werden konnte. Ab etwa 1935 wurde zunehmend panchromatisches Material benutzt, was auch auf die Standardisierung in der Laborarbeit zurückzuführen ist.⁸²

Die technische Entwicklung des Negativmaterials war in der Zeit des ‚boomenden‘ (Kino-) Filmgewerbes eng mit der des Kinofilmmaterials verbunden. Ab 1930 wurde in Folge des zunehmenden Interesses der Käufer an kleinformatigen Kameras der Kleinbildsektor für die Hersteller von Negativmaterial interessant. So produziert Kodak, USA, ab 1933 Kleinbildfilme, die „sich durch feines Korn, eine nochmals gesteigerte Empfindlichkeit und hohe Schärfe durch dünne Schichtdicken“⁸³ auszeichnen. Vor der Einführung von Filmpatronen (mit der Kodak Retina, 1934) wurde die Leerpatrone durch den Fotografen mit dem Filmstreifen bestückt. Durch den Kauf der bereits geladenen Filmpatronen in Fotofachgeschäften oder Fach-Drogerien, die mit Fotomaterial handelten, wurde das Fotografieren mit Kleinbildfilmen weiterhin vereinfacht.

⁷⁹ Genaue Daten zur Filmempfindlichkeit variieren je Autor stark. Ab Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Lichtempfindlichkeit als Größe standardisiert; die erste Messgröße war der "Schreinergrad" und wurde in Deutschland bis zur Einführung der DIN-Angabe (1934) verwendet. Zur Umrechnung von Schreiner in DIN siehe u. a.: Stapf, Helmut: Fotografische Praxis. Leipzig 1957. S. 247.; Emmermann, Curt: Leica-Technik. Halle 1938. S. 291 ff.

⁸⁰ Brüning, 2004, S. 17.

⁸¹ Vergleiche auch http://www.photohomepage.de/fotolexikon_d_din.htm (Zugriff: 22.02.2005).

⁸² Brüning, 2004, S. 24.

⁸³ Ebenda, S. 23.

Obwohl die Farbfotografie die Menschen seit Erfindung der Fotografie beschäftigte, wurde das moderne Farbträgermaterial erst im 20. Jahrhundert verwendet. Dieses Material, wie zum Beispiel die Autochrome-Platten oder Agfa-Farbplatten, war zunächst durch eine niedrige Filmempfindlichkeit gekennzeichnet. Ferner war, wie auch heute noch, der Entwicklungsprozeß für Amateure schwer zu vollziehen.

Durch die Weiterentwicklung und Projektionstechniken wurde die Fotografie in Farbe ab 1936/1937 für die breite Masse der Fotografen attraktiv. 1935/1936 hatten die Firmen Eastman Kodak, USA, und Agfa, Deutschland, mit großen Werbekampagnen die Kleinbild-Farbumkehrfilme (24x36mm, Diafilme, Farbnegativprozess, Trägermaterial: Zellulosediazetat und -triazetat) Kodachrome und Agfacolor-Neu auf dem amerikanischen und europäischen Markt eingeführt und lösen die speziellen Dreifarbenkameras, Kornrasterplatten und Linsenrasterfilme aus der ersten Phase der Farbfotografie ab. Ferner entwickelte Agfa einen nicht-toxischen Filmentwickler, der die Gesundheitsschäden der Laboranten minderte.⁸⁴ Obwohl der Preis eines Diafilmes deutlich höher als der eines Schwarz-Weiß-Films und die Entwicklung aufwendiger war, wagten sich vor allem Amateure an diesen Film. Die ersten Farbdiafilme wiesen nach einiger Zeit Farbstiche auf, so dass die Originalfarbgebung, vor allem die Rottöne, oft nur noch in hochwertigen Publikationen zu finden ist.⁸⁵

1939 veröffentlichte Agfa die Technik des Negativ-Positiv-Verfahrens und bot 1942 Farbnegativfilme (Farbnegativprozess, Zellulosediazetat und -triazetat), die Negativentwicklung der Filme und deren Abzüge in Farbe an. Kodak ‚zog‘ 1942 mit dem „Kodacolor“ ‚nach‘. Die Markteinführung des Agfa-Farbnegativfilms für den Amateurbereich wurde in Deutschland durch den zweiten Weltkrieg verhindert. Die neue Technik fand zunächst für Militär- und Propagandazwecke Verwendung und stand hauptsächlich ausgewählten Bildberichterstatern zur Verfügung. Der britische Geheimdienst schätzt die Masse der Produktion wie folgt ein: „...a few feature pictures were made and a number of shorts. The total quantity of film made was not large; in 1944, the year with the highest production, it amounted to about 14,000,000 feet.“⁸⁶ Auch die Produktion der Farbpapiere wird als experimentell und noch nicht marktreif eingeschätzt. Hier wird die Produktion des Agfa-Werkes in Leverkusen auf etwa „...a few thousand square feet...“ veranschlagt.⁸⁷

Zusätzlich zu Kameras und Objektiven wurde das Kamerazubehör weiterentwickelt. Dazu gehörte unter anderem das Blitzlicht. Die nutzbaren Blitzlichter des 19. Jahrhunderts bestanden aus einem Gemisch aus Magnesiumpulver und Kaliumpermanganat und wurden manuell gezündet. Die Entwicklung dieser zunächst einfachen, aber feuergefährlichen Technik führte über Blitzbeutel zur Selbstbefüllung (1904), Blitzlampe mit Magnesiumsplintern gefüllte (Patent Agfa, 1909), Vacublitz (1925), Blitzkolben (1928) zur Entwicklung und serieller Fertigung des Vacublitzes I mit E-27 Schraubsockel durch Osram (1932). Diese Blitzbirnen konnten nur einmal verwendet werden. 1935 führten Leitz den Blitzauslöser zum synchronisierten Zünden von Vacublitzgeräten an Leica-Kameras und Ihagee einen Synchronisationskontakt für die Exakta, Modell B ein. Ab 1938 fertigte Osram den FP-Vacublitzkolben für Schlitzverschluß-Kameras mit elektrischer Zündung und E27-Schraubsockel.

⁸⁴ Ebenda, S. 12.

⁸⁵ Siehe Abbildungen: Baumann, Anton F. Das Farbige Leica-Buch: Die Farbfotografie, ihre Technik und ihre Möglichkeit. München 1938.

⁸⁶ Dimsdale, W. H.: The Photographic Industry in Germany during the period of 1939-1945; B.I.O.S. Overall Report No. 19, published for British Intelligence Objectives Sub-Committee by His Majesty's Stationery Office. London 1949. S. 13.; Umrechnung Britisches System/metrisches System: 1 foot (Fuß) = 30,48 cm, 1 square foot (Fuß²) = 30,48 cm².

⁸⁷ Ebenda, S. 14.

1938 gelang in den USA die Entwicklung einer Gasentladungsröhre mit kontrollierter Gasladung, worauf die heutigen Elektronenblitzgeräte basieren. Trotz der verbesserten Blitztechnik bestand weiterhin das Problem der gleichzeitigen Auslösung von Aufnahme und Blitzlicht. Der erste synchron am Fotoapparat arbeitende Blitz wurde 1949 konstruiert.⁸⁸

Da nach Ausbruch des zweiten Weltkrieges in Deutschland weite Wirtschaftszweige, darunter auch die optische Industrie und Bereiche der Kameraproduktionen, als kriegswichtig erachtet wurden, konnten die Fotohändler, Drogisten und somit die Amateure nur noch vereinzelt mit Fotomaterial und -technik beliefert werden. Teilweise wurden Kameramodelle, wie zum Beispiel die Voigtländer Vito (1940-1941, Modell 1 bis 4 zusammen 90 000 Stück ausgeliefert), nach Ausbruch des Krieges auf dem Markt eingeführt und deren Produktion kurz darauf wieder eingestellt.⁸⁹ Der deutsche Fotomarkt brach zunächst stark ein. Es ist anzunehmen, dass ab 1943 kein Fotomaterial aus aktueller Produktion an die Zivilbevölkerung verkauft wurde. Gegen Ende des Krieges brach die Produktion, obwohl Teile der Fotoindustrie – wie zum Beispiel das Werk in Wolfen – bis 1945 produzierten, schließlich in Folge der Materialknappheit und der Angriffe der Alliierten vollständig zusammen.

Das hergestellte Fotomaterial war unter anderem den Bildberichterstatern und den Propagandakompanien der Wehrmacht vorbehalten, wobei bestimmte Kamertypen unterschiedliche Verwendung fanden. Beispielsweise wurde die Kine-Exakta für die Kriegsmarine und für den Marine-Flugdienst eingesetzt. Die Leica III wurde bei der Luftwaffe und Wehrmacht genutzt und war mit der Gravur „Luftwaffe“ oder „Heer“ versehen. Ab 1939 wurde die Leica IIIa mit einem eingraviertem Hakenkreuz und der Bezeichnung „Marine“ an die Marine geliefert. Für die Gestapo wurde von der Zeiss Ikon AG Dresden die Contax II⁹⁰ mit der Gravur „Geh. Staatspolizei“ gefertigt. Die Contax III mit integriertem Belichtungsmesser wurde auch an die Luftwaffe und Marine geliefert.

Die Kameraindustrie setzte somit auf bereits entwickelte Modelle (u.a. auch Plaubel Makina II S 6,5x9 cm, Kine-Exakta) und versah diese mit speziellen Gravuren (Reichsadler, Hakenkreuz, M, MF, K für kältefest, 66).⁹¹

Kamertypen, die explizit für die Wehrmacht entwickelt wurden und auf Grund der besonderen Konstruktion auch nach dem Krieg von Bedeutung waren, gab es in Deutschland nicht.⁹² Vielmehr wurden die Kamertypen und Objektive hinsichtlich der Anforderungen im Krieg überarbeitet. Dazu zählen die Einführung eines neuen Flectoscops für die Contax (1939), des aufsteckbaren Belichtungsmessers für die Leica (1939) sowie die staubdichte Deckklappe der Leica IIIc (1940). Die Objektive – wie die Contax-Objektive Sonnar 4,0/300 mm (1940) und 5,0/1000 mm – wurden hinsichtlich

⁸⁸ Siehe zur Entwicklung des Foto-Blitzlichts: Bron, Pierre und Philip L. Condax: Der Foto-Blitz: seine Geschichte. Allschwill 1998.

⁸⁹ Prochnow, Claus: Voigtländer Report 1: Kleinbild-Sucherkameras von 1939 bis 1982. Braunschweig 2003. S. 2-22.

⁹⁰ Siehe zur Geschichte der Contax: Kuc, Hans-Jürgen: Auf den Spuren der Contax, Band I. Hückelhoven 1991.; Ders.: Auf den Spuren der Contax, Band II. Hückelhoven 2003.

⁹¹ <http://www.ihagee.org/ex66mil.htm> (Zugriff 08.03.06).; Weise, Bernd: Kamera- und Fototechnik im journalistischen Gebrauch. Teil IV: Zweiter Weltkrieg. In: Rundbrief Fotografie: analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen. Jg. 13, Heft 3, 2006. S. 12 f.

⁹² In Schweden konstruierte Viktor Hasselblad 1940 die HK7 und ab 1941 die SKA 4 für das schwedische Militär. Von 1941 bis 1945 wurden 342 Hasselblad-Kameras an das schwedische Militär geliefert. Hasselblad-Kameras werden bis heute produziert. Siehe: Nordin, Richard. Hasselblad compendium: a complete listing and description of all the cameras, lenses and accessories made by Hasselblad AB. Small Dole 1998.

der Fernbilder mit langen Brennweiten ausgestattet und wie das Leica Summitar 2,0/50 mm hinsichtlich der Farbkorrektur verbessert.

Nach Kriegsende wurde im Auftrag der britischen Regierung allerdings festgestellt, dass die Fotochemieindustrie in Deutschland hauptsächlich für den zivilen Markt produziert hatte. In einem 1949 publizierten Bericht für den Geheimdienst heißt es: „While in this country [Großbritannien] in the later years of the war perhaps 80% of the output was for war applications of various kinds, in Germany the industry was producing mainly goods for the civilian market.“⁹³ Dieses scheint unwahrscheinlich zu sein, denn auf Grund der mangelnden Materialversorgung, so konstatiert auch Rolf Sachsse, muss die Amateurfotografie gegen Ende 1943 vehement eingeschränkt gewesen sein.⁹⁴ Ferner wurde in dem britischen Bericht festgestellt, dass während des Krieges – mit Ausnahme des ‚Agfacolor-Prozesses‘ – keine wesentlichen Erfindungen getätigt wurden.⁹⁵ Allerdings wurde die anhaltende Qualität im Vergleich zu dem Vorkriegsmaterial bestätigt: „An examination of a large range of sensitive material showed them on the whole to be unchanged compared with pre-war products, and in negative materials particularly inferior to the best British or American sensitive materials available at the end of the war.“⁹⁶ Die Produktionsanlagen wurden als altmodisch und ineffizient bewertet und die erzielte Qualität mit „...well-trained workpeople and good supervision...“ begründet.⁹⁷

Von britischer Seite wurde auch die deutsche Luftbildfotografietechnik einschlägig untersucht, wobei weniger auf die Kameratechnik als auf die Filme eingegangen wird: „A small amount of Agfacolor film had been used experimentally and some Agfa Anaglyph two-color material. In monochrome photography, films were developed and prints made almost exclusively by manual methods.“⁹⁸ Gerade der Punkt der manuellen Filmentwicklung und der manuellen Herstellung von Abzügen wird als Unterschied zur Luftbildauswertung der Alliierten gesehen. Insgesamt wird von Dimsdale für die Kriegsjahre festgestellt, dass keine augenscheinlichen Erfindungen in der Luftfotografie getätigt wurden.⁹⁹

Allerdings wurden die Spezialkameras, zum Beispiel die Luftbild- oder Unterwasserkameras, weiterhin verbessert. Gerade in diesen Bereichen mussten die Kameras den extremen Aufnahmebedingungen standhalten und neben einer gewissen Robustheit über entsprechende Objektive (Brennweite von 6 mm bei Luftbildkameras) und Negativmaterialien (gute Auswertbarkeit der Negative) verfügen.

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges lief in den deutschen Besatzungszonen die Produktion von Fotoapparaten und Fotomaterial und -chemikalien langsam wieder an. Vor allem die marktführenden Unternehmen begannen 1945 unter großen Schwierigkeiten mit der Produktion. In der Filmfabrik Wolfen (Eigentum der IG-Farben AG) zum Beispiel wurden bereits am 21.07.1945 die ersten Maßnahmen zur

⁹³ Dimsdale, 1949, S. 3.

⁹⁴ Sachsse, Rolf: Die Erziehung zum Wegsehen: Fotografie im NS-Staat. Bielsko-Biala 2003. S. 224.

⁹⁵ Dimsdale, 1949, S. 3.

⁹⁶ Ebenda, S. 3.

⁹⁷ In gewisser Weise ist dieser Bericht auch als Propaganda seitens Illford zu werten, vermittelt jedoch einen Einblick in die Sicht der britischen Fotoindustrie auf die Fotoindustrie während des zweiten Weltkriegs in Deutschland.

⁹⁸ Dimsdale, 1949, S. 3 f.

⁹⁹ Ebenda, S. 17.

Wiederaufnahme der Produktion erlassen.¹⁰⁰ Dieser Fakt soll allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass wichtige Unterlagen unmittelbar nach Kriegsende unter US-Amerikanischer Besatzung durch die amerikanischen Truppen entfernt und unter russischer Besatzung 1946 und 1947 Teile des Werkes demontiert, in die UdSSR transportiert und Fachkräfte dort zum Dienst in Filmfabriken verpflichtet wurden. Auch in der amerikanischen und britischen Zone wurden, unterstützt durch Mitarbeiter amerikanischer und britischer Foto-Firmen, detaillierte Untersuchungen über die Fotoindustrie der Kriegsjahre getätigt.

Die meisten Firmen nahmen zwischen 1945 und 1948 die Produktion wieder auf. Zum Beispiel fertigte Voigtländer noch 1945 das zweite Modell (1945-1946) und ab 1947 das dritte Modell der Vito (1947-1950). Ihagee produzierte ab 1945 die Exakta, ab 1946 die Exakta c als Reparationszahlung an die Sowjetunion, ab 1949 die Kine Exakta II und die Exakta II Version 1. 1950 wurde die Exakta Varex und ein Jahr später das preisgünstige Gegenstück Exa I den fotointeressierten DDR-Bürgern vorgestellt. Kodak produzierte in Stuttgart ab 1946 die Rettina II, die allerdings nur für den Export bestimmt war oder an die Besatzungstreitkräfte verkauft wurde.¹⁰¹ Die Leica III c wurde von 1946 bis 1950 gebaut. Die Balda-Kamerawerke in Dresden begannen ebenfalls 1945 mit der erneuten Kameraproduktion. Nach der Enteignung des Besitzers Max Baldeweg gegen Ende des Jahres 1945 ging dieser in die „Westzone“ und eröffnete in Bünde, Westfalen, ein neues Balda-Kamera-Werk.¹⁰² Das Balda-Werk in Dresden wurde in einen volkseigenen Betrieb umgewandelt und produzierte weiterhin Balda-Kameras. Die bis 1942/43 in Lettland produzierte Minox wurde von der im Herbst 1945 gegründeten Firma MINOX GmbH Wetzlar im Werk Giessen-Heuchelheim ab 1948 gebaut.

Im westlichen Teil des geteilten Deutschlands beginnen kleine und mittelständische Unternehmen um 1950 mit der Serienproduktion unterschiedlichster Kameratypen, die vor allem in der Zeit des Wirtschaftswachstums eine interessierte Käuferschicht finden.¹⁰³ In der 1949 gegründeten Deutschen Demokratischen Republik wurde der Kamerabau vorrangig in den Mechanik Kamera-Werkstätten VEB Kamerawerk Niedersiedlitz/Dresden, welches nach mehrmaliger Namensänderung 1968 den Kern des Kombinat VEB Pentacon Dresden bildete, betrieben. Die Anzahl der Betriebe, die in den 1960er Jahren Fotoapparate herstellten, beläuft sich in beiden deutschen Staaten auf etwa 60 Firmen.¹⁰⁴

Bei der Vielzahl an technischen Neuerungen während des Untersuchungszeitraumes darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die jeweilige Entwicklung mit den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Bedingungen einhergeht. Tim Starl resümiert: „Vielmehr sind es die Bildbedürfnisse, die zu technischen Lösungen führen, wobei diese dann wieder Bilder hervorbringen können, die neue Bedürfnisse wecken.“¹⁰⁵

¹⁰⁰ Schmelzer, Janis und Wolf Stein: Geschichte des VEB Filmfabrik Wolfen, 1850-1945 von Dr. Janis Schmelzer, 1945-1966 von Dr. Eberhard Stein. Berlin 1969. S. 111.

¹⁰¹ Kerkmann, 1959, S. 152.

¹⁰² Ebenda, S. 36.

¹⁰³ Kerkmann, 1999. S. 12 ff.

¹⁰⁴ Vgl. Ebenda.

¹⁰⁵ Starl, Tim: Chronologie und Zitat. Eine Kritik der Fotohistoriografie in Deutschland und Österreich. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 17, Heft 63, 1997. S. 3-10, S. 8.

2.2 WEITERENTWICKLUNG TRADIERTER MOTIVE 1900 BIS 1945

Während im 19. Jahrhundert durch die noch verhältnismäßig kurze Existenz des Mediums Fotografie viele Motivgruppen neu erschlossen wurden, werden diese zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem erweitert und von unterschiedlichen Blickwinkeln aus betrachtet. Neben den tradierten Sujets wie Portrait, Architektur, Landschaft und Technik werden auch völlig neue Motive, so zum Beispiel Produkte für den Werbesektor, erschlossen. Im Folgenden wird auf ausgewählte Motiventwicklungen näher eingegangen.

Von der Entstehung der Fotografie an stand das Abbild des Menschen im Mittelpunkt der fotografischen Betätigung. Monika Faber konstatiert, dass sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur die Darstellungsinhalte, sondern auch die Darstellungsformen änderten.¹⁰⁶ Eine Weiterentwicklung des Portraitfotos erfolgte somit, bedingt durch technische, aber auch veränderte gesellschaftliche Aspekte, hinsichtlich der Stilistik und der Intention des Fotografen.

Im beginnenden 20. Jahrhundert war, begünstigt durch kulturelle und technische, aber auch finanzielle Bedingungen, das eigene fotografische Portraitbild für fast alle Bevölkerungsschichten selbstverständlich geworden.

Dieses ‚Abbild‘ konnte entweder beim Fotografen käuflich erworben oder mittels privater Fotoapparate selbst produziert werden. Atelierfotografen fertigten für relativ wenig Geld Portraits im Studio an – als Auftragswerke, als Passion, aber auch zur Sicherung des Lebensunterhaltes. Vor allem in den Kleinstädten erfolgte der regelmäßige Gang zum Fotografen bis in die 1950er Jahre hinein. Charakteristisch für die Veränderungen der Motive im Studio war die schrittweise verlaufende Reduktion der Requisiten. Analog zu der Mode veränderte sich auch der Anspruch an die Sitzmöbel, Tische, Teppiche und Kulissen im Atelier – insgesamt erfolgte eine Abkehr vom ‚Pompösen‘. Gleichsam erfolgte eine Standardisierung möglicher Posen, denn nach dem Motto „Zeit ist Geld“ arbeiten die meisten der von Portraits lebenden Studiofotografen. Die Individualität der Portraitierten wurde – die Tradition der *carte de visite*-Fotografie fortführend – in das vorgegebene Schema aus standardisierter Kulisse, Beleuchtung und Pose gezwängt.¹⁰⁷ Jeanne E. Rehnig belegt für die Fotografie in den Wertheim-Ateliers in Berlin eine deutliche Veränderung der Posen, wobei diese, wie auch die Requisiten, der Mode unterliegen.¹⁰⁸

Vor allem seit den 1930er Jahren wurden verstärkt Passbilder als Vollendung der Standardisierung angefertigt. Dieses Motivfeld überlebte nahezu ‚unbeschadet‘ den zweiten Weltkrieg, da durch die Ausweisproduktion und den Erinnerungswert des Portraitbildes einerseits ein großer Passbildbedarf herrschte und andererseits die

¹⁰⁶ Faber, Monika: Die Vision des Photographen: Überlegungen und Bemerkungen zur Portraitphotographie der 20er Jahre. In: Lichtbildnisse: Das Porträt in der Fotografie. Klaus Honnef (Hg.). Köln 1982. S. 168-177, S. 168.

¹⁰⁷ Zur Stilistik der Portraitfotografie bis 1900 siehe: Peters, Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900. Köln 1979. S. 28 ff.

¹⁰⁸ Rehnig, Jeanne E.: Das "Photographische Atelier" im Warenhaus: Fotografie bei A. Wertheim (1898-1933) und Wolf Wertheim (1909-1914). Würzburg 1999. S. 345 ff.; Dies.: Das "Photographische Atelier" im Warenhaus: Fotografie bei A. Wertheim (1898-1933) und Wolf Wertheim (1909-1914) - Bildband. Würzburg 1999. S. 76 ff.

Materialknappheit entschärft wurde, indem bis 1945 die Obermeister der Innungen den Ateliers die Fotochemie und das Papier zuteilten.¹⁰⁹



Abbildung 7

Friedrich Kloerß, Rostock
Hochzeit in Bargeshagen, bei
Rostock, Hof Krohn
ca. 1923
17,1x23,4 cm auf
29,8x35,8cm Karton mit
Prägedruck aufgezogen
DOP-Gelantine-silberpapier,
vp
umseitig Stempel
Photographisches Atelier
Friedrich Kloerß, Rostock,
Friedrichstr.34
Privatbesitz



Abbildung 8

Hugo Voss, Bad Doberan
Hochzeit in Bargeshagen, bei
Rostock, Hof Krohn
ca. 1934
12,6x17,1 cm auf
23,8x29,9cm Karton mit
Prägedruck aufgezogen
DOP-Gelantine-silberpapier,
vp
Stempel auf Trägerkarton,
rechts unterhalb der
Fotografie: Hugo Voss,
Fotograf, Bad Doberan
Linden-Str.7
Privatbesitz

Weiterhin wurden von Atelierfotografen Gruppenportraitaufnahmen, die die Möglichkeiten der Amateure überschreiten, wie zum Beispiel bei Konfirmations- und Hochzeitsaufnahmen, außerhalb des eigenen Studios abgedeckt. Gerade bei einem Großteil dieser Fotografien, wie zum Beispiel die Abbildungen 7 und 8 belegen, zeigt sich deutlich, dass sich die Stilistik der Großgruppenaufnahmen, vor allem in ländlichen Regionen, seit den 1880er Jahren nicht wesentlich verändert hat.

Deutlich verändert haben sich hingegen stilistische Breite und die technische Ausführung des künstlerischen Portraits. Hier wurde im Gegensatz zu den standardisierten Atelierbildern versucht, das Individuelle des Portraitierten durch den

¹⁰⁹ Sachsse, Rolf: Unschärfe Übergänge: Zur Situation der deutschen Fotografie im Jahr 1945. In: 1945 im Blick der Fotografie: Kriegsende und Neuanfang. Hermann Arnhold (Hg.). Münster 2005. S. 71-76, S. 72.

bewussten Einsatz der Technik zu betonen. Sie waren nicht mehr nur Auftragswerke für ein Familienalbum, sondern der Fotograf wählte häufig das Modell – es entstand ein Werk in einer differenzierten fotografischen Handschrift.

Hier sind alle Stilrichtungen vertreten: von dem um 1900 in die Fotoateliers von zum Beispiel Minya Dietz-Dührkoop [1873-1929], Nicola Perscheid [1864-1936] und Madame d’Ora (Dora Kalmus) [1881-1963] einhaltenden Pikturalismus bis hin zu dem konzipierten frühneusachlichen Mappenwerk zur Typologie der Deutschen, „Antlitz der Zeit - Menschen des 20. Jahrhunderts“¹¹⁰ von August Sander [1876-1964], von völkisch orientierten Portraits eines Hans Retzlaffs [1902-1965] bis hin zu den surrealistischen Portraits von Man Ray (Emmanuel Radnitzky) [1890-1976], von sozialkritischen Portraits der proletarischen Amateurbewegung bis zur nationalsozialistischen Propaganda von Heinrich Hoffmann [1885-1957] und den völkisch-rassischen Portraits Erna Lendvai-Dircksens [1883-1962].¹¹¹ Es ist dabei durchaus üblich, dass ein Fotograf im Laufe seiner Schaffensphasen seine Darstellungsart radikal oder subtil verändert. Hugo Erfurth [1874-1948] zum Beispiel hatte sich auf die Portraits von berühmten Persönlichkeiten spezialisiert und „...begannte seine Karriere vor 1900 als Kunstfotograf, trat in den 1920er Jahren in nahe Beziehung zum Bauhaus, ließ sich später vom Nationalsozialismus umarmen...“.¹¹² Trotz moderner Belichtung und Komposition setzte Erfurth zeitlebens seine Fotografien im Ölpigmentdruck¹¹³ um. Den Künstlerportraits – im allgemein wie im speziellen – fällt eine Sonderrolle zu, da sie allein durch die Sichtweise und Intention des Künstler-Fotografen sowie durch die Individualität, das habituelle Erscheinungsbild des Abgebildeten allein bestechen.¹¹⁴ Die „...Integration der Fotografie in die Künstler- und Literatenkreise“¹¹⁵ mag dieser Tatsache zusätzlich Rechnung tragen.

Als spezifisches Gebiet innerhalb der Portraitfotografie entwickelte sich seit Beginn der 1920er Jahren mit der Etablierung der bekannten Filmstudios und der Verbreitung von Kinos eine differenzierte Star- und Glamourfotografie, die auch in einem engen Zusammenhang mit der Entwicklung der Illustrierten Zeitungen und Zeitschriften stand. Für diesen speziellen Markt wurden zum Beispiel Film-Stills, extra für den Fotografen gestellte Szenen, fotografiert. Diese wiederum müssen in Zusammenhang mit der Modefotografie gesehen werden. Die Modelle verkörpern zunehmend ein Image, in dem Pose, Persönlichkeit, Kleidungsstück und fotografischer Stil gleichermaßen auf das arrangierte Gesamtbild Einfluss nehmen. Die Modefotografie reflektiert somit auch die avantgardistischen Strömungen und avanciert zunehmend zu einer eigenständigen, internationalen Branche mit den Illustrierten und der Werbung als Absatzmarkt. Gleichzeitig bot die Modefotografie auch eine unpolitische Nische für die Fotografen. International bekannte

¹¹⁰ Sander, August: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. München 1929.

¹¹¹ Siehe zu Portraits: Clarke, Graham (Hg.): The Portrait in Photography. London 1992.

¹¹² Keller, Ulrich: Die deutsche Portraitfotografie 1918 bis 1933. In: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Ulrich Keller et al. (Hg.). Lahn-Gießen 1977. S. 37-66, S. 52.; Siehe auch: Dewitz, Bodo von: Hugo Erfurth: Menschenbild und Prominentenportrait 1902 - 1936. Köln 1989.; Steinert, Otto (Hg.): Hugo Erfurth: Bildnisse. Gütersloh 1961.

¹¹³ Siehe zum Ölpigmentdruck: Heidtmann, Frank: Kunstphotographische Edeldruckverfahren heute. Gummidruck, Öldruck, Bromöldruck, Umdruck, Pigmentdruck, Carbo, Erwinoverfahren, Dreifarbendruck, Photogravüre und manches andere mehr. Berlin 1978.

¹¹⁴ Siehe zum Künstlerportrait: Schwarzbauer, Georg F.: Das Künstlerporträt in der Fotografie des 20. Jahrhunderts: der Künstler als Vorbild und Hinweisgeber zu Verhaltensmustern des Allgemeinen. In: Lichtbildnisse: Das Porträt in der Fotografie. Klaus Honnef (Hg.). Köln 1982. S. 242-257.

¹¹⁵ Vaisse, Pierre: Das Portrait der Gesellschaft: Anonymität und Berühmtheit. In: Neue Geschichte der Fotografie. Michel Frizot (Hg.). Köln 1998. S. 495-513, S. 504.

Modelfotografen waren zum Beispiel der Amerikaner Edward Steichen [1879-1973]¹¹⁶, der seit 1922 in Paris arbeitende Man Ray, der gebürtige Ungar Martin Munkacsy [1896-1963], der Russe George Hoyningen-Huene [1900-1968] und die Wienerin Madam d'Ora, die die schnelllebige Modelfotografie durch die eigenen Handschriften prägten und zahlreiche Fotografien veröffentlichten. Vor allem surrealistisch beeinflusste Fotografien wurden in der *Vogue* und im *Haper's Bazar* veröffentlicht.

Parallel zur stilistischen Veränderung der Portraitfotografie vollzog sich auch ein Wandel in der Aktfotografie. Während sich die Darstellung des ethnographischen Aktes, bedingt durch die Kameraentwicklung, die Veränderung der Recherchemethoden und publizistische Verbreitung des Bildmaterials, sich nur geringfügig von der Perspektive des Inszenierenden hin in die Perspektive des teilnehmenden Beobachters verschob¹¹⁷, ist die Aktfotografie ein immanenter Bestandteil aller fotografischer Stilrichtungen. Als neues Motivfeld ist allerdings die Ablichtung der Freikörperkultur des beginnenden 20. Jahrhunderts durch Berufsfotografen und durch Amateure zu nennen.¹¹⁸

Einen nicht zu unterschätzenden Einfluss, vor allem auf die Amateure, hatten die in hoher Auflage erschienenen Fotolehrbücher. In einer Gesamtauflage von über 800 000 Stück zählte Ludwig Davids „Ratgeber im Photographieren“¹¹⁹ bis in die 1930er Jahre zum Standardwerk der umfassenden Foto-Literatur. Die traditionelle Schule der Portraitfotografie vermittelten zudem Dr. Otto Coys „Das Portrait: Eine neue Kameraschule“ (1941)¹²⁰ und Wolf H. Dörings „Bildnisse drinnen und draußen“ (1934)¹²¹, avantgardistische Thesen vertrat Andreas Feininger in „Menschen vor der Kamera“ (1934)¹²².

Privatportraits wurden häufig von Amateuren zu Familienfesten oder im engen familiären Raum getätigt. Häufige Motive dieser oft engagierten Amateure waren (junge) Frauen und Kinder. Mit Verbreitung handlicher Kameras und ihrer zunehmend privaten Verwendung wurden die Portraitaufnahmen ungezwungener – auch weil der Fotograf und die Umgebung dem Portraitierten bekannt waren. Im Gegensatz zu Amateurportraits des ausgehenden 19. Jahrhunderts kann somit eine zunehmende Entspanntheit in Gestik und Mimik beobachtet werden.

Das Verhältnis der städtischen Fotografen zur Landschaft außerhalb der Großstadt und Stadt veränderte sich unter anderem durch die zunehmende Urbanisierung, bereits im 19. Jahrhundert. Diese Tendenz hielt im beginnenden 20. Jahrhundert an. Ulrich Linse sieht sogar eine antimoderne Großstadtfeindlichkeit, die durch die ökonomischen Probleme nach dem ersten Weltkrieg, insbesondere der Nahrungsmittel- und Wohnungsknappheit, sowie durch die Weltwirtschaftskrise

¹¹⁶ Siehe zur Person Steichen: Gedrim, Ronald J. (Hg.): Edward Steichen: selected texts and bibliographies. Oxford 1996.; Steichen, Joanna (Hg.): Steichen's legacy: photographs, 1895-1973. New York 2000.

¹¹⁷ Siehe zur ethnografischen Fotografie: Steiger, Ricabeth und Martin Taureg: Körperphantasien auf Reisen: Anmerkungen zum ethnographischen Akt. In: Das Aktfoto: Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik. Geschichte. Ideologie. Michael Köhler und Gisela Barche (Hg.). München 1985. S. 120-140.

¹¹⁸ Siehe zur Fotografie der Körperkultur: Köhler, Michael: Lebensreform durch Körperkultur: "Wir sind nackt und nennen uns du". In: Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik. Geschichte. Ideologie. Michael Köhler und Gisela Barche (Hg.). München 1985. S. 341-355.

¹¹⁹ David, 1928.

¹²⁰ Croy, Dr. Otto: Das Portrait: Eine neue Kamera-Schule. Harzburg 1941.

¹²¹ Döring, Wolf H.: Bildnisse drinnen und draußen. Halle 1934.

¹²² Feininger, Andreas: Menschen vor der Kamera. Halle 1934.

verstärkt wird und das Leben auf dem Land idealisiert: „Stadt, die zehrt – Land, das mehrt“¹²³.

Landschaft per se wurde, analog zum 19. Jahrhundert, aus verschiedenen Blickwinkeln aufgenommen. Gerade die selektive, der Intention des Fotografen entsprechende Motivsuche in der Landschaftsfotografie, ist charakteristisch für das beginnende 20. Jahrhundert. Zudem ist eine zunehmende Ästhetisierung und Idealisierung der Landschaft in den Aufnahmen zu beobachten.¹²⁴

Im Rahmen kunstphotographischer Tendenzen wurde die Natur als unnahbare Schönheit dargestellt, in der ersten Stilphase der Kunstfotografie ab etwa 1860 so zum Beispiel als „schlichte Landschaftsausschnitte“¹²⁵. Besondere Betonung lag auf der vermittelten Stimmung des Bildes, in der das Licht und Lichtreflexe eine besondere Rolle spielen. Dieses Phänomen kann auch in der Heimat-Fotografie des beginnenden 20. Jahrhunderts in Europa, insbesondere in Deutschland, beobachtet werden. Durch präzise gewählte Bildausschnitte wird ein Idealbild der Heimat erzeugt – oft ohne Zeugnisse der Zivilisation, wie zum Beispiel Strommasten und elektrische Leitungen. In den USA wird im Rahmen der Straight Photography hingegen der fotografische Ausschnitt in bewusster Darstellung ‚großer‘ Formen vorgezogen.¹²⁶ Als Vertreter dieser Auffassung ist Ansel Adams [1902-1984] zu nennen, der als Landschaftsfotograf sein Werk auch in den Kontext des Naturschutzes stellt.

Unter rein dokumentarischen Gesichtspunkten wurde die ‚neue‘ Landschaft im 19. Jahrhundert auf Expeditionen fotografiert. Diese Tendenzen wurden im beginnenden 20. Jahrhundert fortgesetzt, wobei festzuhalten ist, dass durch die vereinfachten technischen Bedingungen Fotografen nicht mehr explizit für diesen Zweck eingestellt werden mussten. Der Wissenschaftler, vorwiegend Naturwissenschaftler, wurde nun auch zum Fotografen und vereinigt in seinen Aufnahmen den ungezwungenen und subjektiven Umgang mit dem Medium eines Amateurs sowie die Intention sachlich präziser Aufnahmen eines Fachwissenschaftlers. Trotzdem wurden für große Expeditionen weiterhin Fotografen hinzugezogen. So fotografierte unter anderem der Berufsfotograf Frank Hurley [1885-1962] auf Shackletons Antarktis Expedition (1914-1916) das Eismeer. Teilweise wurden Expeditionen sogar direkt durch Kamerawerke, wie die Universal-Fanck-Grönland-Expedition (1932) durch Rolleiflex, unterstützt.

Einen enormen Aufschwung erfuhr seit der Erfindung lenkbarer Luftschiffe und insbesondere in dem Zeitalter des Motorflugs die Fotografie aus der Luft. Nach einem erfolgreichen Einsatz im Ersten Weltkrieg findet die Aerofotografie seit den 1920er Jahren zunehmend in naturwissenschaftlichen Bereichen, wie zum Beispiel der Fernerkundung und Kartografie Verwendung. Doch die Zeit der zivilen Nutzung währt nur kurz. Während des Zweiten Weltkrieges wird die Luftaufklärung von deutscher und britisch-amerikanischer Seite angewandt.¹²⁷ Durch die vergrößerte

¹²³ Linse, Ulrich: Antiurbane Bestrebungen in der Weimarer Republik. In: Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren. Peter Alter (Hg.). Göttingen 1993. S. 314-344, S. 317.

¹²⁴ Siehe zur zeitgenössischen Auffassung von Landschaftsfotografie: Mieth, Adolf: Künstlerische Landschaftsfotographie: zwölf Kapitel zur Ästhetik photographischer Freilicht-Aufnahmen. Halle (Saale) 1897.

¹²⁵ Peters, 1979, S. 287 ff.

¹²⁶ Harker Farrand, Margaret: Landscape Photography: Documentation or Art? In: Darkness and Light: the proceedings of the Oslo Symposium, 25.-28. August 1994. Roger Erlandsen und Vergard S. Halvorsen (Hg.). Oslo 1995. S. 11-18, S.16.

¹²⁷ Uziel, Daniel: Der Holocaust von oben: Auschwitz in der Fotografie der Luftaufklärung. In: Mit der Kamera bewaffnet: Krieg und Fotografie. Anton Holzer (Hg.). Marburg 2003. S. 146.

Reichweite der Flugzeuge und die Weiterentwicklung der Kamertechnik und Objektive wurden die Luftaufklärung und die professionelle Auswertung der Bilder zum festen Bestandteil der Kriegsführung.¹²⁸

Parallel zu den Amateurportraitaufnahmen wurde im Zuge der Verbreitung von Urlaubsreisen auch die Natur großflächig unter privaten Gesichtspunkten abgelichtet – beliebte Urlaubsmotive waren unter anderem ‚das Meer‘ und ‚die Berge‘.¹²⁹

Auch das Motiv der Stadt war bei Fotografen des beginnenden 20. Jahrhunderts sehr beliebt. Charakteristisch für das 19. Jahrhundert war, analog zur Malerei, die Betonung alltäglicher Blickwinkel und die Vorliebe für idyllische und anheimelnde Stadtausschnitte.¹³⁰ Im Gegensatz hierzu wurde im 20. Jahrhundert die Stadt – als Gegenposition zum Kulturkonservatismus und der Großstadtfeindlichkeit – als gesellschaftlicher Mittelpunkt des modernen Lebens und der Mensch als Teil dieses Systems gesehen.

Besonders die architektonischen Leistungen werden in Stadtaufnahmen gewürdigt. So werden Hochhäuser – als Symbole des neuen Zeitalters und als Ikonen – vor allem in den USA fotografiert. Vertreter zeitgenössischer Stilrichtungen, wie zum Beispiel die der Neuen Sachlichkeit, beschäftigten sich intensiv mit moderner Architektur. So fotografierte beispielsweise der Architekt Erich Mendelson [1887-1953] im Jahr 1925 moderne Bauten in New York, Chicago und Detroit.¹³¹

Ein aufkommendes Interesse für Kulturgüter und die Inventarisierung und Erhaltung dieser – der Bereich der heutigen Denkmalpflege – forcierte auch die weitgehend systematische Aufnahme von historischer Architektur.¹³² Wurde diese bis etwa 1880 noch in Anlehnung an die zeitgenössische Reise- und Erinnerungsgrafik getätigt, ist das beginnende 20. Jahrhundert durch eine zunehmende systematische Inventarisierung bedeutender Gebäude gekennzeichnet. Im Gegensatz zu den künstlerischen Interessen der Avantgarde verfolgen diese Aufnahmen stark sachlich-dokumentarische Ziele.

Eine völlig neue Dimension der Inventarisierung begann mit der Schadensdokumentation zerstörter Städte durch Berufsfotografen und Amateure während des zweiten Weltkrieges, insbesondere seit 1942/1943.¹³³ Es wurde weniger auf die Stilistik, als auf das Bildmaterial an sich Wert gelegt. Diese Fotografien sollten als Beleg für eine spätere Anklage der Gegner dienen.

Einige Motive bleiben jedoch über Jahrzehnte hinweg unverändert, wie zum Beispiel die Fotografien von Denkmälern und Stadtpanoramen. Hier treten allerdings stärker die veränderte Intention, zum Beispiel zum Zweck der Erinnerung, und die technisch

¹²⁸ Siehe zur Luftaufklärung der Alliierten: Babington Smith, Constance: *Evidence in Camera: the Story of Photographic Intelligence in World War II*. Stroud 2004.; Leaf, Edward: *Above all unseen: the Royal Air Force's photographic reconnaissance units 1939-1945*. Sparkford 1997.; Staerck, Chris (Hg.): *Allied photo reconnaissance of World War Two*. London 1998.

¹²⁹ Siehe zur Landschaftsfotografie der Touristen: Nordhagen, Per Jonas: *From National icons to tourist photography: grand themes in depiction of Norwegian scenery*. In: *Darkness and Light: the proceedings of the Oslo Symposium*, 25.-28. August 1994. Roger Erlandsen und Vegard S. Halversen (Hg.). Oslo 1995. S. 37-46.

¹³⁰ Peters, 1979, S. 125 ff.; Siehe zur Architekturfotografie im 19. Jahrhundert: Grefe, Uta: *Die Geschichte der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts: Architekturfotografie - Architekturmalerei*. Köln, Univ. Diss., Köln 1980.; Sachse, Rolf: *Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts in der fotografischen Sammlung des Museum Folkwang*. Berlin 1988.

¹³¹ Mendelson, Erich: *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*. Berlin 1926.

¹³² Siehe: Bock, Sabine: *Über die heute eher zufälligen Beziehungen zwischen Fotografie und praktischer Denkmalpflege*. In: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 14, Heft 53, 1994. S. 25-32, S. 27 ff.

¹³³ Sachsse, 2003, S. 202 ff.

verbesserte Darstellungsweise, beispielsweise durch die Verwendung von Weitwinkeln aus geringeren Entfernungen, in den Vordergrund. Neu hingegen ist eine zunehmende Zahl privater Fotografien vom eigenen Heim, die als fotografisches Zeugnis des Eigentümers fungieren. Während des zweiten Weltkrieges wurden insbesondere die Zerstörungen der Städte durch deutsche – offiziell für eventuelle spätere Reparationsforderungen und inoffiziell zu Erinnerungszwecken – und seit 1944 auch durch alliierte Fotografen im Sinne privater Soldaten-Bilder¹³⁴ oder durch Bildberichterstatter¹³⁵ für Zeitungen und Zeitschriften im Ausland aufgenommen.

Ähnlich dem Interesse der Menschen an Portraits, an der Landschaft und der sie umgebenden Architektur, wurden seit den Anfangsjahren der Fotografie fortlaufend technische Neuerungen fotografiert. Waren im 19. Jahrhundert vor allem die Eisenbahn und Dampfschiffe die zentralen Themen der Technikdarstellung, sind es im beginnenden 20. Jahrhundert neben dem Zeppelin das Flugzeug und das Automobil. Auch hier sind Intentionen und Stile weit gefächert. Sie reichen von dokumentarischen Fotografien über Werbebilder, Amateuraufnahmen aus purem Interesse am Objekt bis hin zu fotojournalistischen Aufnahmen für in Zeitungen und Zeitschriften produzierte Fotoserien.¹³⁶

Während des Ersten und Zweiten Weltkrieges ist die Darstellung der kriegswichtigen Technik zensiert und stark ideologisch gefärbt. Stilistisch erfolgen offizielle Aufnahmen technischer Güter in einem dokumentarisch-sachlichem Stil. Private Aufnahmen zeugen meist von dem Interesse des Fotografen an der Technik oder von dem Erinnerungswert der Abbildung, zum Beispiel bei zerstörter feindlicher Kriegstechnik.¹³⁷

Das Interesse der Wissenschaftler, vorrangig der Naturwissenschaftler, an dem Medium Fotografie ist, bedingt durch die neuen Untersuchungsmethoden mit Hilfe der mechanischen Abbildung, stetig gewachsen. Besondere Ergebnisse wurden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem durch die Verbesserung der Objektive und des Aufnahmematerials im Bereich der Mikro- und Makroaufnahmen erzielt.¹³⁸ Das Medium Fotografie gilt im wissenschaftlichen Bereich vor allem als Mittel zum Zweck. Die Aufnahme hat spezielle Funktionen zu erfüllen und wird dementsprechend getätigt. Anwendung fand die Fotografie – analog zum 19. Jahrhundert – beispielsweise in der Archäologie, Ethnografie, Biologie, Physik, Astronomie, Kunstgeschichte und Medizin. Hier etablierte sich das Medium fest, an größeren Kliniken arbeiteten beispielsweise eigens Klinikfotografen.

¹³⁴ Siehe zum Beispiel: Vaccaro, Tony: *Entering Germany 1944-1949*. Köln 2001.

¹³⁵ Siehe zu einzelnen Fotojournalisten: Honnef, Klaus und Ursula Breymayer (Hg.): *Ende und Anfang: Photographien in Deutschland um 1945*. Berlin 1995.

¹³⁶ Zur Darstellung der Luftfahrt in Illustrierten siehe: Deilmann, Astrid: *Bild und Bildung: fotografische Wissenschafts- und Technikberichterstattung in populären Illustrierten der Weimarer Republik (1919-1932)*. Münster, Univ. Diss. 2003. Osnabrück 2004.; Dies.: *Nationale Orientierung und Möglichkeitssinn: Technik- und Wissenschaftsfotografie in Illustrierten am Beispiel Luftfahrt in 'Berliner Illustrierte Zeitung' und 'Kölnischer Illustrierte Zeitung' 1919-1932*. In: *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*. Diethart Kerbs und Walter Uka (Hg.). Bönen 2004. S. 97-111.

¹³⁷ Vgl. Jahn, Peter und Ulrike Schmiegelt (Hg.): *Foto-Feldpost: geknipste Kriegererlebnisse 1939-1945*. Berlin 2000. S. 66 ff.

¹³⁸ Vgl. Wimmer, Franz Paul: *Praxis der Makro- und Mikro-Projektion für die Lehrzwecke in Schule und Haus sowie für Lichtbildvorträge usw.*. Leipzig 1911.

Insgesamt erfolgte eine weitere Differenzierung der Motive durch die erweiterten Nutzungsmöglichkeiten, zum Beispiel in Publikationen und in der Verwendung von Diapositiven in der wissenschaftlichen Lehre.

Neben tradierten Motivfeldern werden im beginnenden 20. Jahrhunderts auch neue Motive erschlossen, die in engem Zusammenhang mit den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen stehen.

So stehen die Motive der Fotografen auf Passagierschiffen und auf Luxuslinern ganz im Kontext dieser Schiffe: Portraits wohlhabender Persönlichkeiten, luxuriöse Ausstattung der Schiffe, das Leben der Passagiere, vereinzelte Darstellung der Schiffstechnik und Aufnahmen in fremden Ländern bilden die Hauptmotivfelder dieser Bordfotografen.¹³⁹

Im Zuge der Industriellen Revolution veränderte sich die Wirtschaft in Richtung Massenproduktion und seit den 1920er Jahre verschiebt sich zudem der Verkäufermarkt zu Gunsten eines nachfragenden Käufermarktes mit einem Warenüberschuss. Zunächst wurde für diese Güter, oft Luxusgüter, mittels grafischer Darstellung und „sorgfältig redigierte[r] Texte[r]“¹⁴⁰ geworben. Durch die technische Veränderung in den Printmedien¹⁴¹ war es hingegen Mitte der 1920er Jahre möglich, auch mittels Suggestivkraft von Fotografien, auf Plakaten und in Zeitschriften und Zeitungen zu werben. Dabei steht die Werbefotografie in engem Zusammenhang mit der Mode- und Glamourfotografie. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierten sich in Europa und Nordamerika Werbefirmen, die nicht mehr nur die Werbefläche anbieten, sondern die Kampagnen konzipieren und Grafiker, Fotografen und Texter dafür zusammenführen. Der Dachverband in Deutschland ist der Bund Deutscher Gebrauchsgrafiker, in dem seit 1919 neben Zeichnern auch Fotografen zusammengefasst wurden. Thomas Gunther konstatiert „die entscheidende Innovation, die die Ära moderner Werbung einläutete bestand jedoch darin, die Fotografie einzusetzen, um den Nutzen, den Komfort, den Luxus oder andere Vorzüge eines bestimmten Produktes herauszustellen.“¹⁴² Für die Fotografen bot die Werbung natürlich nicht nur eine Verdienstmöglichkeit. Dieses Sujet ermöglichte auch die Umsetzung eigener fotografischer Vorstellungen und Methoden. So wurde das Stilleben – nun in Kombination mit einer vorgegebenen Intention – fotografisch wiederbelebt. Je nach stilistischer Vorliebe der Fotografen entstanden die unterschiedlichsten Resultate: von Paul Outerbridges [1896-1958] surreal-sachlichen Aufnahme des weißen Idestyle-Hemdkragens auf einem Schachbrett (1922), über die sachlich nüchternen Aufnahmen der Bauhaus-Produkte von Lucia Moholy [1894-1989], den 1927 entstandenen experimentell-abstrakten Collagen von Heizkörpern von Josep Masana [1894-1979] und den Fotogrammen von El Lissitzky [1890-1941] als Werbung für Pelikan-Tinte (1924) bis hin zu Hans Finslers [1891-1972] sachlich-abstrakten Kompositionen aus Osram Glühlampen (1925).¹⁴³

¹³⁹ Vgl. Haarmann, Hermann und Ingrid Peckskamp-Lürßen (Hg.): Mit der Kamera in die Welt - Richard Fleischhut (1881-1951) Photograph. Bönen 2005.; Kiedel, Sigrid und Klaus-Peter Kiedel: Fernwehbilder: Hans Engelmeyer, Bordphotograph auf Passagierschiffen des Norddeutschen Lloyd 1930 bis 1939. Hamburg 1989.

¹⁴⁰ Gunther, Thomas Michael: Die Verbreitung der Fotografie: Presse, Werbung, Verlagswesen. In: Neue Geschichte der Fotografie. Michel Frizot (Hg.). Köln 1998. S. 554-580, S. 557.

¹⁴¹ Siehe Kapitel. 2.4.

¹⁴² Gunther, 1998, S. 560.

¹⁴³ Vergleiche zur Werbefotografie auch: Cornwall, James E.: Photographic advertisement in England 1890-1960. o. O. 1978.; Schmalrinde, Manfred et al.: Werbefotografie in Deutschland seit den zwanziger Jahren. Essen 1989.

Eine grundlegende Veränderung der Fotografie zu Werbezwecken erfolgte in Deutschland während des Dritten Reichs. Nun griffen die Fotografen und Texter hauptsächlich patriotische Themen auf und vermittelten die Botschaft, dass durch den Kauf von gewissen Produkten das deutsche Reich und der Krieg unterstützt würden.¹⁴⁴ Insgesamt erfolgt seit Ende der 1920er Jahre der Gebrauch der fotografischen Collagen auch in der Werbung, wobei häufig die Fotografien in die Grafik eingebettet wurden.¹⁴⁵

Eine fotografische Auseinandersetzung mit der Gegenwartsgeschichte erfolgte in der Ablichtung tagesgeschichtlicher Ereignisse bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts.¹⁴⁶ Im Zuge der technischen Weiterentwicklung des Aufnahmematerials und der Printmedien erweitert sich das Motivfeld auf alle Aspekte des öffentlichen Lebens. Die Motive erstreckten sich nicht nur auf politische, gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse, sondern auch auf alltägliche Motive. Erneut ist die Motivwahl stark von der Intention des Fotografen, aber auch von der Art und dem Ort der Veröffentlichung abhängig. Folglich unterscheiden sich beispielsweise sozialkritische Themen und Motive in der Arbeiter Illustrierten Zeitung stark von Bildreportagen in der Münchner Illustrierten Presse. Auf Grund der Technik wurden zeitgenössische Ereignisse bis etwa 1889 selten durch Zufall aufgenommen. In der Zeit des aufkommenden Fotojournalismus hingegen spielt gerade dieser, insbesondere durch die Verbreitung der Ereignisse in den Printmedien, eine entscheidende Rolle.¹⁴⁷ Die ständige Bereitschaft von Fotografen zeitgenössische Ereignisse im Foto festzuhalten, ermöglichte historische Momentaufnahmen, wie zum Beispiel die der Verhaftung des Attentäters des österreichisch-ungarischen Thronfolgers in Sarajevo am 28.06.1914 durch den Fotografen Philip Rubel [...-...], der Besuch des Reichskanzlers Brüning in Paris im Jahr 1931 durch Dr. Erich Salomon oder die Festnahme Mussolinis im Jahr 1941 durch den italienischen Fotograf Adolfo Porry Pastorel [1888-1959]. Gleichzeitig wecken diese Aufnahmen auch erneut das Verlangen nach weiteren sensationellen sowie tagesaktuellen Aufnahmen und eine Ästhetik des Spontanen hält Einzug in die Pressefotografie.

Seit Ende des Ersten Weltkrieges ist auch in der dokumentarischen Fotografie die bewusste Bildgestaltung durch die Verwendung gestalterischer Elemente zu erkennen. So kann beobachtet werden, dass bedeutend dichter an das Motiv herangegangen wird, unter anderem mittels Teleobjektive, und der Bildausschnitt gezielter gewählt wird. Diese fotografische Auffassung lebt in den 1940er Jahren vor allem durch Robert Capa (Endre Ernó Friedmann) [1913-1954] und in der 1947 gegründeten Fotoagentur „Magnum“¹⁴⁸ weiter. Zum anderen wird eine bewusste Distanz zum Objekt gewahrt, um dieses als ‚Ganzes‘ zu erfassen. Insbesondere Massenveranstaltungen werden, wie der NSDAP-Parteitag 1937 in Nürnberg in den Fotografien von Max Ehlert [1904-1979], in einer monumentalen Weitwinkelsicht dargestellt.

¹⁴⁴ Gunther, 1998, S. 564.

¹⁴⁵ Siehe: Westphal, Uwe: Werbung im Dritten Reich. Berlin 1989, S. 56.

¹⁴⁶ Siehe: Peters, 1979, S. 134 ff.

¹⁴⁷ Siehe Kapitel 2.4.

¹⁴⁸ Siehe: <http://www.magnumphotos.com>; Miller, Russel: Magnum: Fifty Years at the Front Line of History: The Story of the Legendary Photo Agency. New York. 1998.; Ignatieff, Michael: Magnum. New York 2003.

Die Abbildung dynamischer Ereignisse wurde zwar bereits im 19. Jahrhundert getätigt, war jedoch zunächst eine technische Herausforderung und fand mit erheblichem Ehrgeiz und Aufwand durch die Fotografen auch in der Sportfotografie Verwendung.¹⁴⁹

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts avancierte der Sport als Freizeitbetätigung, beispielsweise das Turnen und der Fußball, wie auch das Fotografieren zu einem „Massensport“. Zunächst wurden Sportmotive durch Amateure mit persönlichem Bezug zum Motiv abgelichtet. Im Zuge der Publikationsmöglichkeiten in Zeitungen und Zeitschriften und dem Bildbedarf etabliert sich die Sportfotografie Ende der 1920er Jahre zu einem eigenen Zweig der Bildberichterstattung und deckt fast alle bekannten Sportarten, wie Boxen, Fußball, Schwimmen, Leichtathletik, Reiten, Segeln, Segelfliegen, Turnen, Radsport, Motorsport und Wintersport, ab. Charakteristisch für die Abbildung schneller Bewegungen sind die geringe Schärfentiefe, das heißt Vorder- und Hintergrund bleiben unscharf, und das ‚Mitziehen der Kamera‘, wobei bis Ende der 1920er Jahre extreme Abbildungsverschiebungen – wie ovale Ränder und schräg stehende Personen – entstanden.

Von 1910 an fand der Ausdruckstanz in Europa weite Verbreitung und erlebte insbesondere durch die Gründung der Tanzschulen von Mary Wigman (1929) und Gret Palucca (Margarete Paluka, 1924) in den 1920er und 1930er Jahren in Dresden einen Höhepunkt.¹⁵⁰ Diese neue Form des Tanzes wurde vielfach fotografiert und auch außerhalb von Fachliteratur publiziert.¹⁵¹ Bekannte Tanz-Fotografen waren unter anderem Hugo Erfurth, Charlotte Rudolph [1896-1983] und Edmund Kestings [1892-1970]. An dieser Stelle treffen sich moderne Auffassungen von Fotografie und moderne Auffassungen von Tanz und, wie im Beispiel von Mary Wigman und Charlotte Rudolph, profitierten beide Partnerinnen von der Zusammenarbeit. Diese künstlerischen Tanz-Aufnahmen wiederum wurden in der Amateurfotografie rezipiert und trugen somit zur Verbreitung des Ausdruckstanzes in den oberen und mittleren Gesellschaftsschichten bei.¹⁵²

Im Rahmen der Olympischen Spiele in Berlin 1936 erfuhr die Sportberichterstattung im Nationalsozialismus ihren Höhepunkt. Nach den Prinzipien der ‚Vollkommenheit‘ und ‚klassischer Schönheit‘ wird mittels der Fotografie eine Ästhetisierung des Sportes beschrieben. Gabi Langen konstatiert: „Die *sachliche Richtigkeit* der Sportausübung wird dem Prinzip der klassischen Schönheit gleichgesetzt. Die geforderte Dynamik bleibt auf die Gestaltung vollkommener Bewegungen beschränkt. Das Sichtbarmachen anderer Momente wie körperliche Leistungsanspannung, Erschöpfung, Auszehrung oder Verkrampfung spielen keine

¹⁴⁹ Siehe zur Sportfotografie im 19. Jahrhundert: Gautrand, Jean-Claude: Visions du sport: photographies 1860-1960. Aix-en-Provence 1989.; von Hermann, Hans-Christian: Fotografie als Test: Zur Psychotechnik der frühen Sportfotografie. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 16, Heft 62, 1996. S. 45-54.; Kluge, Volker: 1896 Athen: Bilder der 1. Olympiade. Berlin 1996.; Maegerlein, Heinz (Hg.): 100 Jahre Sportfotografie. Bad Homburg 1979.

¹⁵⁰ Siehe zur Tanzfotografie in Dresden: Kohle, Kathrin: Die Tanzphotographie und Dresden. In: Dresdener Kunstblätter: Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Jg. 49, Heft 6, 2005. S. 361-371, S. 361 ff.; zur Fotografie und Tanz allgemein: Faber, Monika: Tanz: Foto. Annäherung und Experimente, 1880-1940. Wien 1990.

¹⁵¹ Zeitgenössische Literatur zum Ausdruckstanz: Aibel, Hermann und Marie Müller: Der künstlerische Tanz unserer Zeit. Königstein 1928.

¹⁵² Vgl. Fotografien von Natascha A. Brunswick: Philipp, Claudia Gabriele: Natascha A. Brunswick: Hamburg - wie ich es sah: Photographien aus den zwanziger und dreißiger Jahren. Hamburg 2001. S. 12-17.

Rolle.“¹⁵³ Dieses trifft auch auf die Standbilder der Olympiafilme „Fest der Völker“ (1938) und „Fest der Schönheit“ (1938) von Leni Riefenstahl (Helene Amalia Bertha Riefenstahl) [1902-2003] und auf die Fotografien von Gerhard Riebicke [1878-1957]¹⁵⁴ zu. Makellose Köper in anmutigen Posen zählen zu beliebten Motiven der 125 offiziell zugelassenen Fotografen des Reichsverbandes der Deutschen Presse. Ein Bruchteil dieser Fotografien wurde im Umfeld der Olympiade veröffentlicht und beeinflusste somit entscheidend die professionelle und amateurhafte Sportfotografie.¹⁵⁵ Insbesondere die von Leni Riefenstahl vertretene Ästhetik wird auch nach 1945 wiederholt zitiert: vom Tanztheater Johan Kresniks bis zu dem Videoclip „Stripped“ (1998) der Gruppe „Rammstein“.

Mit Inkrafttreten der militärischen Zensur im Jahr 1939 wird die Motivwahl offiziell eingeschränkt.¹⁵⁶ Trotzdem wird dem anhaltenden Bilderbedarf und -Bedürfnis weiterhin von offizieller und privater Seite aus nachgekommen.

Die Gesamtheit der während des Zweiten Weltkrieges fotografierten Motive können weitgehend in zwei Gruppen unterteilt werden: in ideologische und wertneutrale Motive. Somit sind die tradierten Sujets weiterhin vertreten, hinzu kommt in der Folge der nationalsozialistischen Ideologie eine politisch-ideologische Ausrichtung mit diffusen Grenzen.

Ein Sondergebiet der Fotografie während des Krieges ist die Privatfotografie der Soldaten von Kriegsschauplätzen. Diese – vorrangig abseits der Kampfhandlungen aufgenommenen Fotos – zeugen vom privaten Blickwinkel des Fotografen in einem ideologisierten Umfeld. „Waren im bürgerlichen Leben private Fotos von privaten Ereignissen für den privaten Gebrauch gefertigt worden, machten jetzt Soldaten private Fotos in einem Bereich, in dem Privatheit nur als Restgröße akzeptiert wurde.“¹⁵⁷ Aufgenommen wurde der Soldatenalltag, oft mit dem konkreten Zweck, die Fotografien in die Heimat zu schicken oder dort persönlich zu zeigen. Allerdings ist zu bedenken, dass die Bildklischees als Stereotypen bereits im Vorfeld durch die nationalsozialistische Propaganda im visuellen Gedächtnis der Fotografen verankert wurden. Zu geläufigen Soldatenmotiven gehören neben bekannten Sehenswürdigkeiten, landestypische Bauwerke und Landschaften, die einheimische Bevölkerung (insbesondere junge Frauen und Kinder) bei alltäglichen Tätigkeiten, zerstörte Orte und Kriegsgerät, Kriegsgefangene und die eigenen Kameraden an der Front oder im Lazarett. Typische Zeugnisse des Überlebens sind Lazarettfotos mit Kameraden oder Krankenschwestern als ‚Retter‘.

Insgesamt erfolgt während des Untersuchungszeitraums eine Ausweitung der Motivfelder auf alle Bereiche des privaten und öffentlichen Lebens. Die Bildausschnitte werden zunehmend sorgfältiger, im Sinne der Intention des Fotografen, ausgewählt und es wird bewusst oder unbewusst, auf bisherige Darstellungsmuster zurückgegriffen.

¹⁵³ Langen, Gabi: Kraft und Anmut. Die nationalsozialistische Körperästhetik in der Sportfotografie. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 16, Heft 62, 1996. S. 45-54, S. 46.

¹⁵⁴ Siehe Fotobeispiele unter: <http://www.dshs-koeln.de/diem/Bilder/Bildarchiv/Riebicke/Page.html>. (Zugriff: 02.06.2004).

¹⁵⁵ Vgl. zeitgenössische Publikationen: Könitzer, Willi Friedrich: Olympia 1936. Berlin 1936.; Riefenstahl, Leni: Schönheit im Olympischen Kampf. Berlin 1937.; Wolff, Paul: Was ich bei den Olympischen Spielen 1936 sah. Berlin 1936.; Olympiazzeitung, Berlin, 21.07.-19.08.1936.

¹⁵⁶ Vgl. Kapitel 2.4.5.

¹⁵⁷ Jahn/Schmiegelt, 2000, S. 9.

2.3 FOTOGRAFIE UND ZEITGENÖSSISCHE KUNST 1900-1945

Die Zeit um 1900 war durch das ambivalente Verhältnis breiter Gesellschaftsschichten zur Fotografie gekennzeichnet. Einerseits war die Technik weit verbreitet und wurde von einem Großteil der Bevölkerung angewandt – so auch von Künstlern, andererseits erfolgte immer noch die Ablehnung der Fotografie als Kunst, da das Verständnis von Kunstwürdigkeit vorrangig vom kreativen Schaffensprozess geprägt war. Da die Fotografie hingegen mit einem ‚technisierenden Makel behaftet‘ ist, wurde ihr der Kunstanspruch oft abgesprochen. Andererseits bildete sich seit Ende des 19. Jahrhunderts in der Fotografie eine eigene, medienspezifische Ästhetik heraus.

Im Folgenden wird dieses umfangreiche und komplexe Gebiet der Beziehung von Kunstströmungen und Fotografie im beginnenden 20. Jahrhundert veranschaulicht. Dabei wird von der Feststellung ausgegangen, dass ein Stilwandel in der Fotografie im Wesentlichen analog zur Kunst und oft im Gleichklang zur Malerei, Grafik und Zeichnung erfolgt.

Der von etwa 1900 bis in die 1920er Jahre hinein vorherrschende Stil der Kunstfotografie als weiterführende Strömung des Pikturalismus, ist durch die Abgrenzung zur gängigen Atelierfotografie zu verstehen. Bereits um 1880/90 entstanden in Europa und Nordamerika Vereine von Amateurfotografen. Diese wandten sich, durch die Technik beflügelt, entschieden „...gegen die professionellen Kunstfotografen, die mit effektvoller Staffagefotografie und verschönernder Retusche dem herrschenden Publikumsgeschmack verhaftet sind“.¹⁵⁸ Führende Köpfe dieser ‚Photo-Secession‘ in den USA waren Alfred Stieglitz [1864-1946]¹⁵⁹ und Edward Steichen. In Deutschland unterstützt Alfred Lichtwark [1852-1914], der erste Direktor der Hamburger Kunsthalle, die kunstfotografische Bewegung. So organisierte er 1893 die vor allem für engagierte Amateure konzipierte „Erste Internationale Ausstellung für Liebhaberphotographie“ in der Hamburger Kunsthalle, durch die die Kunstfotografie und die Amateurfotografie in Deutschland enormen Aufschwung erhielten.

Die Fotografen der „zweiten Phase der Kunstfotografie“¹⁶⁰ orientierten sich stark an den Einflüssen der Malerei, insbesondere am Impressionismus.¹⁶¹ Durch den veränderten Objektivitätsanspruch „... führen die subjektivistischen Wahrnehmungstheorien der Impressionisten zur Formulierung einer Fotoästhetik, in der die Schärfe der Bildwiedergabe einen ästhetischen „Wahrheitsgehalt“ abspricht“¹⁶². Eine Schärfe im Bild ist somit nur für wissenschaftliche oder dokumentarische Aufnahmen zulässig.

Tausk charakterisiert die Vorlieben der Anhänger der Kunstfotografie wie folgt: „Besonders bevorzugt waren Sujets, in denen sich das Licht nebelartig zerstreute.“¹⁶³

¹⁵⁸ Peters, 1979, S. 274.

¹⁵⁹ Siehe zu Stieglitz: Johnson, Catherine (Hg.) mit Texten von William Innes Homer: Stieglitz and the photo-secession, 1902. London 2002.; Norman, Dorothy: Alfred Stieglitz: An American Seer. New York 1973.; Whelan, Richard: Alfred Stieglitz. A Biography. New York 1997.

¹⁶⁰ Peters, 1979, S. 303.

¹⁶¹ Siehe: Tausk, Petr: Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Köln 1980. S. 14 ff.

¹⁶² Peters, 1979, S. 316.

¹⁶³ Tausk, 1980, S. 17.

Dieses gilt für Stilleben und Landschaftsaufnahmen, bei denen der Mensch als häufiges Attribut fungiert. „Bei den Landschaftsaufnahmen betonte man grundsätzlich das romantisierende Element.“¹⁶⁴

Das Portraitfoto wird, im Gegensatz zur Carte de Visite, als individuelles Bildnismotiv gesehen und der Unikatwert durch die technische Bearbeitung unterstrichen. Diese technische Bearbeitung erfolgte einerseits im Negativ durch Retusche und andererseits in der Reproduktion mittels Edeldrucktechniken¹⁶⁵. Ferner ist für die Kunstfotografie die Verwendung von Soft-focus-Linsen als Mittel der Veranschaulichung von Bildabsichten charakteristisch.¹⁶⁶

Im Gegensatz zur direkten Umsetzung des Natureindrucks der Maler wird der „impressionistische Eindruck“ der Fotografien nachträglich erzeugt. Die Stilistik und die charakteristischen Erscheinungsformen des Impressionismus werden als ‚bestehende Bildform‘ übernommen und zunehmend als eine ‚ästhetische Formel‘ verstanden.¹⁶⁷

Aber auch die internationale Kunstströmung Jugendstil, auch als Art Nouveau oder Modern Style bezeichnet, die vor dem gesellschaftlichen Hintergrund der Industrialisierung als Gegenbewegung zur Massenproduktion entstanden war, besaß erhebliche Einflüsse auf die Fotografie der Zeit um 1900. Durch die Schaffung eines einheitlichen, alle Lebensbereiche durchdringenden Stils sollen das ‚Schöne‘ und das ‚Natürliche Maß‘ wieder in das soziale, gesellschaftliche und kulturelle Bewusstsein eingegliedert werden. Mit der Auffassung von einem Gesamtkunstwerk überspannt der Jugendstil den Bogen zwischen Kommerzkunst und dekorativer Kunst und begünstigt so die Aufwertung der künstlerischen Fotografien durch die Anerkennung des handwerklichen und schöpferischen Aspektes. „Die tiefe Verwandtschaft zwischen Jugendstil und Kunstphotographie liegt in dem neuen Bewusstsein vom Technischen als einem Teil der Gesamtkultur, in der nun auch das Konstruktive, das Handwerkliche, gleichberechtigt neben das Künstlerische trat.“¹⁶⁸ Begünstigt wird die Entwicklung auch durch die Begeisterung der ‚höheren‘ Gesellschaftsschichten für die Fotografie, die sich letztlich auch durch den Erwerb und die Ausstellung großformatiger, gerahmter Kunstfotografien zeigt. Gerade hier enthüllt sich die Wertschätzung anspruchsvoller Verfahren, parallel zu der Wertschätzung aufwendiger Verfahren der Jugendstilgebrauchskunst¹⁶⁹.

In der Jugendstilkunst und der Fotografie zur Zeit des Jugendstils können Tendenzen der Abstraktion beobachtet werden. In der Fotografie geschieht dies, in Anlehnung an die Malerei, oft durch den Einsatz von Farbe – im Rahmen der Edeldrucktechniken – und durch Unschärfe. Ferner erfolgt die Einbindung der ausgestellten Fotografie in das räumliche Umfeld durch die Verwendung von zeitgenössischen Rahmen. Die Auseinandersetzung mit den spezifischen Mitteln der Fotografie im Kontext der Jugendstilbewegung bewirkte eine, wie Fritz Kempe es formuliert, „kurze, zauberhafte Blüte“¹⁷⁰ der Fotografie im Jugendstil.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 17.

¹⁶⁵ Siehe zu den einzelnen Edeldrucktechniken: Heidtmann, 1978.

¹⁶⁶ Harker Farrand, 1995, S. 14.

¹⁶⁷ Peters, 1979, S. 317.

¹⁶⁸ Kempe, Fritz et al.: Die Kunst der Kamera im Jugendstil. Frankfurt am Main 1986. S. 39.

¹⁶⁹ Spielmann, Heinz: Kunsthistorische Kriterien der Photographie. In: Die Kunst der Kamera im Jugendstil. Fritz Kempe et al. (Hg.). Frankfurt am Main 1986. S. 90.

¹⁷⁰ Kempe, 1986, S. 29.

Das Verhältnis der Futuristen in Italien zur Fotografie ist ambivalent. Stark durch die futuristischen Theorien geprägt, wird das Abbild als *rigor mortis* abgelehnt und versucht, die Abbildkraft nicht im Wesen des Ausschnittes, sondern als Ausdruck der Komplexität und Lebensfolge zu sehen.¹⁷¹ „In an obscure way, photography was accused of arbitrarily stopping time and destroying the energetic dimension of the act, thus consigning the vital moment to an immutable and immobile representation of something that no longer is“ fast Giovanni Lista zusammen.¹⁷²

Im Zuge der Technikbegeisterung benutzen fast alle Futuristen in Italien den Fotoapparat, jedoch aus unterschiedlichen Beweggründen. Diese reichen von der intensiven fotografischen Auseinandersetzung mit den Theorien des Futurismus, der Fotoperformance, der Fotodynamik bis hin zur Portraitfotografie, um „persönlich“ in der zeitgenössischen Presse präsent zu sein.¹⁷³ Parallel zu den differierenden Beweggründen unterscheidet sich auch die konkrete Handhabung.

Das bildnerische Ziel der Bewegungsdarstellung der Futuristen basierte unter anderem auf Anregungen der wissenschaftlichen Fotografie von Eadweard Muybridge [1830-1904], der Chronophotographie von Etienne-Jules Marey [1830-1904] und neuesten fototechnischen Möglichkeiten, wie zum Beispiel der Revolverphotographie. Dem intentional entgegengesetzt, entscheiden sich die Brüder Anton Giulio [1890-1960] und Arturo Bragaglia [1893-1962] für die Langzeit- und Mehrfachbelichtung, die einen Bewegungsvorgang als Ganzes, mit allen Bewegungsspuren, aufzeichnen kann.¹⁷⁴

Anton Giulio Bragaglia verfasste das fototheoretische Manifest des Futuristischen Pogramms (Fotodinamismo, 1911-1913) – welches seitens der Futuristen nur bedingt auf Zustimmung trifft – und wendet somit futuristische Theorien speziell auf das Medium Fotografie an.¹⁷⁵

Die 1930er Jahre sind durch die Affinität des Futurismus zum Faschismus in Italien gekennzeichnet. Lista beschreibt die Veränderung der fotografischen Auffassung wie folgt: „Emblematic photography, which was also a form of direct action, was abandoned in favour of an affective and intimist interpretation of the image.“¹⁷⁶

Seitens der Futuristen werden zeitgenössischen Kritikern gegenüber jedoch sämtliche Beziehungen der nicht fotografischen futuristischen Werke zur Bewegungsfotografie vehement bestritten.¹⁷⁷ Dadurch erfolgte eine eindeutige Abgrenzung der Malerei von der Fotografie.

Der Einfluss dadaistischer Vorstellungen auf die Fotografie ist vor allem in der Auflösung der Bildeinheit zu sehen. „Die revolutionäre Stärke des Dadaismus“, so Walter Benjamin, „bestand darin, die Kunst auf ihre Authentizität zu prüfen.“¹⁷⁸

Charakteristisch für dadaistische Tendenzen in der Fotografie sind die Demontage bestehender Bildeinheiten und die erneute Zusammensetzung in einen neuen Kontext. Das Prinzip der Negativmontage wurde 1857 von Oscar Gustave Rejlander [1813-1875] angewandt, hier jedoch um technische oder gestalterische Defizite zu überbrücken. Nun ist diese beabsichtigte und bewusst offensichtliche Montage mit

¹⁷¹ Lista, Giovanni: *Futurism & Photography*. London 2001. S. 10.

¹⁷² Ebenda, S. 10.

¹⁷³ Ebenda, S. 12.

¹⁷⁴ Stelzer, Otto: *Kunst und Photographie: Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*. München 1978. S. 124.

¹⁷⁵ Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie II 1912-1945*. München 1999. S. 49.

¹⁷⁶ Lista, 2001, S. 76.

¹⁷⁷ Ebenda, S. 79.

¹⁷⁸ Zitiert nach: Siepmann, Eckard: *Montage: John Heartfield*. Berlin 1977. S. 8 f und 144 ff.

der Intention der oft politischen Agitation neu besetzt. Zu den bekanntesten Vertretern zählen die Berliner-Dadaisten George Grosz [1893-1959], Raoul Hausmann [1886-1971], Hannah Höch [1889-1978] und John Heartfield [1891-1968]. Der Wiener Dadaist Christian Schad [1894-1982], entdeckte 1918/1919¹⁷⁹ das Fotogramm (Schadografien) für seine Kunst und wendet künstlerische Kompositionen und Collagetechniken in seinen Fotogrammen an.

Der Surrealismus als künstlerische und literarische Bewegung ist in seinem Bezug zum Medium Fotografie eng mit der Person Man Ray verknüpft. Jedoch muss auch zunächst der allgemeine Gebrauch der Fotografie genauer differenziert werden. David Bate unterscheidet drei Kategorien, um die heterogene Masse an Fotografien des Surrealismus zu ordnen: die „Mimetic“ als ‚normal‘ gebrauchte Fotografie der Illustration, die „Photographic“ und die „Enigmatic“¹⁸⁰. Er definiert: „The second type of image ‘prophotographic’¹⁸¹ is like the mimetic image and its signifier-signified relation except that the content (the referred/thing depicted) is already surreal prior to being photographed.”¹⁸² Der surreale Effekt wird hier nicht durch Kamera- oder Dunkelkammertechniken bewirkt, sondern besteht bereits vor der Abbildung. Im Gegensatz dazu ist die dritte Kategorie „emigmatic“ zu verstehen, bei der durch unterschiedliche Techniken die surreale Bildwirkung erzeugt wird. „This type of image that has most exercised critics in attempts to define ‘surrealist’ imagery [...]”¹⁸³

Die Kunstrichtung Surrealismus erwies sich als Synthese zwischen dem Medium Fotografie und anderen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten im Sinne der enigmatischen Bildwirkung. Die Freude am spontanen Experimentieren der Surrealisten mit Materialien kommt im Sinne der enigmatischen Bildwirkung auch der Fotografie zu gute: alte fotografische Techniken werden wiederentdeckt, beziehungsweise werden neue Dunkelkammertechniken benutzt. Der wohl bekannteste Fotograf des Surrealismus ist Man Ray. „Er konstruiert, komponiert, ersinnt und erfindet eine andere Photographie, die des Surrealismus.“¹⁸⁴ Dabei finden die Stilmittel Solarisation, Doppelbelichtung und Rayographie Verwendung. „Alle Mittel sind gut, um ein Ziel zu erreichen: das Reale soll ‚abgelöst‘ werden. Es gibt keine Regel, kein Verbot, nur den Spaß daran, mit dem Wesen der Photographie selbst zu spielen. Die Erfindung beginnt da, wo die Reproduktion aufhört.“¹⁸⁵

Tausk teilt die Fotografen des Surrealismus in die Gruppe der „realistischen Maler, die aus ihrer Bewunderung für die Poesie der zufälligen Begegnung zur Kamera griffen“¹⁸⁶, und in die Gruppe der „Lichtbildner, die als Fotografen unmittelbar vom Surrealismus beeinflusst wurden“¹⁸⁷, ein. Die Handhabung der Kamera unterscheidet

¹⁷⁹ Quellendivergenz: Baatz, Willfried: Geschichte der Fotografie. Köln 1997. S. 98 und Koetzle, Hans-Michael (Hg.): Richter, G. A.: Christian Schad. In: Lexikon der Fotografen. 1900 bis heute. Hans-Michael Koetzle (Hg.) München 2002. S. 394 f.

¹⁸⁰ Bate, David: Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent. London, New York. S. 25.

¹⁸¹ David Bate bezieht sich auf den Terminus ‚prophotographic‘ auf Christian Metz Terminus ‚profilmic‘ in der Filmtheorie.

¹⁸² Bate, 2004, S. 25.

¹⁸³ Ebenda, S. 28.

¹⁸⁴ L'Ecotais, Emmanuelle de: Die Ablösung vom Realen. In: Man Ray. Das photographische Werk. Emanuele De L'Ecotais und Alain Sayag (Hg.). München 1998. S. 107.

¹⁸⁵ Ebenda.

¹⁸⁶ Tausk, 1980, S. 73.

¹⁸⁷ Ebenda.

er somit als „Instrument eines reinen Registrierens“ bei den Maler-Fotografen, die durch die Wahl der bestgeeigneten Perspektive die Wirkung des ursprünglichen ‚Objet trouvé‘ weiter zu steigern wussten.¹⁸⁸

Weitere bekannte, vom Surrealismus beeinflusste, Fotografen sind André Kertész (Kerteest Andor) [1894-1985], Brassai (Gyula Halász) [1899-1984], Hans Bellmer [1902-1975] und Umbo (Otto Maximilian Umbeh) [1902-19080].¹⁸⁹

Zur Zeit der weiten Verbreitung der Kunstfotografie in Europa und Amerika entwickelte sich in den USA, wiederum um Alfred Stieglitz und Edward Steichen, um 1905 eine neue Sicht auf die fotografische Abbildung der Dinge – die Straight Photography.¹⁹⁰ Eine klare, objektive Bildsprache – das Adjektiv ‚straight‘ bedeutet unverfälscht, gerade, direkt, rein, unmittelbar – und die Wertschätzung der Materialästhetik des fotografischen Abzuges charakterisieren die Fotografien der Straight Photography. In der Stilistik kann eine Hinwendung zu Details, die bewusste Nutzung natürlichen Lichts und eine präzise, gleichzeitig jedoch distanzierte Darstellung des Gegenstandes beobachtet werden.

Weitere Vertreter dieser fotografischen Auffassung in den USA waren Paul Strand [1890-1976], Charles Sheeler [1883-1965] und Edward Weston [1886-1958], die durch ihre Arbeit in dieser neuen Ästhetik jüngere Fotografen wie Imogen Cunningham [1883-1976], Paul Outerbridge und Walker Evans [1903-1975] direkt oder indirekt beeinflussten. 1932 gründete sich um Weston die informelle „group f/64“, die sich nach der größten Blende und damit verbundener Abbildungsschärfe benannte. Der Name bezeichnete das Ziel der Gruppe: detailscharfe Abbildungen ohne Manipulation. Die Arbeiten der Mitglieder der Gruppe f/64, unter ihnen auch Ansel Adams und Willard van Dyke [1906-1985], gelten heute als Inbegriff der Straight Photography.

Einem stärker (sozial-) dokumentarischen Charakter entsprechen die Arbeiten der Fotografen der Farm Security Administration (FSA). Die FSA, unter dem Präsidenten Frank D. Roosevelt eingerichtet, versuchte als staatliche Einrichtung die Folgen der Depression in der Landwirtschaft durch Subventionen, Darlehen und Umsiedlungen zu mildern. Die Aufgabe der Fotografen, unter ihnen Walker Evans [1903-1975], Dorothea Lange [1895-1965] und Arthur Rothstein [1915-1985], lag zwischen 1935 und 1942 in der Dokumentation der Lebens- und Arbeitsbedingungen der amerikanischen Landbevölkerung. Trotz individueller fotografischer Handschriften zeugen die Arbeiten als Gesamtleistung von einer einheitlichen, direkten und unverfälschten Bildsprache.¹⁹¹

Im Zuge der gesellschaftlichen Umbrüche in Russland nach 1917/18, vor allem in den 1920er Jahren, veränderte sich auch das Verständnis für die Fotografie. Zur Schaffung einer klassenlosen Gesellschaft begriffen sich die Künstler der russischen Avantgarde als Vertreter dieser neuen Gesellschaft mit dem Recht und der Pflicht, ihre Kunst – Dichtkunst, Malerei, Plastik, Film und Fotografie – in den Dienst der Idee zu stellen, als „eine Art Dienstleistung für diese bessere Gesellschaft“.¹⁹²

¹⁸⁸ Ebenda.

¹⁸⁹ Siehe: Pultz, John: Photography and the Body. London 1995. S. 72 ff.

¹⁹⁰ Vgl. Colson, James B.: Stieglitz, Strand, and straight photography. In: Perspectives on photography. Dave Oliphant und Thomas Zigel (Hg.). Austin, Tx. 1982. S. 102-123.

¹⁹¹ Die etwa 77000 Schwarz-Weiß-Fotografien und 644 Farbfotografien befinden sich in der Library of Congress, Washington, DC, USA. Online können sie recherchiert werden unter: <http://memory.loc.gov/ammem/fsahtml/fahome.html>.

¹⁹² Baatz, 1997, S. 104.

„Sie [die sowjetische Fotografie] befreite sich von einem Augenblick zum anderen von allen Einflüssen, die sie von ihren spezifischen Aufgaben ablenkten, und fand in jener aufgewühlten Zeit der sozialen Veränderung rasch ihre ureigene Sprache: sie wandelte sich zu einem Medium der Information und auch der Propaganda“¹⁹³ konstatieren Daniela Mrazkova und Vladimir Remes in Bezug auf die Jahre 1917/1918. Binnen der folgenden Jahre entwickelte sich ein ausdrucksstarkes Zusammenspiel unterschiedlicher Medien und Bildauffassungen. Es entstanden Fotografien mit außergewöhnlichen Sichtweisen wie auch Fotografien mit außergewöhnlichen Strukturen.

Vor allem der Maler und Architekt El Lissitzki übertrug die Formen des Konstruktivismus und Suprematismus auf die Fotografie. In seinen frühen Arbeiten nutzte er Fotogramme und Fotomontagen in einfachen geometrischen Figuren. Er verband Elemente der Typografie mit der Fotografie und stellte seine Arbeiten in den Dienst der Reklame und Propaganda. Die Orientierung am Konstruktivismus wird auch im fotografischen Werk des Malers, Bildhauers, Grafikers, Bühnenbildners und Fotografen Alexander Rodtschenko [1891-1956] deutlich. Klare Kompositionen, ungewöhnliche Perspektiven und Tiefenschärfe charakterisieren seine Portrats, Fotoreportagen und Fotomontagen im Sinne eines Neuen Sehens.

Die russische Avantgardebewegung, die mit Lenins Neuer Ökonomischer Politik (1921) und der damit verbundenen Veränderungen in der Kulturpolitik beendet wurde, wirkte vor allem durch die staatliche Förderung des eigenständigen Mediums Fotografie in Verbindung mit der Propaganda und der Werbung nachhaltig in der Sowjetunion.

Die internationale Bildsprache des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts wird auch mit dem Begriff Neue Sachlichkeit, der dem Vergleich mit der Malerei entspringt und 1925 durch den Kunstkritiker Gustav Friedrich Hartlaub geprägt wurde, beschrieben. Sie entwickelt sich aus der Auseinandersetzung des Mediums Fotografie mit der Malerei heraus und entfaltet, parallel zu den realistischen Tendenzen in der Malerei, hier eine eigene unverblünte und direkte Bildsprache. Diese orientiert sich an dem Realitätsanspruch der Gesellschaft, in der der Fotoapparat als Inbegriff der Objektivität verstanden wird. Die Fotografie nutzt als ‚Mittler‘ das Negativ, die Chemie, das Positiv, die Kamera- und Vergrößerungsoptik für die Erzeugung ‚objektiver‘ authentischer Abbilder.

Als direkte Fotografie grenzt sich die Neue Sachlichkeit vehement von tradierten Formen der Wahrnehmung, von der Unschärfe im Bild, ab. “It signalled a departure from moods and atmosphere and painterly techniques and a return to ultra sharp focus, detail and purely photographic vision”¹⁹⁴ und kommt so der “straight photography” in den USA sehr entgegen.

Frühe Vertreter der Neuen Sachlichkeit in Deutschland sind August Sander und Karl Blossfeldt [1865-1931]. Albert Renger-Patzsch [1897-1966], dessen Bildband „Die Welt ist schön“¹⁹⁵ als Inbegriff des Neuen Sehens gilt, propagierte eine „photographische Photographie“ und wendet sich vehement gegen surrealistische und konstruktivistische Auffassungen von Fotografien. Die Arbeiten im Stil der

¹⁹³ Mrazkova, Daniela und Vladimir Remes: Revolution und Photographie in der Sowjetunion. In: Sowjet Photographie 1919-1939. Allan Porter (Hg.). Zürich 1986. S. 9.

¹⁹⁴ Harker Farrand, 1995, S. 16.

¹⁹⁵ Renger-Patzsch, Albert: Die Welt ist schön. München 1928.

Neuen Sachlichkeit werden durch die Publikation in Bildbänden und durch Ausstellungen weiten Teilen der Bevölkerung präsentiert. Weitere Vertreter sind unter anderem Hans Finsler [1891-1972], Germaine Krull [1897-1985], Helmar Lerski (Isral Schmuklerski) [1871-1956].¹⁹⁶

In dem Programm des 1919 von Walter Gropius in Weimar gegründeten Staatlichen Bauhauses mit dem Ziel der Einheit von Kunst, Handwerk und Industrie spielt die Fotografie zunächst eine untergeordnete Rolle. „Sie gehörte in den Anfangsjahren nicht zum Lehrprogramm und wurde nicht als eigenständiges künstlerisches Ausdrucksmittel verwendet.“¹⁹⁷ Gleichwohl setzen sich vor allem Lazlo Moholy-Nagy [1895-1956] und seine Frau Lucia Moholy mit dem Medium auseinander. Er beeinflusste entscheidend Bauhausschüler wie zum Beispiel Herbert Bayer [1900-1985], Andreas Feininger [1906-1999] und Theodore Lux Feininger [*1910]. Moholy-Nagy, selbst Autodidakt, lehrte nie offiziell am Bauhaus Fotografie, ließ jedoch Elemente in seinen umfassenden Vorkurs einfließen. Er begriff die Fotografie als „ideales schöpferisches Medium für ein ‚Neues Sehen‘ und die Möglichkeit zur Wahrnehmung und Interpretation einer von der modernen Technik radikal veränderten Welt“¹⁹⁸. Moholy Nagy arbeitete unter anderem mit Fotogrammen, setzte sich gleichzeitig aber auch mit der Malerei und der Typografie auseinander. Mit der Berufung von Walter Peterhans [1897-1960] an das Bauhaus wurde dort ab 1929 Fotografie gelehrt. Insgesamt ist die Fotografie am Bauhaus über die Jahre hinweg nicht als homogener Stil, sondern als vielfältig und von individuellen Bildauffassungen geprägt zu sehen. Künstlerisch ausdrucksstarke Fotogramme entstehen neben Werbe- und Architekturaufnahmen und lebensbejahenden Gruppenbildern.¹⁹⁹

Im Nationalsozialismus wurde die Fotografie, wie auch die bildende Kunst, staatlich instrumentalisiert. Die Folgen dieser Entwicklung waren ambivalent. Einerseits wurden Kunst und Fotografie durch intensive staatliche Propaganda aufgewertet, andererseits verloren sie gerade dadurch ihre Autonomie.²⁰⁰

Das Individuum, der einzelne namentlich genannte Fotograf wurde durch das staatlich kontrollierte Bild- und Bildzensursystem²⁰¹ eliminiert und auf wenige propagierte Namen, wie zum Beispiel Heinrich Hoffmann, Erna Lendvai-Dircksen, Leni Riefenstahl und Paul Wolff [1887-1951] reduziert. Charakteristisch für das Verhältnis von Kunst und Fotografie im Nationalsozialismus war jedoch die endgültige Aufhebung des Vergleiches von Kunst, insbesondere der Malerei, mit der Fotografie. Das Medium Fotografie wurde, forciert durch die staatliche Förderung, als eigenständiges Medium anerkannt.

¹⁹⁶ Siehe: Koetzle, 2002. S. 143 f, S. 242 f, S. 260 f.

¹⁹⁷ Siehe: <http://www.bauhaus.de/bauhaus1919/fotografie1919.htm> (Zugriff: 4.6.2005).

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Siehe zur Fotografie am Bauhaus: Droste, Magdalena und Bauhaus Archiv: Bauhaus 1919-1933. Köln 1993.; Fiedler, Jeannine: Photographie Bauhaus 1919-1933. Berlin 1990.; Wick, Rainer K.: Das Neue Sehen: von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie. München 1991. S. 218 ff.

²⁰⁰ Reichel, Peter: Der nationalsozialistische Staat im Bild: Bilder der Macht - Macht der Bilder. In: Deutsche Fotografie: Macht eines Mediums 1870-1970. Klaus Honnef et al. (Hg.). Bonn, Köln 1997. S. 103.

²⁰¹ Vgl. Kapitel 2.4.4.

Die Fotografen zur Zeit des Nationalsozialismus bedienten sich durchaus weiterhin sachlicher und neusachlicher Stilelemente, wie die Vorliebe für klar strukturierte, oft frontale Architekturaufnahmen, die starke Untersicht in der Darstellung von Menschen (Riefenstahl), oder die extreme Nahsicht bei Portraitaufnahmen (Lendvai-Dirksen).

Auch die gestalterische Verbindung von Fotografie und Typografie fand, unter anderem in der Werbung, weiterhin Anwendung. Während Pressepublikationen für das Ausland beispielsweise modern gestaltet waren, erschien die Werbegrafik im Inland eher traditionell und konservativ.²⁰²

Jede künstlerische Entwicklung, ob in der Malerei, Plastik oder Fotografie, steht in engem Zusammenhang mit gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen und gerade die technische, handwerkliche und ästhetische Probleme aufgreifende²⁰³ Fotografie kann sich diesem Geflecht nicht entziehen.

Einzelne Fotografen verändern im Laufe des Schaffens ihre fotografischen Ansichten. Die einzelnen Tendenzen und Strömungen in der Kunst verlaufen parallel oder bauen aufeinander auf, grenzen sich von entgegengesetzten künstlerischen Stilrichtungen ab oder greifen diese auf. Charakteristisch für das erste Drittel des 20. Jahrhunderts ist jedoch die Entwicklung einer eigenen fotospezifischen Bildsprache, die sich nicht mehr nur auf die Kunst, sondern auch auf vorherige Fotografieströmungen bezieht.

²⁰² Siehe zur Fotografie und Werbung: Westphal, 1989.

²⁰³ Spielmann, 1986, S. 91.

2.4 FOTOGRAFIE UND PRINTMEDIEN IN DEUTSCHLAND 1880-1945

2.4.1 DIE ENTWICKLUNG BIS ZUM ERSTEN WELTKRIEG

Die Entwicklung der Pressefotografie geht mit einer entsprechenden Bildproduktion einher, bedingt durch den Bildbedarf seitens der Leser und der Verleger. Gleichzeitig verlaufen wichtige technische Veränderungen in den Printmedien und elementare Entwicklungen in der Fototechnik²⁰⁴. Im Zeitalter der fortschreitenden Industrialisierung, der bürgerlichen Gesellschaft, der sich wandelnden gesellschaftspolitischen Gegebenheiten wuchs der Informationsbedarf und Informationsanspruch der Bevölkerung. Dieser beinhaltete auch das Verlangen nach Bildmaterial.

In chronologischer Folge wird auf Aspekte der Fotografie in den Printmedien zwischen etwa 1880 und 1945, insbesondere in Zeitungen und Zeitschriften, eingegangen. Das Zentrum der Untersuchung liegt in Deutschland.

Die Verwendung der Fotografie in Printmedien hängt unmittelbar von den technischen Verfahren der Reproduktion und des Drucks ab. Um in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Fotografien in Printmedien drucken zu können, bedurfte es ‚Zwischen-Medien‘. Fotografien dienten zwar als Vorlage, der Druck erfolgte jedoch bis Ende des 19. Jahrhunderts mittels der Xylographie - nach einer zeit- und kostenintensiven manuellen Umarbeitung der Bildvorlage in eine Holz-Hochdruckplatte.²⁰⁵ Die Graustufen wurden bei diesem Verfahren durch die reliefartige Umsetzung der Vorlage erzeugt. Vereinfacht wurde das Verfahren durch die Einführung der Photo-Xylographie und der Einführung der Tonschneidemaschine etwa um 1860.²⁰⁶

Für die Umsetzung von Fotografien in den Druck bestand das Hauptproblem in der korrekten und differenzierten Wiedergabe der Graustufen. Wegbereiter für eine praktikable Lösung waren bereits Nicéphore Niépces Technik der Heliographie und das darauf basierende Verfahren der Heliogravur von Claude Abel Niépce.²⁰⁷ Da sich beide Verfahren als Tiefdrucktechniken jedoch nicht mit dem Hochdruck der Printmedien vereinbaren ließen, waren sie für den Gebrauch in der Illustration nicht praktikabel.

Im Gegensatz dazu war es möglich, mittels der Chemigrafie Klischees herzustellen, die in den Druckstock eingepasst werden konnten.²⁰⁸ Doch auch dieses Verfahren war für die Umsetzung der Graustufen noch unzureichend.

²⁰⁴ Siehe Kapitel 2.1.

²⁰⁵ Diese Reproduktionsverfahren für den Druck von Bildern, in dem Patrizen oder Matrizen aus Holz verwendet werden, bezeichnet man als Xylografie. Dazu zählen unter anderem der Holzschnitt und -stich. Siehe Abb. 2-35 in: von Dewitz, Bodo (Hg.): Kiosk: Eine Geschichte der Fotoreportage 1839-1973. Köln 2001. S. 21 ff.

²⁰⁶ Bei der Fotoxylografie wird das Motiv mit Hilfe einer lichtempfindlichen Schicht auf das Holz übertragen.

²⁰⁷ Weise, Bernd: Pressefotografie. II. Fortschritt der Fotografie- und Drucktechnik und Verdrängungen des Pressemarktes im Deutschen Kaiserreich. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 9, Heft 33, 1989. S. 27-63, S. 29.

²⁰⁸ Als Chemigrafie, Zinkätzung oder Zinkografie bezeichnet man eine Metallätzung bei der zu druckende Teile nicht geätzt werden. Obwohl diese Technik feine Linien hervorbringen kann, war sie dem Holzschnitt nur durch die Zeitersparnis, nicht aber in der Druckqualität, überlegen.

Bei der Zeitungsproduktion im Hochdruck mussten für die Halbtonproduktion folgende Kriterien erfüllt werden: eine ausreichende Bildqualität, eine schnelle, einfache und billige Druckformherstellung, wenig Handarbeit, einen möglichen Einsatz im Schnellpressendruck in einem Durchgang, eine hohe Auflage und archivierbare und reproduzierbare Druckstöcke.²⁰⁹

Im Jahr 1881 gelang dem Kupferstecher Georg Meisenbach erstmals mit dem Verfahren der Autotypie, auch Selbstdruck oder Netzätzung genannt, die Umsetzung der Halbtöne in einem fotomechanischen Reproduktionsverfahren.²¹⁰ Die Grundlagen für dieses Verfahren waren bereits durch das Linienraster des Franzosen M. Berchtold^{211, 212}, die bestehende Erfahrung in der Ätzung von Hochdruckplatten aus Zink und die Ergebnisse des Amerikaners H. Hogan im Bilderdruck in Zeitungen gelegt worden.

Bei Meisenbachs Autotypie wurde das Halbtonbild durch Zwischenschaltung eines Gitternetzes in Rasterpunkte zerlegt und auf eine lichtempfindliche Metallplatte kopiert und geätzt. Helle Töne wurden durch dünne, dunkle Bildpunkte durch dichter beisammen liegende Rasterpunkte dargestellt. Da die Originalvorlage noch einmal, quasi durch ein Raster, abfotografiert wurde, ermöglichte dieses Verfahren eine individuelle Bildgestaltung, zum Beispiel mittels der Retusche.

Ferner konnte die Autotypie als Hochdruckverfahren in einem Arbeitsgang mit dem typografischen Hochdruckverfahren verwendet werden.

Trotzdem vergingen von der Patentanmeldung 1882 bis zur allgemeinen Verbreitung in den Verlagen mehrere Jahre. Für diesen Umstand führt Bernd Weise die Überwindung technischer Schwierigkeiten und die durchzuführende Überzeugung der Verlage an, die Produktion auf das neue Verfahren umzustellen.²¹³ Dabei dürfte gerade der langfristige finanzielle Aspekt den Anstoß zur Umstellung gegeben haben. „Die Herstellung einer Xylografie kostete 1911 pro Quadratcentimeter z.B. für eine Fabrikansicht 20 – 30 Pfennig und für eine Innenansicht 20 – 40 Pfennig.“²¹⁴ Den Preis für einen Quadratcentimeter Autotypie gibt Weise für 1884 mit 16 Pfennig an.²¹⁵

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in den Verlagen seit Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges unterschiedliche Methoden zum Druck von fotografischen Abbildungen eingesetzt wurden: von Holzschnitt und Holzstich über die Kombination aus Hoch- und Tiefdruck bis zur Autotypie.²¹⁶ Im 20. Jahrhunderts wurde allerdings zunehmend die Autotypie verwendet.

²⁰⁹ Heidtmann, Frank: Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Lichtdrucken, Photogravuren, Autotypien und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren. Berlin 1986. S. 48.

²¹⁰ Siehe: Dewitz, 2001, S. 43 ff.

²¹¹ Der vollständige Name konnte durch die Verfasserin bisher nicht ermittelt werden. Im Folgenden wird in diesem Fall, so weit bekannt, nur der erste Buchstabe des Vornamens benannt.

²¹² Eder, Josef Maria: Die theoretischen und praktischen Grundlagen der Autotypie. Halle 1928. S. 3.

²¹³ Weise, 1989. S. 31.

²¹⁴ Zeitschrift für Xylografen 1911/Nr. 11, o. S., Tarifvertrag in: ebenda.

²¹⁵ Photographisches Archiv 1884/ Nr. 500, S. 116 zitiert in: ebenda.

²¹⁶ Bockwitz, Hans H. und Hans Kotte: Vom frühen Holzschnitt zum Mehrfarbendruck. Feldmühle 1954. S. 67 ff.

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts war die Aktualität einer Meldung, der zeitliche Aspekt in Umsetzung von Fotografien von Bedeutung. Diese Frage der Aktualität von Bildern ging einher mit einem wachsenden Nachrichtenbedarf der Bevölkerung, vor allem in den bevölkerungsstarken Großstädten und industriellen Ballungsgebieten.

Schon ein Tag nach dem Attentat auf Kaiser Wilhelm I. am 11.06.1878 in Berlin druckte zum Beispiel die „Berliner Zeitung“ auf einem Extrablatt das nach einer Fotografie gestochene Portrait des Attentäters.²¹⁷ Diese Aktualität von Fotografien bleibt zunächst eine Ausnahme, bestätigt jedoch die technischen Möglichkeiten und den Aktualitätsbedarf.

Trotz der technischen Möglichkeiten bestand das Problem der unzureichenden Anzahl an Fotografien. Entweder war es generell nicht möglich eine Fotografie vom jeweiligen Ereignis zu erhalten, wie zum Beispiel 1912 von dem Untergang der Titanic, oder eine entsprechende Entfernung musste auf dem Postweg überwunden werden. So trafen die Bilder vom Erdbeben in San Francisco vom 18.04.1906 erst zwei Wochen später in Berlin ein.²¹⁸ Das letztere Problem wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Bildtelegrafie gelöst. 1904 erfolgte die erste telegrafische Bildübermittlung basierend auf den chemischen Eigenschaften des Selen durch Arthur Korn.²¹⁹ Der Franzose Édouard Belin arbeitete etwa zeitgleich an der mechanischen Lösung des Problems und telegraphierte 1908 sein erstes Bild. 1914 wurde das erste telegrafisch übermittelte Foto einer Bildreportage im „Le Journal“ gedruckt.²²⁰ Seit 1926 wurde der etwa 20 kg schwere Koffer, „bélinograph“ genannt, verwendet, der es den Fotografen ermöglichte, ihre Fotos direkt „einzulesen“ und per Telegraphen- oder Telefonleitung sofort an die Redaktion schicken zu können.²²¹ „Im Großen und Ganzen blieb die Bildtelegrafie in der Pressefotografie jedoch nur die Ausnahme; und so war man in puncto Übermittlung von Fotografien weiterhin auf andere Transportwege, z.B. Kurier- und Postdienste angewiesen“, konstatiert Weise und bezieht sich in seiner Aussage auf die Zeit vor dem ersten Weltkrieg.²²²

Während bis zur Jahrhundertwende tagesaktuelle Zeitungen kaum bebildert waren, gab es eine breite Anzahl an ‚bunten‘ und mit Abbildungen versehenen Unterhaltungszeitschriften, so genannte Familienblätter. Diese erschienen meist 14-tägig und bedienten familiäre Unterhaltungsthemen. Ein beliebtes Blatt war zum Beispiel „Die Gartenlaube“, die von 1853 bis 1943 in Leipzig erschien.²²³ Obwohl das Feld der Fotografie nicht vollständig ausgeklammert wurde, 1883

²¹⁷ Weise, 1989, S. 34.

²¹⁸ Weise, Bernd: Pressefotografie. V. Probleme zwischen Fotografen und Redaktionen und der Beginn der Bildtelegrafie in Deutschland bis 1914. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 16, Heft 59, 1996. S. 33-50, S. 45.

²¹⁹ Gautrand, Jean-Claude: Die Bildtelegrafie. In: Neue Geschichte der Fotografie. Michael Frizot (Hg.). Köln 1998. S. 366.

²²⁰ Ebenda.

²²¹ Ebenda.

²²² Weise, 1996, S.48.

²²³ Die Gartenlaube wurde von Ernst Keil verlegt. Die Zahl der Abonnenten wird in den ersten Jahren mit 35000, 1861 mit 100000 und um 1876 mit 400000 angegeben. 1884 kaufte Körner und 1903 Scherl das Blatt. Von 1933 bis 1943 erschien die Zeitschrift unter dem Titel „Die Neue Gartenlaube“. Siehe: Kasper, Josef: Belichtung und Wahrheit: Bildreportage von der Gartenlaube bis zum Stern. Frankfurt a. Main, New York 1979. S. 30.

wurde zum Beispiel in der ‚Gartenlaube‘ über die Fotografie in den Alpen²²⁴ und 1882 über den Amateurfotograf²²⁵ berichtet, bestand auf Grund ihrer breit gefächerten Themenwahl für die Familienblätter keine Notwendigkeit für tagesaktuelle Fotografien.

Ende des 19. Jahrhunderts veränderte sich der Pressemarkt in Deutschland. So wurden zusätzlich illustrierte Zeitschriften – wie beispielsweise „Die Woche: Moderne illustrierte Zeitschrift“²²⁶ – gegründet, die äußerlich der Tageszeitung und inhaltlich den Zeitschriften ähnelten. Die Illustrierten bildeten einen neuen Presstypus, der sich als „allgemeine Wochenzeitschriften mit Abbildungen zu aktuellen Ereignissen“ verstand.²²⁷ Dadurch wurde auch der Druck auf die Tageszeitungen verstärkt, die zwar aktueller, jedoch weniger illustrativ konzipiert waren. Abhilfe wurde zunächst geschaffen, indem Tageszeitungen einmal pro Woche, meist am Wochenende, illustrierte Blätter – so genannte Wochenendbeilagen – beifügten und dadurch den „Bildhunger“ der Leserschaft zu stillen versuchten. Gleichzeitig ging der Umsatz der Familienblätter zurück, was unter anderem auf die Aktualität und die deutlich verbesserte Drucktechnik von Fotografien in den illustrierten Beilagen der Tageszeitungen zurückzuführen ist.²²⁸ So wurden in den 1920er Jahren aus den – dem Text illustrativ beigelegten – Fotografien Informationsträger, den nun wiederum ein erläuternder Text beigelegt wurde.

Die Veränderungen in der Presselandschaft in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts gingen auch mit Umstrukturierung des Vertriebes einher. Mit der Abschaffung des Abonnementzwanges, der Konzentration auf den Straßenhandel seit 1904 und der Abhängigkeit von Anzeigenaufträgen gestaltete sich die wirtschaftliche Situation der Illustrierten Presse konjunkturabhängig.²²⁹ 1914 gab es in Deutschland etwa 20 wöchentlich, in einer Auflage von 1,5 Millionen erscheinende illustrierte Titel und etwa 12 illustrierte Beilagen von Tageszeitungen ohne Autotypie-Bilder, in einer Gesamtauflage von 1,7 Millionen Exemplaren.²³⁰

Zeitgenössische Handbücher verdeutlichen, inwiefern die Bebilderung in der Fotografen-Fachpresse propagiert wurde. 1902 veröffentlichte Carl Dietze die erste Auflage des Handbuchs für den Illustrations-Photographen.²³¹ 1907 verfasste

²²⁴ Beck, J.: Die Photographien der alpinen Hochregionen. In: Die Gartenlaube. Leipzig, Jg. 31, Heft 52, 1883. S. 852-853.

²²⁵ Arnold, Hans: Der Amateurphotograph. In: Die Gartenlaube. Leipzig, Jg. 40, Heft 35, 1892. S. 592-594.; Ders.: Der Amateurphotograph. In: Die Gartenlaube. Leipzig, Jg. 40, Heft 36, 1892. S. 606-608.

²²⁶ „Die Woche“ erschien wöchentlich von 1899 bis 1944 in Berlin bei Scherl.

²²⁷ Weise, 1989, S. 43.

²²⁸ Siehe auch: Barth, Dieter: Zeitschrift für alle (Blätter fürs Volk): Das Familienblatt im 19. Jahrhundert. Ein sozialhistorischer Beitrag zur Massenpresse in Deutschland. Münster, Univ. Diss. 1973. Münster 1974. S. 185 f.

²²⁹ Siehe: Marckwardt, Wilhelm: Die Illustrierten der Weimarer Zeit: publizistische Funktion, ökonomische Entwicklung und inhaltliche Tendenzen (unter Einschluß einer Bibliographie dieses Presstypus 1918-1932). Bremen, Univ. Diss. 1981. Bremen 1982.

²³⁰ Weise, Bernd: Fotojournalismus: Erster Weltkrieg - Weimarer Republik. In: Deutsche Fotografie: Macht eines Mediums 1870 - 1970. Klaus Honnef et al. (Hg.). Bonn, Köln 1997. S. 72-87, S. 72.

²³¹ Dietze, Carl: Presse-Illustrations-Photographie: praktische u. geldliche Verwertung. Leipzig 1902.

H. Overbeck die Broschüre „Die Illustrations-Photographie“²³², die ein Jahr später unter dem gleichen Titel von Kurt Hahne überarbeitet neu herausgegeben wurde.²³³

Auch aus Sicht der Verlage wurde das Thema behandelt. Paul Knoll, Leiter der Illustrations-Centrale des Scherl-Verlages, Berlin, veröffentlichte 1913 „Die Photographie im Dienste der Presse“²³⁴.

Bereits vor der Jahrhundertwende hatten Ateliers wie zum Beispiel „Zander&Labisch“ und „Becker&Maaß“ in Berlin mit aktuellen Pressebildern gehandelt. Als Vermittler zwischen Fotograf und Presseorgan entstehen nach ausländischem Vorbild um die Jahrhundertwende die ersten Bildagenturen in den deutschen Zentren der Presse.²³⁵ Die 1900 gegründete „Berliner Illustrations-Gesellschaft“ war die „erste Firma dieser Art, die sich ausschließlich mit der Pressefotografie beschäftigte.“²³⁶ Kerbs betitelt die Anzahl der Pressefotografen in Berlin um 1910 mit etwa zwei Dutzend Personen, „... von denen einige schon mehrere Angestellte hatten...“.²³⁷ Der Handel mit Fotografien hat sich auf Grund der Nachfrage, vor allem der nach Portraitaufnahmen berühmter Personen, relativ rasch ausgebreitet. Trotzdem blieb der gut organisierte Handel mit Bildern auf die Zentren der Presse, insbesondere auf Berlin, beschränkt.²³⁸ Dort gründeten zum Beispiel Otto und Georg Haeckel 1905/1906 und Alfred Groß 1908 je eine Presse-Illustrationsfirma.²³⁹

Zu dieser Zeit hatten die meisten Berufsfotografen ein festes Atelierstudio als Geschäftsbasis, da der Handel mit aktuellem Bildmaterial auch finanziell unsicher war.

Das „Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie“ von 1907 klärte die Bildrechte in Deutschland.²⁴⁰

Das Urheberrecht gewährte dem Fotografen zum einen das Recht am Bild und weiterhin das Recht am Abdruck, da in der Pressefotografie nur das Recht an der Reproduktion verkauft wurde. Trotzdem erfolgten in der konkreten Anwendung immer wieder Urheberrechtsverletzungen und erhebliche Unstimmigkeiten zwischen den Fotografen, den Fotoagenturen und den Verlagen. „Hat ein Verlag das ausschließliche Reproduktionsrecht erworben (§11), so bedeutet dies, dass das betreffende Bild im Jahr der Veröffentlichung und im darauf folgenden Jahr alleiniges Eigentum der Zeitschrift war, danach aber wieder von Fotografen beliebig weiterverwertet werden konnte.“²⁴¹ Streitigkeiten entstanden folglich vor

²³² Nähere Angaben zu dieser Broschüre konnten nicht ermittelt werden.

²³³ Hahne, Kurt: Die Illustrationsphotographie: ein leicht verständliches Lehrbuch über Anfertigung und gewinnbringenden Vertrieb von Photos zwecks illustrativer Berichterstattung in Zeitschriften nebst einer ausführlichen Adressenliste der internationalen Absatz-Quellen für Illustrationsphotographen. 3. Aufl., Bunzlau 1914.

²³⁴ Knoll, Paul: Die Photographie im Dienste der Presse. Halle 1913.

²³⁵ Kerbs, 1983, S.33.

²³⁶ Grünthal, Emanuel: Pressephotograph und Bildredakteur. In: Der Photograph, Hannover-Kirchrode, Jg. 43, Nr. 16, 1933, S. 62 f.; Ders.: Pressephotograph und Bildredakteur. In: Der Photograph, Jg. 43, Nr. 17, 1933, S. 66 f.

²³⁷ Kerbs, 1983, S. 34.

²³⁸ Weise, 1996, S. 43.

²³⁹ Kerbs, Diethart: Zur Geschichte der Berliner Pressefotografie im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. Diethart Kerbs und Walter Uka (Hg.). Bönen 2004. S. 29-44, S. 32.

²⁴⁰ Siehe: Allfeld, Philipp: Gesetz über das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907. Textausgabe mit Anmerkungen von Dr. Philipp Allfeld, ord. Professor der Rechte in Erlangen. München 1907.

²⁴¹ Weise, 1996, S. 34.

allem, wenn Fotografen ein Bild mehrmals veräußerten oder die Verlage einzelne Bilder weiterverkauften. Außerdem verletzen die Verlage das Urheberrecht, wenn sie Portraitfotos abdrucken, ohne den Fotografen um die Veröffentlichungsgenehmigung zu bitten – zum Beispiel, wenn das Foto aus Privatbesitz stammte.

Auch regelte das Urhebergesetz das Recht am eigenen Bild (§ 22 UHG). So durften Bildnisse nur mit Einwilligung des Abgebildeten verbreitet oder öffentlich zur Schau gestellt werden. Die Einwilligung galt im Zweifel ‚als erteilt‘, wenn der Abgebildete für die Ablichtung eine Entlohnung, zum Beispiel durch den Fotografen, erhielt. Nach dem Tode des Abgebildeten bedurfte es bis zum Ablaufe von 10 Jahren weiterhin der Einwilligung der Angehörigen des Abgebildeten. Als Ausnahmen gelten laut § 23 UHG: Bildnisse aus dem Bereiche der Zeitgeschichte; Bilder, auf denen die Personen nur als Beiwerk neben einer Landschaft oder sonstigen Örtlichkeit erscheinen; Bilder von Versammlungen, Aufzügen und ähnlichen Vorgängen, an denen die dargestellten Personen teilgenommen haben und Bildnisse, die nicht auf Bestellung angefertigt worden sind, sofern die Verbreitung oder Schaustellung einem höheren Interesse der Kunst dient. Das Urheberrecht wurde bis 1910 häufig nach persönlicher Intention ausgelegt. Durch gerichtliche Rechtssprechung wurde hier jedoch Rechtssicherheit geschaffen.²⁴²

2.4.2 ERSTER WELTKRIEG

„Der Erste Weltkrieg ist der erste Krieg, der vor allem in Bildern erinnert wird“ schreibt Anton Holzer und weist explizit darauf hin, dass die „...Konturen der Überlieferung dieses Krieges nicht vorrangig zwischen 1914 und 1918 entstanden, sondern im Wesentlichen auf die Erinnerungspolitik der 1920er und 1930er Jahre zurückzuführen ist.“²⁴³

Bereits am 31.07.1914, drei Tage nach der Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien, erfolgte in Deutschland ein weit reichender Eingriff in die Pressefreiheit. In einem von der Reichskanzlei veröffentlichten 26-Punkte-Katalog wurde verbindlich festgelegt, über welche Themen nicht mehr berichtet werden durfte.²⁴⁴

Dieses wirkte sich unmittelbar auf die fotografische Berichterstattung aus. Unabhängige aktuelle Bilder gelangten kaum in die Presse. „Die amtliche Pressepolitik geriet immer mehr unter den Zwang der Situation, das heißt, das von ihr in der Öffentlichkeit vermittelte Bild stimmte mit der Wirklichkeit immer weniger überein“²⁴⁵ charakterisiert Kurt Koszyk.

Da in Kriegsgebieten Pressefotografen zunächst nicht fotografieren durften, benutzte die einheimische Presse zunächst ausländisches Bildmaterial.²⁴⁶ Um dem

²⁴² Siehe: Weise, 1994, S. 27-40.

²⁴³ Holzer, Anton: Den Krieg sehen: zur Bildgeschichtsschreibung des Ersten Weltkrieges. In: Mit der Kamera bewaffnet: Krieg und Fotografie. Anton Holzer (Hg.). Marburg 2003. S. 57-70, S. 60.

²⁴⁴ Koszyk, Kurt: Deutsche Pressepolitik im Ersten Weltkrieg. Düsseldorf 1968. S. 68.

²⁴⁵ Koszyk, Kurt: Deutsche Presse 1914-1945: Geschichte der Deutschen Presse Teil III. Berlin 1972. S. 16.

²⁴⁶ Weise, 1997, S. 73.

entgegenzuwirken „...erging [am 6. Oktober 1914] eine amtliche Bekanntgabe des Generalstabs (Nr. 569 Pr.), die ausführte, dass das Fotografieren auf dem Kriegsschauplatz und in den von deutschen Truppen besetzten Gebieten nur mit Genehmigung des Chefs des Feldheeres und der von ihm erlassenen Bestimmungen gestattet sei.“²⁴⁷ Diese Restriktion beinhaltete die Auswahl und Limitierung der Fotografen und die Bild-Zensur. Die Zensur erfolgte zunächst durch die Zensurstelle in Berlin, die Abt. III B, und durch die regionalen militärischen Generalkommandos und ab 1915 durch die Oberzensurstelle im Kriegsministerium.²⁴⁸ Seit 1915 vollzog sich die Zusammenlegung der Pressebildagenturen unter staatlicher Lenkung und 1917 schließlich, in Verbindung mit dem Kriegsministerium, die Zusammenlegung der einzelnen Film- und Fotostellen zum „Bild- und Filmamt“ (Bufa) sowie die Gründung eines Luftbildamtes (Lubia). Die Fotografen der insgesamt etwa 20 Bufa-Truppen waren direkt bei den kämpfenden Einheiten.²⁴⁹ Das Bildmaterial wurde weiterhin stark zensiert, bevor es für die Veröffentlichung in der Tagespresse zugelassen wurde. Somit gab es in den Zeitungen ohne vorherige Zensur keine ‚tagesaktuellen‘ Bilder der Kriegsschauplätze.

Die Lenkung der Presse, insbesondere der Bildberichterstattung, bestand im Inland hauptsächlich im Zurückhalten und bewussten Unterdrückung von ‚unliebsamen‘ Nachrichten. Bodo von Dewitz konstatiert: „Da bis 1917 kaum definiert wurde, was stattdessen gezeigt werden sollte, kann von einer effizienten Bildpropaganda mit Fotografien im ersten Weltkrieg kaum gesprochen werden. Als die Notwendigkeit endlich erkannt wurde, diese Bildpropaganda effizient zu gestalten, war dies letztendlich zu spät.“²⁵⁰

Zeitgleich regulierte sich seit 1917 die Quantität der Printmedien durch die drastische Einschränkung des Papierkontingents. Etliche Tagesblätter und Illustrierte verkleinerten ihre Ausgaben und arbeiteten mit einer Notbesetzung.²⁵¹ „Insgesamt gesehen, hat die Presse rein zahlenmäßig während des Ersten Weltkrieges keine entscheidenden Verluste erlitten“ konstatiert Koszyk.²⁵²

Diese Tendenz bestätigt auch Bruno Cordys für den Beruf des Fotografen und verweist auf einen zusätzlichen Bedarf an Erinnerungsbildern.²⁵³ Die wirtschaftlichen Hürden der Kriegszeit, vor allem die Materialknappheit und der Mangel an Hilfskräften, konnte der Berufszweig ohne große Einschnitte überstehen. Allerdings setzten sich in der Praxis der Atelierarbeit, bedingt durch die Materialknappheit, die Arbeit mit Kunstlichtpapieren und die Verkleinerung des Bildformates und –materials hin zur kartonstarken Postkarte durch.²⁵⁴

Im Gegensatz zu kriegswichtigen Erfindungen wurde den technischen Verbesserungen der Bildwiedergabe in der Presse in Folge der Kriegsereignisse wenig Bedeutung geschenkt.

²⁴⁷ Ebenda.

²⁴⁸ Ebenda.

²⁴⁹ Kerbs, 1983, S. 34.

²⁵⁰ Dewitz, 2001, S. 94.

²⁵¹ Koszyk, 1972, S. 23.

²⁵² Ebenda, S. 24.

²⁵³ Cordys, Bruno: Das deutsche Photographengewerbe. Köln, Univ. Diss. 1934. Köln 1933. S. 17 f.

²⁵⁴ Ebenda, S. 18.

2.4.3 DIE WEIMARER REPUBLIK

Nach Ende des Ersten Weltkrieges wurde die Militärzensur aufgehoben. Das Presserecht von 1874 behielt somit seine Gültigkeit²⁵⁵ und die Weimarer Reichsverfassung garantierte die freie Meinungsäußerung in Wort, Bild und Schrift. Allerdings wurde diese Pressefreiheit zum Beispiel durch den Weltbühne-Prozess²⁵⁶ stark erschüttert.

Der wiedererlangten Pressefreiheit standen nach Kriegsende jedoch wirtschaftlich schwierige Jahre gegenüber. Den Tribut des durch die Kriegswirtschaft eingetretenen Papiermangels und die finanziellen Risiken der Inflationszeit 1922-23 mussten vor allem die Verlage kleinere Blätter zahlen. Blätter der Großverlage wie die Leipziger „Illustrierte Zeitung“²⁵⁷, das „Illustrierte Blatt“²⁵⁸ in Frankfurt und die „Berliner Illustrierte Zeitung“²⁵⁹ litten auch unter den wirtschaftlichen Folgen, hatten jedoch das nötige ‚finanzielle Polster‘ um die Zeit unbeschadet zu überstehen. Gleichzeitig wuchs der Konkurrenzdruck zwischen den Illustrierten wegen zahlreicher Neugründungen.

Charakteristisch für die Presselandschaft der Weimarer Zeit sind politisch oder gesellschaftlich orientierte Blätter. Zur illustrierten Presse der Arbeiterparteien gehörten unter anderem die „Arbeiter Illustrierte Zeitung“²⁶⁰ (AIZ) als Blatt der KPD, die „Freie Welt“²⁶¹ als USPD-nahe Schrift und die „Illustrierte Reichsbanner Zeitung“²⁶² des prorepublikanischen und überwiegend sozialdemokratisch orientiertem Wehrverbandes „Reichsbanner Schwarz Rot Gold“. „Die Woche“ war nicht parteilich gebunden und vertrat deutsch-nationale Interessen. Weitere auflagenstarke Illustrierte waren unter anderem das „Illustrierte Blatt“ in Frankfurt

²⁵⁵ Koszyk, 1972, S. 377.

²⁵⁶ Der Herausgeber der Wochenzeitschrift „Die Weltbühne“, Carl von Ossietzky, und der Journalist Walter Kreiser wurden 1931 des Landesverrats und des Verrats militärischer Geheimnisse angeklagt und zu je 18 Monaten Freiheitsstrafe verurteilt. Dieses Strafverfahren gegen die militärkritische Presse erregte wegen des Bekantwerdens des illegalen Aufbaus einer deutschen Luftwaffe und wegen des Angriffs auf die Pressefreiheit international Aufsehen.

²⁵⁷ „Die Illustrierte Zeitung: Leipzig, Berlin, Wien, Budapest, New York“, auch „Illustrierte Zeitung Leipzig“ und „Leipziger illustrierte Zeitung“ genannt, erschien von 1853 bis 1944 bei Weber in Leipzig.

²⁵⁸ „Das illustrierte Blatt: die junge Zeitschrift für Haus und Familie, behagliche Freude, für Freizeit, Jugend und unterhaltsames Wissen“, mit dem ab 1929 verwendeten Nebentitel „Frankfurter Illustrierte“ wurde von 1913 bis 1944 in Frankfurt am Main bei der Frankfurter Societäts-Druckerei verlegt.

²⁵⁹ Die „Berliner Illustrierte Zeitung“ erschien wöchentlich von 1891 bis 1945 im Deutschen Verlag in Berlin.

²⁶⁰ „Die Arbeiter Illustrierte Zeitung“ erschien wöchentlich von 1924 bis 1926 im Neuen Deutschen Verlag, Berlin, und wurde bis 1929 unter dem Titel „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung aller Länder“ weitergeführt. Als Nachfolgerblatt wurde die „AIZ: das illustrierte Volksblatt“ von 1929 bis 1936 in Prag bei Prokop verlegt.: Siehe u.a. Kasper, 1979.; Ricke, Gabriele: Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung: Gegenmodell zur bürgerlichen Illustrierten. Hannover 1974. S. 46 ff.

²⁶¹ Die „Die Freie Welt: Halbmonatsschrift für deutsche Kultur“ erschien als Nachfolger der „Demokratie“ von 1924 bis 1937 in Gablonz.

²⁶² „Die Illustrierte Reichsbanner-Zeitung: erste republikanische illustrierte Wochenschrift“ erschien 1924-1928 und enthielt die offiziellen Nachrichten des Bundesvorstandes Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold. Sie wurde anfangs in Berlin bei Mosse und später in Magdeburg bei Dietz verlegt. Die Nachfolgerschrift war bis 1933 die „Illustrierte Republikanische Zeitung“ (IRZ), verlegt in Berlin bei Dietz.

und die „Hamburger Illustrierte Zeitung“²⁶³. Der seit 1926 herausgegebene „Illustrierte Beobachter“²⁶⁴ (IB) verfolgt nationalsozialistische Tendenzen.²⁶⁵ Sachsse beschreibt die Situation der Presse in der späten Weimarer Republik als eine Mischung aus „demokratisch gesinnten, oft linksliberal bis sozialistisch denkenden Journalisten“ und einer „braunen Horde (der) NSDAP“.²⁶⁶

In der Weimarer Republik versuchten sich, neben einigen alteingesessenen Fotografen mit Atelier weiterhin zahlreiche junge ‚Quereinsteiger‘ in der Pressefotografie. Vor allem zu Zeiten der wirtschaftlichen Krise erschien dies vielen, auch Söhnen und Töchtern aus gutem Hause, als interessante Möglichkeit des Verdienstes. Dieses bestätigt auch Nahum Gidalewitsch (Tim N. Gidal) und benennt 1935 als Quellen für Pressefotografien vorrangig Fotoagenturen und Fotoreporter, vereinzelt „Hausfotografen“, gelegentliche Mitarbeiter und vereinzelt Forschungsreisenden.²⁶⁷ Vor allem die freien und gelegentlichen Mitarbeiter lieferten die Fotografien für die Zeitungen und Zeitschriften, da auf Grund der Auswahl verschiedener zur Verfügung stehender Fotos die Qualität und Aktualität gesichert werden konnte. Feste Bildkorrespondenten hingegen waren bei deutschen Zeitungen und Zeitschriften selten. Hingegen hatten die Fotoagenturen oft neben freien Mitarbeitern auch fest angestellte Fotografen. Diese lieferten das Bildmaterial an die Agentur, die die Fotos den Zeitschriften- und Zeitungsverlagen anbot. Im Verlag übernahm der Bildredakteur dann die weitere Bearbeitung betreffend der Auswahl, Anordnung und oft auch der Bildunterschriften. Nur wenige Fotoreporter, „...ganz auf sich gestellte Bildjournalisten, die ihre Arbeit als Wort- und Bildberichterstatter mit eigenen Ideen ausführen...“²⁶⁸ hatten einen ganzheitlichen Einfluss auf die endgültige Bildkomposition und Bildaussage. In Folge der immer größer werdenden Anzahl der Fotografen und der entsprechenden Auftragslage erfolgte relativ schnell eine Themen- und Motivspezialisierung.

Die zentrale Organisation der Bufa²⁶⁹ hatte während des Krieges die organisatorischen und vermarktungsstrategischen Ansätze der Pressefotografen der Vorkriegsjahre zerstört. Nach 1918 war in Deutschland überwiegend das kleinteilige Fotogewerbe anzutreffen. Im Gegensatz zu Deutschland hatte sich in den USA, Großbritannien und Frankreich die Struktur großer Bildagenturen durchgesetzt. In Deutschland wurde die Einführung von „zentralisierenden Strukturen“ für die schnellstmögliche Bildbeschaffung, die vor allem durch die Erfahrungen in den Kriegsjahren, abgewehrt. Die einzelnen deutschen Pressefotografen schickten ihre Bilder bis Redaktionsschluss an die Zeitschriften und suchten sich meist solche aus, bei denen es nicht auf tagesaktuelle Ereignisse

²⁶³ „Die Hamburger Illustrierte“ wurde von 1923 bis 1945 bei Broschek in Hamburg gedruckt und erschien wöchentlich.

²⁶⁴ Der „Illustrierte Beobachter“ erschien von 1926 bis 1945 wöchentlich bei Eher in München.

²⁶⁵ Vgl. u.a. Koszyk, 1972.; Molderings, Herbert: Fotografie in der Weimarer Republik. Berlin 1988.; Paul, Gerhard: Aufstand der Bilder: Die NS-Propaganda vor 1933. Bonn 1990.; Weise, 1997.

²⁶⁶ Sachsse, 2003, S. 112.

²⁶⁷ Gidalewitsch, Nahum: Bildbericht und Presse: ein Beitrag zur Geschichte und Organisation der illustrierten Zeitungen. Basel, Univ. Diss. 1935. Basel 1956. S. 40 f.

²⁶⁸ Ebenda, S. 41.

²⁶⁹ Aus der Bufa entstand 1917 die Universum Film AG (UFA).

ankam. Somit war es tatsächlich schwierig, innerhalb eines Landes an aktuelles Bildmaterial zu gelangen.

Die „Berliner Illustrations-Gesellschaft“ löste sich nach dem Ersten Weltkrieg auf. Einer der Gründer, Heinrich Sanden, übernahm 1919 die Pressebildagentur – das Portraitatelier ging an Martin Gordan und Karl Delius hatte bereits eine Dependance in Paris gegründet – und baute diese zu der Bildagentur „Atlantic“ aus. Die Agentur „Atlantic“ bestand bis etwa 1942.²⁷⁰

In den ersten Jahren der Weimarer Republik etablierten sich in den großen Städten etliche Pressebildagenturen, wie zum Beispiel in Berlin „Photothek Römer & Bernstein“²⁷¹, „Max Gerlach“²⁷², die „Deutsche Presse-Photo-Zentrale“²⁷³ oder der „Sportbildverlag Max Schirner“²⁷⁴. Um 1928/1929 wird, ebenfalls in Berlin, der „Deutsche Photodienst“ (Dephot) von Simon Gutmann und A. Marx gegründet.²⁷⁵ 1928 wird die „Weltrundschau“ (Weltrundschau-Presse-Agentur) von Rudolf Birnbach aufgebaut.²⁷⁶

Außerdem drängten internationale, vor allem angloamerikanische Bildagenturen wie zum Beispiel, „Keystone“²⁷⁷ und „Associated Press“²⁷⁸ auf den deutschen Pressebildmarkt. Kerbs konstatiert, dass diese „...als arge Konkurrenz empfunden [wurden], weil sie die bisher üblichen 13x18 cm Kontaktkopien der Berliner Bildagenturen auf den Redaktionstischen unter größeren Fotos im Format 18x24 begruben. Und weil die Hollywood-Schönheiten, die von ihnen in Zweitverwendung auf den mitteleuropäischen Markt geworfen wurden, „mehr Bein“ zeigten, als das bisher in Deutschland statthaft war.“²⁷⁹

Neben neu gegründeten Fotoagenturen verfügten auch große Verlagshäuser über eigene Nachrichten- und Bildagenturen. Zum Beispiel gehörten der Ullstein-Bilderdienst²⁸⁰ zum Ullstein-Verlag und der Scherl Bilderdienst zum August Scherl Verlag. Mit der entsprechenden Anzahl an Bildagenturen und freien Fotografen beginnt in der Metropole Berlin der Kampf um die schnelle Veröffentlichung, wobei die großen internationalen Fotoagenturen auf weit verzweigte Strukturen zurückgreifen können. „Wie eng die Verknüpfung der

²⁷⁰ Starl, Tim: Hinter dem Bild: Identifizierung und Datierung von Fotografien von 1839 bis 1945. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 26, Heft 99, 2006. S. 1-88, S. 68.

²⁷¹ Die „Photothek Römer & Bernstein“ wurde 1920 von Willy Römer und Walter Bernstein in Berlin gegründet. 1933 erfuhr sie auf Grund der jüdischen Abstammung Denunziationen und wurde schließlich durch die Nationalsozialisten 1935 geschlossen.

²⁷² Max Gerlach gründete 1921 in Berlin die Pressebildfirma Max Gerlach. In den 1930er Jahren führte er den „Internationalen Presse-Illustration-Photo-Verlag (und Agentur) Max Gerlach“ und produzierte unter anderem NS-Propaganda-Material.; Siehe: <http://www.dhm.de/magazine/fotografen/gerlach.html> (Zugriff 04.04.06).

²⁷³ Kerbs gibt als Gründungszeit der „Deutschen Presse-Photo-Zentrale“ der Brüder Hans und Fritz Basch die Mitte der 1920er Jahre an. Die Firma bestand bis 1935.; Kerbs, 2004, S. 35.; Starl, 2006, S. 68.

²⁷⁴ Max Schirner gründete 1924 in Berlin eine Pressebild-Agentur mit dem Schwerpunkt Sportbilder.; Siehe: <http://www.dhm.de/~jarmer/olympiaheft/olympia6.htm#auskunft> (Zugriff 04.04.06).

²⁷⁵ Kasper, 1979, S. 45.

²⁷⁶ Kerbs, 2004, S. 34 f.; Starl, 2006, S. 68 f.

²⁷⁷ Die US-amerikanische Firma „Keystone“ wurde 1892 gegründet und eröffnete 1924 die erste Filiale in Berlin.

²⁷⁸ „Accociate Press“ wurde 1848 in den USA gegründet und eröffnete 1931 mit der „Accociate Press GmbH“ die erste Filiale in Berlin.

²⁷⁹ Kerbs, 2004, S. 35.

²⁸⁰ Der Ullstein Bilderdienst trägt diesen Namen seit 1950 und basiert auf dem eigenen Bildarchiv des Hauses Ullstein.; Ferber Christian: Bilder vom Tage: 1842 - 1982; der Ullstein-Bilderdienst, ausgew. und kommentiert von Christian Ferber. Berlin 1983. S. 11.

Zeitungen mit diesen Agenturen ist, beweist die Tatsache, dass trotz wiederholter dringlichster Boykottaufrufen auch heute noch der größte Teil der Bilder in deutschen illustrierten Zeitungen von internationalen Photoagenturen stammt, die infolge ihrer gut ausgebauten Organisation am schnellsten und billigsten aktuelle Bilder aus der ganzen Welt liefern können“,²⁸¹ schreibt Gidalewitsch Anfang der 1930er Jahre.

2.4.4 DRITTES REICH

Ende der 1920er Jahre war der Markt der Pressefotografien in den deutschen Zentren der Presse, wie bereits für Berlin beschrieben, aufgeteilt. Die Illustrierten hatten sich zu einem für jedermann zugänglichem Medium der ‚leichten Unterhaltung‘ etabliert.

Eine enorme Veränderung erfolgte nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten 1933. Aus dem besonderen Stellenwert der Visualisierung, insbesondere der Fotografie im Dritten Reich, resultierten vehemente Veränderungen innerhalb des Systems: zum einen wurde die Fotografie enorm aufgewertet, zum anderen verlor sie jedoch ihre Autonomie.

„Innerhalb eines Jahres hatte der Nationalsozialismus die rechtlichen Grundlagen dafür geschaffen, dass der ständig zunehmenden Knebelung der deutschen Presse und des deutschen Journalismus keine Grenzen mehr gesetzt waren.“²⁸²

Per Kabinettsbeschluss wurde am 11.03.1933 das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda eingerichtet. Als Leiter wurde Dr. Joseph Goebbels eingesetzt, der auch Reichspropagandaleiter der NSDAP war. Das Ministerium war in das Ministerbüro und sieben Abteilungen aufgeteilt worden, wobei die Abteilung IV für die Presse verantwortlich war.²⁸³ Diese Abteilung wurde auch ‚Presseabteilung der Reichsregierung‘ genannt und 1938 in die Bereiche Inland und Ausland unterteilt.²⁸⁴ Das Referat 17 unter dem 23jährigen Referenten Heiner Kurzbein beinhaltete die Bildberichterstattung bei besonderen Anlässen, Bild- und (Matern)agenturen sowie Bildschriftleitung, Fotografiebeschränkungen und Bildzensur, Ministeriumsbildarchiv, Diapositive und Bildband, Anforderungen von Bildern, Beilagenbilder und Aushangbilderdienste, Buchillustrationen.²⁸⁵ Vorrangig betraf es also den Bereich Pressefotografie. „Alle übrigen Gebiete der Fotografie wie Reproduktionswesen, Handwerk und künstlerische Arbeit wurden an diversen Stellen mitverwaltet, ohne spezifische Bedürfnis- und Funktionsstrukturen.“²⁸⁶

Die Presseabteilung der Reichsregierung war „für die Information und Kontrolle der Presse in allen wesentlichen Fragen zuständig“ und ist nicht identisch mit der

²⁸¹ Gidalewitsch, 1956, S. 41.

²⁸² Koszyk, 1972, S. 352.

²⁸³ Ebenda, S. 363 ff.

²⁸⁴ Ebenda, S. 363.

²⁸⁵ Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda: Geschäftsverteilungsplan vom 10. Februar 1936, Berlin 1936, Bundesarchiv Koblenz Bestand R 2/4750, S. 20. In: Sachsse, 2003, S. 253; Ders.: "Es wird nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen..." Aspekte der Bildzensur im NS-Staat und im Zweiten Weltkrieg. In: Fotografieren verboten! Heimliche Aufnahmen von der Zerstörung Kölns. Thomas Deres und Martin Rüter (Hg.). Köln 1995. S. 11-62, S. 17 ff.

²⁸⁶ Sachsse, 2003, S. 27.

Reichspressekammer, die zur Reichskulturkammer zählt und die die „organisatorische Gleichschaltung im Pressewesen“ lenkte.²⁸⁷

Am 22.09.1933 wurde mit dem Inkrafttreten des Reichskulturkammergesetzes der Bereich Kultur dem Reichsminister für Volksaufklärung unterstellt und im November 1933 die Einrichtung der Reichspressekammer als Reichsarbeitsgemeinschaft der Deutschen Presse festgelegt. In der Pressekammer gab es 13 Fachverbände, darunter auch den Reichsverband deutscher Zeitschriftenverleger und den Reichsverband deutscher Zeitungsverleger.²⁸⁸

Die Zugehörigkeit zur Reichspressekammer als eine der wichtigsten Institutionen der Presselenkung war für alle Journalisten Pflicht und ein abgelehnter Antrag auf Aufnahme in die Reichspressekammer – die Nichtzugehörigkeit – kam somit einem Arbeitsverbot gleich.

Die Dachorganisation für die Bildjournalisten war der Reichsausschuss der Bildberichter.²⁸⁹

Mit dem Schriftleitergesetz vom 4.10.1933 erfolgte die Gleichstellung von Journalisten und Bildreportern. Diese „...rechtliche Gleichstellung der Bild- und Wortreporter war mit der Neuordnung, d.h. 'Gleichschaltung' einer Berufsgruppe verbunden, die zuvor eher als heterogen strukturiert war.“²⁹⁰

Die Propagandamaschinerie im deutschen Nationalsozialismus setzt sich aus zahllosen Dienststellen zusammen, die zentral organisiert waren. Insgesamt wurde durch die bereits beschriebene Presselenkung gezielt auf die Verwendung „geeigneter“ Fotografien in Zeitungen und Zeitschriften gedrängt. Sachsse beschreibt dennoch, dass die Redaktionen der großen Blätter so autonom waren, dass selbst über Zensur und tägliche Verlautbarungen kaum eine gezielte Bildlenkung stattfinden konnte.²⁹¹ In Einzelfällen mag dies der Fall gewesen sein, jedoch erfolgte, vor allem nach Erlassung des Schriftleitergesetzes, die systematische Entlassung von Journalisten und Bildreportern, zumeist von so genannten ‚Nicht-Arischen‘ und von Gegnern des Systems. Insbesondere Verlage und Presseagenturen jüdischer Inhaber mussten schließen. So reduzierte sich die Anzahl selbstständiger Bildagenturen vehement. Die „Photothek Römer & Bernstein“ wurde so zum Beispiel 1933 mit Repressalien belegt und musste 1935 endgültig schließen, Rudolf Birnbach war gezwungen, seine „Weltrundschau“ an einen Arier zu verkaufen, Simon Guttmann musste 1933 die „Dephot“ schließen und aus Deutschland fliehen. Schließlich wurden auch alle ausländischen Bildagenturen, wie 1942 die „Associated Press“, geschlossen.²⁹² Der Monopolisierung der Presse, wie durch Gründung der reichseigenen Bildagentur „Weltbild“ und dem Unternehmen Heinrich Hoffmann²⁹³ wurde staatlicher

²⁸⁷ Koszyk, 1972, S. 363 f.

²⁸⁸ Ebenda, S. 364 f.

²⁸⁹ Sachsse, 2003, S. 29

²⁹⁰ Ebenda, S. 29.

²⁹¹ Ebenda, S. 198.

²⁹² Siehe: Kerbs, 2004, S. 39; Honnef, Klaus und Frank Weyers: Und sie haben Deutschland verlassen ... müssen: Fotografen und ihre Bilder 1928-1997. Köln 1997.; Schaber, Irme: Fotografie. In: Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1922-1945. Dieter Krohn et al. (Hg.). Darmstadt 1998. Sp. 970-983.

²⁹³ Heinrich Hoffmann war der ‚Leibfotograf‘ Adolf Hitlers. Im Jahr 1926 war er an der Gründung des „Illustrierter Beobachters“ beteiligt, betrieb propagandistische Bildberichterstattung und führte den durch das alleinige Verwertungsrecht an allen Hitlernahaufnahmen begünstigten „Verlag Heinrich Hoffmann. Verlag national-sozialistische Bilder“. In diesem vertrieb er zahlreiche Fotobildbände im Dienste der NSDAP.; Siehe: Herz, Rudolf: Hoffmann & Hitler: Fotografie als Medium des Führer-Mythos. München 1994.

Vorschub geleistet. 1944 bestanden in Berlin noch die Bildagentur von Otto Haeckel (1919-1945), die „Weltbild“ (1935-1945) und die „Weltrundschau-Presse-Photo“ (1928-1944).²⁹⁴

Fachzeitschriften, auch auf dem Sektor der Fotografie, waren davon genauso betroffen, wie Illustrierte oder Zeitungen. Generell ging die Auflagenhöhe aller Zeitungen um ein Drittel zurück und in der Pressefotografie herrschte ein Konjunkturrückgang.²⁹⁵ Alteingesessene Zeitungen und Zeitschriften stellen ihre Inhalte um, beziehungsweise den Betrieb, wie beispielsweise die „Die Leipziger Illustrierte“ (1941), ein.

Allerdings entstanden auch neue, parteitreue Blätter, wie die monatlich von 1933 bis 1937 erscheinende „Fanfare“ als Organ der Hitler-Jugend, das wöchentlich in Berlin bei Eher verlegte Blatt „Das Schwarze Korps: Zeitung der Schutzstaffel der NSDAP“ als Organ der Reichsführung der SS und „Die Wehrmacht“, die von 1936 bis 1944 vom Oberkommando der Wehrmacht in Berlin veröffentlicht wurde.

In der Weimarer Republik waren einzelne Pressefotografen, wie Dr. Erich Salomon oder Felix H. Man (Hans Felix Sigismund Baumann) [1893-1985], durch ihre Fotoserien (Foto-Essays) relativ bekannt geworden und es wurde teilweise durch die Zeitschriften sogar eine Art von Foto-Star-System forciert.²⁹⁶ Dem gegenüber stand jedoch auch die Masse der Fotografen, die vom Verkauf einzelner Bilder lebte.

Nach 1933 fielen die links orientierten und jüdischen Bildjournalisten, wie zum Beispiel Dr. Erich Salomon und Alfred Eisenstaedt [1898-1995], unter das Berufsverbot. Einige Fotografen hatten bereits aus politischen Gründen das Land verlassen: Martin Munkácsi arbeitete bereits seit 1932 in den USA und emigrierte 1934 endgültig dorthin und Felix H. Man arbeitete 1932/1933 für Ullstein hauptsächlich im Ausland und emigrierte 1934 nach London. Ein weiteres Zentrum der fotografischen Emigration aus der Vorkriegszeit stellte Paris dar.²⁹⁷ Allein die Gesamtzahl der deutschsprachigen Emigranten aus der Fotobranche veranschlagt Sybil Milton auf über 200 Personen.²⁹⁸ Vorwiegend emigrieren sie in die Niederlande (Erich Salomon, 1933; László Moholy-Nagy – 1934, 1935 London, 1937 USA), in die Tschechoslowakei (John Heartfield und Lucia Moholy-Nagy – 1933, beide von dort aus 1938 nach London), nach Großbritannien (Grete Stern [1904-1994], 1933), Spanien (Werner Gräff [1911-1956], 1934), Australien (Helmut Newton [1920-2004], 1938), Mexiko (David Seymour/David Szymin/Chim [1911-1956], 1939), und in die USA (Alfred Eisenstaedt, 1935; Andreas Feininger, 1939; Theodore Lux Feininger, 1939; Herbert Bayer, 1938; Walter Peterhans, 1938).²⁹⁹ Die Liste der Emigranten scheint endlos.

Obwohl zahlreiche renommierte Fotografen wie beispielsweise Hugo Erfurth und Albert Renger-Patzsch im Heimatland blieben und sich an das System anpassten, konnte in Deutschland die Lücke, die die qualifizierten Emigranten und

²⁹⁴ Starl, 2006, S. 68 ff.

²⁹⁵ Kerbs, 2004, S. 68.

²⁹⁶ Sachsse, 2003, S. 112.

²⁹⁷ Schaber, 1998, Sp. 973.

²⁹⁸ Milton, Sybil: The Refugee Photographers, 1933-1945. In: Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil - Exile across Cultures. Helmut F. Pfanner (Hg.). Bonn 1986. S. 279-293, S. 279 ff.

²⁹⁹ Schaber, 1998. Sp. 974 ff.; Siehe auch: Honnef/ Weyers, 1997.

Flüchtlinge hinterließen, nicht so schnell geschlossen werden. Koszyk gibt zwar zu bedenken, dass „...nach 1933 mehr und mehr junge Leute in die Presse kamen, die durch die nationalsozialistische Schulung gegangen waren.“³⁰⁰ Allerdings kommt vor allem in Hinblick auf zukünftige Propagandakompanien und der damit verbundene erhöhte Bedarf an qualifizierten Fotografen seitens des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda die Forderung nach einer gründlicheren Ausbildung auf. So beschwerte sich Goebbels 1937 unter anderem auf der Reichspressekonferenz „...über den generell schlechten Zustand der Bildpresse...“³⁰¹.

Die bisherige Fotografenausbildung erfolgte nicht zielgerichtet auf den Pressebereich und, wie Sachse feststellt, als fotografische Zusatzangebote für zeitungswissenschaftliche Fortbildungskurse.³⁰² So reiften seit 1937 Überlegungen zur zentralen Ausbildung für Bildjournalisten, 1938 wurde diese beschlossen und 1939 hatten die ersten Teilnehmer den Bildjournalismus-Kurs absolviert.³⁰³ Im Jahr 1942 wurde schließlich das Bildjournalismus-Zentrum in der ehemaligen Hugo-Häring-Schule eingerichtet, die aber den Bedarf an Bildjournalisten und Bildberichterstatern nicht allein decken konnte.³⁰⁴ Einige PK-Fotografen hatten die Möglichkeit, Abendkurse zur praktischen Kameratechnik in der „Deutschen Schule für Optik und Fototechnik“ in Berlin zu besuchen und während der regelmäßigen Vollversammlungen Vorträge zu hören.³⁰⁵

Wie auch in der Weimarer Republik hatte Berlin als Reichshauptstadt und Zentrum der Presse weiterhin die „Monopolstellung“ im Bildjournalismus. „Von den knapp 500 Berufsangehörigen des Reichsgebiets saßen über 100 allein in Berlin, nur je 20 in den süd-, west- und norddeutschen Ballungszentren sowie in Schlesien, aber selbst in einer Großstadt wie Stuttgart waren nur zwei Berufsangehörige zu verzeichnen“, wurde 1936 in der „Deutschen Presse“ festgestellt.³⁰⁶

2.4.5 DER ZWEITE WELTKRIEG

Am 26.08.1939, sechs Tage vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, trat in Deutschland die militärische Zensur in Kraft, die die Veröffentlichung aller Themen, aus denen Schlüsse auf die Kriegspolitik gezogen werden konnten, verbot. Insbesondere betraf dies Luftbildaufnahmen, die zu Beginn der 1930er Jahre als Postkarten populär waren. In der täglichen Reichspressekonferenz in Berlin mussten alle Fotografien durch die Zensur freigegeben werden.³⁰⁷ Bis 1942 wurde das System der Presselenkung perfektioniert, so dass „...selbst gegen

³⁰⁰ Koszyk, 1972, S. 368.

³⁰¹ Sachsse, 2003, S. 115 und 264 ff.

³⁰² Ebenda, S. 115.

³⁰³ Ebenda.

³⁰⁴ Ebenda, S. 115 f.

³⁰⁵ Weise, 2006 S. 13.

³⁰⁶ „Wo sitzen Deutschlands Bildberichterstatter?“ In: Deutsche Presse Heft 26, Berlin 1936. S. 309-310. In: Sachsse, 2003, S. 115.

³⁰⁷ Siehe: Sachsse, 1995, S. 39.

nationalsozialistische Blätter häufig Repressalien ergriffen wurden, wenn sie im Widerspruch zur offiziellen Politik gerieten [...]“³⁰⁸.

Die deutsche Kriegsberichterstattung basierte im Bereich Bildberichterstattung auf den Propagandakompanien (PK), die im Wesentlichen auf den Erfahrungen der Bildberichterstattung des ersten Weltkrieges und des Spanischen Bürgerkrieges fußten.

Die Errichtung der PK innerhalb der Wehrmacht wurde erstmals 1937 erwogen und 1938 im Rahmen der Sudetenkrise durchgesetzt, wobei sie dort nicht zum Einsatz kamen. Bis 1942 waren die Propagandakompanien ein Teil der „Nachrichtentruppe“. Seit Oktober 1942 unterstanden sie der Abteilung für Wehrmachtspropaganda (WPr) unter Hasso von Wedel im Oberkommando der Wehrmacht (OKW).³⁰⁹ Doch auch für die Berichterstattung in der Heimat behielt sich das Reichspropagandaministerium Kontrollbefugnisse vor. Weise konstatiert: „Goebbels hatte damit u. a. erreicht, daß über die Auswertung des von den Propagandakompanien hergestellten Materials nach Freigabe durch die militärische Zensur allein das Propagandaministerium entscheidet.“³¹⁰ In der heimatlichen Presse wurden die zur Verfügung gestellten Fotografien – nach einschlägiger Zensur – mit dem Namen des Fotografen und zusätzlich ab 1940 mit dem Vermerk „PK“ publiziert.³¹¹

Die PK-Einheiten setzten sich aus einem Autor (Wortberichter), einem Zeichner (oft ein bildender Künstler), einem Fotografen, einem Filmkameramann mit einem Assistenten und einem Rundfunkreporter mit einem Tontechniker zusammen.³¹²

Diese waren direkt in Kampfverbände eingegliedert, aber nicht Teil der kämpfenden Einheit. Bis Kriegsbeginn waren bei der Marine zwei, bei der Luftwaffe vier und bei dem Heer vier Propagandakompanien aufgebaut worden. Die Waffen-SS hatte seit Januar 1940 eine Kriegsberichterkompanie mit zunächst drei Zügen eingerichtet.³¹³ Weise schätzt die Zahl der SS-Kriegsberichter auf mindestens 66, deren Fotografien vornehmlich in „Das Schwarze Korps“ abgedruckt wurden.³¹⁴

Zur Entwicklung der Negative und Anfertigung der Abzüge schickten die Soldaten der Propaganda-Kompanien das Negativmaterial, welches mit dem Namen des Fotografen und Informationen zu den Aufnahmesituationen versehen wurde entweder zu den Laborwagen oder in die Zentrallabore des OKW. Diese befanden sich zunächst in Berlin und bis 1945 auch in Ingolstadt, wohin ein Teil des Zentrallabors und das Bildpressearchiv ausgelagert worden war.³¹⁵

Die Aufgaben der Propagandakompanien bestanden in der gezielten Beeinflussung des Feindes, der Bevölkerung besetzter Gebiete, der eigenen Truppen, der Bekämpfung feindlicher Propaganda und der Kriegsberichterstattung in Schrift und Bild.³¹⁶ Die Bildererstellung erfolgte mittels Zeichnung, Film oder Fotografie.

³⁰⁸ Koszyk, 1972, S. 369.

³⁰⁹ Ebenda, S. 432.

³¹⁰ Weise, 2006, S. 11.

³¹¹ Reichspropagandaamt Berlin: Presse-Rundschreiben Nr. II/13/40. In: Sachsse, 2003, S. 349.

³¹² Ebenda, S. 179.

³¹³ Weise, 2006, S. 12.

³¹⁴ Ebenda.

³¹⁵ Sachsse, 2005, S. 72; Weise, 2006, S. 15.

³¹⁶ <http://www.lexikon-der-wehrmacht.de/Gliederungen/Propaganda/Propaganda-R.htm> (11.7.2005).

Für die Herstellung von Fotografien wurden vorwiegend junge Berufsfotografen und engagierte Amateure in die PK-Einheiten aufgenommen. Damit waren sie vom eigentlichen Fronteinsatz entbunden.³¹⁷ Koszyk gibt an, dass sich von 1939 bis 1943 die Stärke der PK-Truppe fast verzehnfacht hatte, aber seit 1944 in Folge des Kriegsverlaufes drastisch absank.³¹⁸

Nach der militärischen Zensur entschied das RMVP über die Verteilung der in das 1941 gegründete Bildpresseamt eingehende Fotografien an die Presse. Diese Bilder wurden über Agenturen wie Weltbild oder Scherl-Bilderdienst vertrieben.

Da die meisten ausgebildeten Fotografen in Deutschland als PK-Fotograf tätig waren, verblieben in der Heimat oft nur ältere Fotografen, die sich auf den Portraitbereich spezialisiert hatten und vor allem in den Großstädten junge Frauen, die sich in dem Beruf des Presse- und Atelierfotografen eingearbeitet hatten.³¹⁹ Da aber gleichzeitig der Bedarf der Lokalpresse an lokalen und tagesaktuellen Bildern weiterhin bestand, konnte dieser nicht mehr gedeckt werden.

Alle Fotografien mussten zudem durch die Zensur genehmigt werden. Sachsse beschreibt dieses Procedere wie folgt: „Jeden Nachmittag trafen sich Zensuroffiziere des OKW mit Beamten des Propagandaministeriums und Bildredakteuren der Berliner Zeitungen und Illustrierten zur Begutachtung des eingelaufenen Materials [...]. Einerseits wurde dieses Material auf die Stimmigkeit mit den täglich ausgegebenen Direktiven zur *Reichspressekonferenz* abgeglichen, andererseits auf die Publikationswürdigkeit des Abgebildeten geachtet. Die dritte Aufgabe dieser täglichen Runde war die Sammlung des Bildmaterials...“³²⁰.

Aktuelle PK-Bilder benötigten im Durchschnitt zwei Wochen³²¹ bis nach Berlin. Nach der Verarbeitung und Zensur war das fotografische Material nicht mehr aktuell. So war für viele Redakteure der Zugriff auf neutrale Archivbilder – nach dem Bürgerbräu-Attentat 1939 durften zum Beispiel nur noch aktuelle Politikerbilder veröffentlicht werden –, der Verzicht auf aktuelle Fotografien und die Hinwendung zu „neutralem“ Bildmaterial die Antwort auf eine komplizierte und langwierige Auseinandersetzung mit der Zensur.

Natürlich war auch die Zuweisung des Papierkontingentes eine Form der Zensur. Allerdings mussten die meisten Zeitungen, Zeitschriften und Illustrierten, spätestens 1943 die Produktion auf Grund der Personal- und Rohstoffknappheit vehement verkleinern und spätestens in der zweiten Jahreshälfte 1944 einstellen. Charakteristisch für die letzten Ausgaben der jeweiligen Blätter sind verringerte Formate und der Verzicht auf fotografische Abbildungen.

Waren in den letzten Kriegsjahren neben Kunstschätzen auch Archive und die dort aufbewahrten Fotografien ausgelagert worden, wurden in den letzten Kriegstagen gezielt Unterlagen insbesondere Fotografien aus diesen Archiven oder sogar ganze Archive vernichtet. Ob dieses durch den Fotografen, durch Mitarbeiter der Behörden in Anbetracht des Vormarsches der Alliierten oder im Kriegsgefecht geschah, ist heute oftmals nicht nachvollziehbar. Sachsse konstatiert: „Das im Propagandaministerium eingerichtete Bildarchiv ist bis heute nur in Teilen wieder

³¹⁷ Sachsse, 2003, S. 194.

³¹⁸ Koszyk, 1972, S. 433.

³¹⁹ Siehe: Kerbs, 2004, S. 42.; Rösigen, Petra: Frauenobjektiv, Fotografinnen 1940-1950. Köln 2001.

³²⁰ Sachsse, 2003, S. 193.

³²¹ Ebenda, S. 200.

aufgetaucht, obwohl es mindestens bis in den April 1945 relativ unbehelligt in Ingolstadt gelagert war. Eigenartiger Weise scheinen nur jene Archive überlebt zu haben, die von vornherein kein kompromittierendes Material enthielten; andere sind um jene Teile erleichtert worden, die allzu offensichtlich an unselige Zeiten erinnerten. Das Archiv der Gesellschaft der Lichtbildner ist beispielsweise ebenso „im Bombenkrieg verloren gegangen“ wie wohl sämtliche Innungsunterlagen zur *Arisierung* der jüdischen Fotografinnen und Fotografen. Was den öffentlichen Archiven recht, dürfte den privaten billig gewesen sein: Sämtliche kompromittierende Bilder [...] wurden mit Sorgfalt aus Serien und Gruppen entfernt; übrig blieb allein das, was in den eigenen Wahrnehmungen über der Geschichte stand.“³²²

³²² Sachsse, 2005, S. 73.

3 ABRISS DER FOTOGRAFIE IN MECKLENBURG 1900-1949

3.1 AUSGEWÄHLTE ZEITRÄUME

3.1.1 1900 - 1918

Unter Beachtung der gesellschaftspolitischen Bedingungen soll im nun folgenden Abschnitt die wirtschaftliche und gesellschaftliche Situation der Fotografen in Mecklenburg dargestellt werden, da von einem evidenten Zusammenhang zwischen Arbeitsweise und Lebensart ausgegangen werden kann. Markante Aspekte werden zeitlich differenziert betrachtet, wobei sich die Untergliederung an den politischen Verhältnissen in Deutschland während des Untersuchungszeitraums von 1918 bis 1945 orientiert. Zusätzlich wird ein kurzer Überblick über den vorherigen und anschließenden Zeitraum gegeben.

Um 1900 war das Großherzogtum Mecklenburg-Schwerin, wie auch Mecklenburg-Strelitz³²³, eine durch die Landwirtschaft mit wenigen bedeutenden Städten – wie beispielsweise Rostock, Schwerin und Wismar – geprägte Region. Der Ausbau der Verkehrswege begünstigte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Zentren der Industrie, die sich seitdem stetig entwickeln. Diese sind neben den Hafenstädten Rostock und Wismar auch Güstrow, Grabow und die Residenzstadt Schwerin. In Rostock hatte die Neptunwerft³²⁴ bis zum Ersten Weltkrieg eine sehr gute Auftragslage und war der größte Arbeitgeber der Stadt. In Wismar war der Metall verarbeitende Betrieb Podeus³²⁵ angesiedelt, der unter anderen in den Bereichen Eisengießerei, Maschinen und Waggonbau tätig war. Insgesamt war das Land Mecklenburg jedoch durch kleine Betriebe der Nahrungs- und Genussmittelbranche geprägt.³²⁶

Während des ersten Weltkrieges wurden primär kriegswichtige Betriebe wie zum Beispiel die Werften, die Maschinenfabriken, die Fokker Flugzeugwerke³²⁷ in

³²³ Siehe zum Freistaat Mecklenburg-Strelitz: Landkreis Mecklenburg-Strelitz anlässlich des 300. Jahrestages der Gründung des Herzogtums Mecklenburg-Strelitz (Hg.): Mecklenburg-Strelitz: Beiträge zur Geschichte einer Region. Friedland i. Meckl. 2001.

³²⁴ Im Jahr 1850 wurde in Rostock die „Maschinenbauanstalt und Schiffswerft“ gegründet. 1890 erfolgte die Zusammenlegung mit weiteren kleinen Schiffbaubetrieben und die Gründung der „Aktiengesellschaft Neptun Schiffswerft und Maschinenfabrik“.

³²⁵ 1879 wurde die Eisengießerei und Maschinenfabrik Crull & Co in Wismar, zu der auch eine Waggonfabrik gehörte, von dem Kapitän und Unternehmer Heinrich Podeus, Jg. 1832, erworben. Im Jahr 1894 entstand eine neue Waggonfabrik in Wismar, in der um 1900 circa 450 Beschäftigte jährlich um 500 Eisenbahnwaggons herstellten. Nach dem Tode Heinrich Podeus 1905 lösten seine Söhne das Unternehmen in verschiedene Bestandteile auf. Die Waggonfabrik ging an ein Berliner Konsortium unter der Bezeichnung "Eisenbahnverkehrsmittel AG" über. Aufgrund der schlechten Ertragslage schloss H. Podeus 1932 das Unternehmen.

³²⁶ Möller, 2005, S. 8.; Siehe auch: Landeszentrale für Politische Bildung Mecklenburg-Vorpommern (Hg.): Historischer und geographischer Atlas von Mecklenburg und Pommern. Schwerin 1995. S. 15 ff.

³²⁷ Die Fokker-Werke in Görries bei Schwerin wurden 1913 durch den Ingenieur Anton (Anthony) Fokker, Jg. 1890, gegründet. In ihnen wurden vorwiegend Jagdflugzeuge, Dreidecker und Doppeldecker produziert. Fokker, der 1915 einen Synchronisationsmechanismus für gesteuertes Schießen durch den Propellerkreis entwickelte, betrieb gleichzeitig bei Schwerin eine Fliegerschule. Nach Ende des Ersten Weltkrieges siedelte er auf Grund der Abrüstungsaufgaben des Versailler Vertrages 1919 in die Niederlande und danach in die USA über. Vgl.: Koos, Volker: Die Fokker-Flugzeugwerke in Schwerin. Schwerin 1993.

Görries bei Schwerin und die Waggonfabrik in Wismar vergrößert und deren Produktion gesteigert. Weiterhin wurden bei Pezina in Schwerin und bei van Tongel in Güstrow Granaten gefertigt sowie industriell gefertigte Sprengstoffe bei der Nahnsen AG in Dömitz.³²⁸

Insgesamt war der größte Teil der Bevölkerung weiterhin in der Landwirtschaft tätig.

In den Städten des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin hatten sich um 1900 zahlreiche Fotografenateliers etabliert.³²⁹ Ein Großteil derer konnte sich, wie die Tabellen 9 und 10 verdeutlicht, bereits auf eine langjährige Geschäftstradition berufen und verfügte über einen festen Kundenstamm. Auf Grund der geographischen Gegebenheiten Mecklenburgs, insbesondere der geringen Bevölkerungsdichte, ist die Gesamtzahl der Fotografen im Vergleich zu anderen Ländern des Kaiserreiches als gering zu bewerten.

Die Tabelle 9 verdeutlicht exemplarisch die Anzahl und jeweiligen Geschäftsjahre von Fotografenateliers in Rostock von etwa 1900 bis 1918. Im Jahr 1916 bestanden 14 fotografische Ateliers in Rostock. Bei einer Einwohnerzahl von etwa 59500 Menschen bediente somit ein Fotograf formal statistisch etwa 4500 Kunden.

Geschäftsjahre des Betriebes in ROSTOCK	Name	Geschäftsjahre des Betriebes in ROSTOCK	Name
1885-1904	Raphael Peters	1907	Schönher u. Eggers
1886-1911	Friedrich Sewohl	1908	Richard Berteau
1895-1907	Carl Brocksch	1908-1909	Carl Burch
1896-1903	Walther Reimer	1908	Wilhelm Engler
1898-1934	Ulrich Reinholdt	1908-1918	Wilhelm Heiland
1899-1936/37	Fritz Blohm	1909	Carl Bastian
1899-1932	Sebastian Maaß	1910	Heinrich Garloft
1900-1901	A. Neuwerth	1910	Otto Hüttemüller
1900-1940	Rudolf Spach	1910-1931	Richard Pötzsch
1901-1903	Rudolf Schreiber	1910-1928	Friedrich Rusbüldt
1901-1931	Heinrich Zabel	1911	Harry Lüthgers
1903-1904	Gebr. A. u. W. Dobbertin	1911-1943	Alexander Becker
1903-1940	H. Schulz, ab 1910 Inh. Götte und Selck	1912-1913	Wilhelm Jahns
1904	Emil Dinesen	1913	Helene Michelau
1904-1906	Carl Mevius	1814-1922	Alexander Kraatz
1905	Emil Schöppach	1914-1936/37	Margarete Roeper
1905-1936/37	Friedrich Kloerß	1917-1943	Carl Eggers
1906-1912	Otto Hahn		

Tabelle 9³³⁰

³²⁸ Karge, Wolf: N-S Rüstungsproduktion in Mecklenburg-Vorpommern 1933-1945. In: Ein Land und seine Erinnerungszeichen: Beiträge zur Gedenkstättenarbeit in Mecklenburg-Vorpommern. Politische Memoriale e.V. (Hg.). Schwerin 1999. S. 86-91, S. 87.; Siehe auch: Ders.: Horizontale und vertikale Strukturen der Industrie-, Handels- und Bankbourgeoisie in Mecklenburg-Schwerin 1871-1914. Rostock, Univ. Diss., Rostock 1986.

³²⁹ Siehe: Schwede, 2006, S. 336 f.

³³⁰ Basierend auf den Geschäftseintragungen in den Adressbüchern der Hansestadt Rostock 1885-1918.

Geschäftsjahre des Betriebes in WISMAR	Name	Geschäftsjahre des Betriebes in WISMAR	Name
1870-1919	Carl Michaelsen	1906-?	Franz Sandberg
1889-1918	August Schmidt	1907-1956	Ferdinand Hahn
1896-1910	Fritz Tiedt	1909-1915	Carl Schomaker
1900-1909	Carl Bauch	1910-1907	Wilhelm Schmidt
1900-1922	Fritz Heuschkel	1910-1922	Hugo Strube
1903-1934	Otto Emil Ertel	1913-1936/37	Robert Pankow

Tabelle 10 ³³¹

Im selben Jahr arbeiteten in der wesentlich kleineren Stadt Wismar (etwa 25 100 Einwohner) sieben Fotografen. Das Verhältnis von Fotograf zu Einwohner war mit 1:3585 daher günstiger als in der Stadt Rostock.

Es ist anzunehmen, dass gleichzeitig ein Teil der mecklenburgischen Bevölkerung eigene Fotoapparate erwarb. Diese reichen von einfachen und preisgünstigen Box-Apparaten bis hin zu qualitativ hochwertigen Kameras.³³² Da für Mecklenburg keine detaillierten Verkaufszahlen vorliegen, muss davon ausgegangen werden, dass in den Städten Schwerin, Rostock und Wismar die Verbreitung von Fotoapparaten zu Amateurzwecken analog zu anderen mittelgroßen Städten im Kaiserreich erfolgte. Es gilt allerdings zu bedenken, dass in Folge der strukturschwachen Region vorwiegend Vertreter des Bürgertums oder Großgrundbesitzer teure Kameras erwerben konnten.

So war auch die großherzogliche Familie bereits im Besitz einiger Fotoapparate – zahlreiche private Fotografien zeugen von deren regen Gebrauch.³³³

Ein Großteil der erhaltenen Fotografien, auf denen Mitglieder der großherzoglichen Familie zu sehen sind, wurde jedoch von Berufsfotografen angefertigt. Für den Zeitraum vor 1900 trat im Schweriner Raum der Fotograf Edmund Behncke [1835-1895] und in Heiligendamm Benjamin Beckmann [...-...] und sein Sohn Adolph Beckmann [...-...] hervor.³³⁴ Zwischen 1900 und 1918 fotografierten hauptsächlich die Hofphotographen Ferdinand Esch [1866-1929] aus Ludwigslust und Fritz Heuschkel [...-...]³³⁵ aus Schwerin die herzogliche Familie.³³⁶

Weiterhin erfolgten gezielt Ankäufe von Arbeiten weiterer Fotografen. Diese hatten meist unaufgefordert, jedoch gerne geduldet, Mitglieder der großherzoglichen Familie bei offiziellen Besuchen in der Nähe der eigenen

³³¹ Basierend auf: Geschäftseintragungen in den Wismar'schen Adressbüchern von 1872-1918; AHW, Ratsakten-Handelsregister (IX, 88); AHW, RA IX. 1. 88. Register Gewerbeanmeldungen; Willgeroth, Gustav: Bilder aus Wismars Vergangenheit. Gesammelte Beiträge zur Geschichte der Stadt Wismar. Schwerin 1997. S. 296 f.

³³² Siehe Kapitel 2.1.

³³³ Siehe u.a.: Mecklenburg, Christian Ludwig Herzog zu: Mecklenburg-Schwerin: Portraits und Photographien aus dem Großherzoglichem Haus. Schwerin 2003. Abb. S. 38.

³³⁴ Siehe auch: Schwede, 2006, S. 379.

³³⁵ Siehe Kapitel 3.2.3.

³³⁶ Siehe Kapitel 3.3.

Ateliers fotografiert, gelungene Aufnahmen der großherzoglichen Familie übersandt und zum Kauf angeboten. Meist wurden einige davon in höherer Auflage angekauft.³³⁷ Dieses kann, obwohl die Aufnahmen von Berufsfotografen stammen, verhalten als Mäzenatentum bezeichnet werden. Der Großherzog Friedrich Franz IV. stand dem Medium Fotografie insgesamt durchaus aufgeschlossen gegenüber. So unterstützte er auch Wilhelm von Gloeden [1856-1931]³³⁸, indem er ihm 1896 eine Kamera mit dem Bildformat 30x40 cm überließ.³³⁹ Friedrich Franz IV. besaß nicht nur fotografische Arbeiten von Wilhelm von Gloeden, sondern schmückte auch seine Räumlichkeiten, unter anderem sein Arbeitszimmer, mit unterschiedlichen großformatigen Fotografien.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts einte das Vereinswesen auch in Mecklenburg-Schwerin Fotointeressierte. 1898 hatte sich „...eine Anzahl Rostocker (...)“ zusammengeschlossen, um den Grundstein zu einer Vereinigung aller selbständigen Photographen beider Mecklenburg zu bilden. 1899 wurde der Verein zu einem Verband für ganz Mecklenburg umgewandelt.³⁴⁰ Am 14.08.1902 fand in Neubrandenburg eine Jahreshauptversammlung statt, bei dieser der Neubrandenburger Hoffotograf Paul Fehmer [1862-1010]³⁴¹ als erster, der Rostocker Fotograf Brutsch [...-...] ³⁴² als zweiter Vorsitzender und der Schweriner Hoffotograf Heuschkel als Beisitzer in den Vorstand gewählt wurde. Ein zentrales Thema der Versammlung war die Frage nach der Eingliederung des Fotografenverbandes in die Mecklenburgische Handwerkskammer. Die Abstimmung ergab, dass die Handwerksfotografen als freie Vereinigung, nicht als Innung, unter der Aufsicht der Handwerkskammer stehen sollten.³⁴³ Brutsch, Fehmer und Heuschkel zählen zu der älteren Generation etablierter Fotografen. Fehmer und Heuschkel besaßen sogar den Titel des Hofphotografen.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hatten in Schwerin auch Foto-Amateure einen Verein gegründet.³⁴⁴

Um 1900 bestand im Großherzogtum Mecklenburg die Künstlerkolonie Schwaan. Die Malergemeinschaft in dem kleinen, zwischen Rostock und Güstrow gelegenen Ort geht im Wesentlichen auf das Engagement des Malers Franz Bunke zurück. „Alle Künstler verband ein gemeinsames Studium bei Theodor Hagen an der 1860 ins Leben gerufenen Weimarer Kunstschule und den dort vermittelten

³³⁷ Siehe: LHA Schwerin, 5.2.-1 Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5201.

³³⁸ Siehe Fußnote 4.

³³⁹ Baier, 1964.

³⁴⁰ Hahn, Gabriele: Der Neubrandenburger Hofphotograph Paul Fehmer. In: Neubrandenburger Mosaik: Heimatgeschichtliches Jahrbuch des Regionalmuseums Neubrandenburg. Jg. 25, Heft 24, 2000. S. 60-66, S. 64.

³⁴¹ Siehe auch: Hahn, Gabriele: Neubrandenburger Photographen 1849-1920: aus den Kindertagen der Photographie. In: Neubrandenburger Mosaik: Heimatgeschichtliches Jahrbuch des Regionalmuseums Neubrandenburg. Jg. 12, Heft 15/16, 1992. S. 81-98.

³⁴² Quellendivergenz: Hahn, 2000.: „Brutsch“ und Kartei RSA: „Carl Brocksch“.

³⁴³ Hahn, 2000, S. S. 65.

³⁴⁴ Das Gründungsdatum und die Mitglieder sind unbekannt. Den einzigen Hinweis hierfür gibt das Tagebuch der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin. Hier heißt es in der ersten Eintragung: „Es wurde davon abgesehen, den früheren Amateurphotographenverein, welcher in Folge der Inflation eingegangen war, wieder ins Leben zu rufen ...“.; Sitzungsberichte der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin i.M. Unveröffentlichtes Manuskript 1925-1932. S. 1., im VKM.

Auffassungen.³⁴⁵ Frei von akademischen Zwängen wandten sich die Maler ab 1890 in und um Schwaan der reizvollen mecklenburgischen Landschaft zu. Mit Beginn des Ersten Weltkrieges wurden Peter Paul Draewing und Rudolf Bartels zum Militärdienst eingezogen. „Wenn gleich sich damit die Künstlerkolonie nicht gänzlich auflöste, so waren dennoch die produktivsten 20 Jahre ihres Bestehens vorbei.“³⁴⁶ Nach Ende des Ersten Weltkrieges besaß Schwaan als Künstlerkolonie keine Bedeutung mehr.

Das Verhältnis der in Schwaan heimischen Maler zur Fotografie ist durch den gesellschaftlichen Stellenwert der Fotografie in Schwaan gekennzeichnet. Um 1900 arbeitete dort ein Berufsfotograf, der handelsübliche Portraits anfertigte. Ob das erhaltene Gruppenbild³⁴⁷ der Malergemeinschaft, welches auf eine tradierte Auffassung von Fotografie schließen lässt, von diesem lokalen Fotografen gefertigt wurde, ist heute nicht nachzuvollziehen. Das Gruppenbild ist als „Schnappschuss“ dem Erinnerungswert verpflichtet. Für eine intensive Auseinandersetzung der Maler mit dem Medium Fotografie, insbesondere als Vorlage oder Ergänzung zu malerischen Werken, sind keine Hinweise gegeben. Neben den Malern der Künstlerkolonie waren in Mecklenburg vor allem der Güstrower Bildhauer, Grafiker und Dichter Ernst Barlach und die in Wismar lebende Malerin Sella Hasse bekannt. Beide pflegten kaum Kontakt zu Kollegen und hatten keine Ambitionen auf dem Feld der Fotografie.

Das gesellschaftlich-künstlerisch orientierte Leben in Mecklenburg wurde bis zum Ersten Weltkrieg durch die Kunstvereine in Rostock und Schwerin geprägt. Im Gegensatz zu dem Künstlerverein der in der Provinz Pommern gelegenen Stadt Greifswald, der im November/Dezember 1911 in einer Werkschau auch Arbeiten von Amateurfotografen ausstellte³⁴⁸, ist für den Untersuchungszeitraum in Mecklenburg nicht belegt, dass bildenden Künstler gemeinsam mit Fotografen Werkschauen veranstalteten.³⁴⁹

Die Landschaft der in Vorpommern gelegenen Halbinsel Fischland/Darß inspirierte weitere Künstler. Bereits in den 1880er Jahren malte Carl Malchin in Ahrenshoop und mit Paul Müller Kaempff wurde der erste Maler dort ansässig. Weitere Künstler, wie zum Beispiel Elisabeth von Eicken, Anna Gerresheim, Fritz Grebe und Theobald Schorn folgten in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts. In dem unberührten Ort und der umliegenden Gegend fanden die Landschaftsmaler das zentrale Motiv: unberührte einsame Landschaft. Der Höhepunkt des Schaffens fernab von großstädtischen Zwängen fand in Ahrenshoop um 1910 statt. Nach Ende des Ersten Weltkrieges wechselte die Generation an Künstlern. „Ein Zusammenhalt innerhalb der Gruppe steht nicht mehr im Vordergrund dieser Künstlergemeinschaft, die vor allem die Inspiration

³⁴⁵ Kohls, Stephan und Ute Kümmel: Vertraut, entdeckt, vergessen - die Künstlerkolonie Schwaan. In: Rückzug ins Paradies: die Künstlerkolonien Worpsswede - Ahrenshoop - Schwaan. Melanie Ehlers (Hg.). Berlin 2001. S. 41-48, S. 42.

³⁴⁶ Jürß, Lisa: Schwaan: eine mecklenburgische Künstlerkolonie. Fischerhude 1992. S. 28.

³⁴⁷ Kohls/Kümmel, 2001, S. 47.; Die Fotografie befindet sich im Besitz der Universität Rostock. Sie ist undatiert und ohne Stempel des Fotografen.

³⁴⁸ Lichtnau, Bernfried: Bildende Kunst zwischen 1860 und 1918. In: Greifswald: Geschichte einer Stadt. Horst Wernicke (Hg.) Schwerin 2000. S. 357-374, S. 365.

³⁴⁹ Siehe: Karge, Wolf: Die bildende Kunst in Mecklenburg und Vorpommern in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Ein Überblick zum Forschungsstand und zur Rezeption. In: Zeitgeschichte Regional: Mitteilungen aus Mecklenburg-Vorpommern. Jg. 5, Heft 2, 2001. S. 5-9.

und Erholung in der Natur sucht. [...] Das Flair der ersten Künstlergeneration konnte in den nachfolgenden Jahren bis heute nicht wieder aufleben.“³⁵⁰ Von der Entwicklung der Fotografie bleibt auch Ahrenshoop nicht unberührt. Erste Postkarten verhalfen bereits um 1905 dem idyllischen Ort zu nationaler Bekanntheit. „Ahrenshoop, der abgeschiedene einsame Ort, war in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem bekannten Seebad an der Ostsee geworden“³⁵¹ fasst Ruth Negendanck zusammen und stellt ferner fest, dass sich „...gerade in Ahrenshoop einer der wichtigsten Wegbereiter der Farbfotografie niederließ“³⁵². Gemeint ist der 1862 in Potsdam geborene und in Berlin tätige Physiker Adolf Miethe [1862-1927]. Er lehrte seit 1899 an der Technischen Hochschule Berlin und leistete mit seiner Forschungsarbeit zu Problemen der Farbfotografie und der Entwicklung von panchromatischen Platten einen entscheidenden Beitrag auf dem Gebiet der Farbfotografie. Miethe leitete seit 1889 die Redaktion des „Photographischen Wochenblattes“³⁵³ und war 1894 an der Gründung der Fachzeitschriften „Atelier des Photographen“³⁵⁴ und „Photographische Chronik“³⁵⁵ beteiligt. Weiterhin veröffentlichte er Fotohandbücher.³⁵⁶ In den Sommermonaten hielt er sich oft auf dem Darß auf und baute 1901 in Althagen einen Katen zum Sommerdomizil aus. 1916 schenkt er seiner Tochter Käthe Miethe dort ein eigenes Haus. Von dem begeisterten Freizeitfotografen Miethe sind zahlreiche Farbstudien vom Darß erhalten.³⁵⁷

Auf Grund der zahlreichen Feriengäste und der eindrucksvollen Landschaft wurden seit den 1920er Jahren die ersten Fotografen-Ateliers auf dem Fischland und auf dem Darß eröffnet. Der in St. Petersburg geborene Fotograf Franz Paul Boroffka [1891-1935] eröffnete 1925 sein Geschäft in Ahrenshoop. Die Kapitänstochter Helene Bardhering aus Wustrow [1894-1982] veröffentlichte als Amateurfotografin zahlreiche Fotografien in der Schriftenreihe „Mecklenburgische Monatshefte“³⁵⁸ und eröffnete 1936 ein Fotogeschäft in Wustrow, das sie bis in die 1970er Jahre führte.³⁵⁹

³⁵⁰ Böhm, Miryam C. und Katharina Friedrich: Ahrenshoop - zwischen Ostsee und Bodden. In: Rückzug ins Paradies: die Künstlerkolonien Worpsswede - Ahrenshoop - Schwaan. Melanie Ehlers (Hg.). Berlin 2001. S. 31-40, S. 40.

³⁵¹ Negendanck, Ruth: Künstlerkolonie Ahrenshoop: eine Landschaft für Künstler. Fischerhude 2001. S. 163.

³⁵² Ebenda, S. 212.

³⁵³ Photographisches Wochenblatt, Berlin 1879-1918.

³⁵⁴ Das Atelier des Photographen: Zeitschrift für Photographie und Reproduktionstechnik, Beilage: Photographische Chronik, Centralverband des Deutschen-Photographen-Handwerks: Nachrichten des Centralverbandes Deutscher Photographen-Vereine und Innungen. Halle 1894-1925.

³⁵⁵ Photographische Chronik: Organ des Reichsverbandes des Photographenhandwerks, Beilage: Rechtsschutz-Verband Deutscher Photographen: Nachrichten des Rechtsschutz-Verbandes Deutscher Photographen, Halle, 1894-1943, Forts.: Photographische Chronik und Allgemeine photographische Zeitung: Gemeinschaftszeitschrift, Halle: Knapp 1943-1944.

³⁵⁶ Vgl. u.a.: Miethe, 1897.; Ders.: Dreifarbenphotographie nach der Natur: nach den am Photochemischen Laboratorium der Technischen Hochschule zu Berlin angewandeten Methode. Halle (Saale) 1904.; Ders.: Künstlerische Landschaftsphotographie. Halle (Saale) 1919.

³⁵⁷ Siehe: „Winterlandschaft“ (um 1908); „Dame am Strand von Ahrenshoop“ (um 1905), Farbproduktion nach dem „Naturfarbenphotographie-System“ von Adolf Miethe. In: Negendanck, 2001, S. 213.; „Farbpostkarte von Adolf Miethe“ (1905) In: Schulz, Friedrich: Ahrenshoop Künstlerlexikon. Fischerhude 2001. S. 128.

³⁵⁸ Siehe zu der Schriftenreihe Kapitel 4.4.1.

³⁵⁹ Schulz, 2001, S. 34.

Ferner kamen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts neben zahlreichen Malern und Grafikern auch Fotografen als Badegäste an die Ostseestrände des Fischlandes und an den Darß. Dazu zählen beispielsweise Edmund Kesting [1892-1970] und Oskar Nerlinger [1893-1969].³⁶⁰

Mit der Zunahme des Fremdenverkehrs ließen sich auch an den Kur- und Badeorten in Mecklenburg Fotografen nieder. An erster Stelle stehen hier die Seebäder Heiligendamm und Warnemünde sowie die Badeorte Brunshaupten und Arendsee. Im Badeort Warnemünde existierte zum Beispiel zu jeder Zeit ein festes Atelier, welches von 1911 bis 1922 von Willy Steinmann geführt wurde. Zeitgleich handelten fast alle Drogerien intensiv mit Bedarfsartikeln für Fotoamateure.

Zu den Fotografen mit festen Ateliers stießen in den Sommermonaten auch Fotografen, die sich auf die Fotografie von Badegästen am Strand oder in unmittelbarer Strandnähe spezialisierten und nur temporär ein Atelier eröffneten.³⁶¹ Diese Strandfotografen stehen gewissermaßen in der Tradition der Wanderfotografen des 19. Jahrhunderts.³⁶²

Anhand der Anzahl der Fotografenateliers kann während des Ersten Weltkrieges kein Unterschied zu der Vorkriegszeit festgestellt werden. Allerdings sind aus dieser Zeit kaum Fotografien erhalten geblieben, so dass mit Ausnahme des Fotografen Ferdinand Esch³⁶³ keine konkreten Aussagen über das Schaffen der Fotografen aus Mecklenburg getätigt werden können.

3.1.2 1918 - 1933

Mecklenburg-Schwerin³⁶⁴ war auch nach 1918 durch Dörfer und überwiegend kleine Städte mit weniger als 5000 Einwohnern gekennzeichnet.³⁶⁵ Mit einer durchschnittlichen Bevölkerungsdichte von 53,9 Einwohnern pro Quadratkilometer (1933) gehörte Mecklenburg-Schwerin zu den am dünnsten besiedelten Regionen Deutschlands.³⁶⁶ Auch in der beruflichen und sozialen Struktur unterschied sich diese von anderen deutschen Ländern. Im Januar 1925 verdienten 40,9 % aller hauptberuflichen Erwerbstätigen in Mecklenburg-Schwerin ihren Lebensunterhalt in der Land- und Forstwirtschaft (Landesdurchschnitt 30,5 %) und nur etwa 19,4 % von ihnen arbeiteten in

³⁶⁰ Ebenda, S. 96, S. 135.

³⁶¹ Siehe Arbeitsmarktmeldungen für den Zeitraum 1929-1933 in: Cordys, 1933, S. 31 ff.

³⁶² Siehe: Schwede, 2006, S. 53 ff.

³⁶³ Vgl. Kapitel 3.2.1.

³⁶⁴ Siehe Karte S. 1.

³⁶⁵ Zum Thema Dorf vgl.: Kaschuba, Wolfgang: Dörfliche Kultur: Ideologie und Wirklichkeit zwischen Reichsgründung und Faschismus. In: Idylle oder Aufbruch: das Dorf im bürgerlichen 19. Jahrhundert. Ein europäischer Vergleich. Wolfgang Jacobeit et al. (Hg.). Berlin 1990. S. 193-204, S. 193 ff.

³⁶⁶ Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich, Berlin 1933 zitiert in: Urbschat, Kerstin: Mecklenburg-Schwerin in den letzten Jahren der Weimarer Republik. In: Norddeutschland im Nationalsozialismus. Frank Bajohr (Hg.). Hamburg 1993. S. 83-98, S. 83.

Industrie- und Handwerksbetrieben. Die Industriebetriebe waren meist kleine Familienunternehmen, nur neun von ihnen beschäftigten mehr als 200 Mitarbeiter. Die Lockerung der Versailler Verträge im Jahre 1922 ermöglichte die Wiederaufnahme der Produktion von Verkehrsflugzeugen. Dieser Flugzeugbau wurde in den Heinkel Flugzeugwerken (1922), in der Arado-Sport GmbH (1923) und seit 1925 auf der Arado-Flugzeugwerft in Warnemünde betrieben.³⁶⁷ In der Landwirtschaft dominierten einerseits der Großgrundbesitz und andererseits eine Vielzahl von Landarbeiterhaushalten ohne eigenes Land.³⁶⁸

Nach der Bildung der Freistaaten Mecklenburg-Schwerin und Mecklenburg-Strelitz ging der Großherzog Friedrich Franz IV. im November 1918 in das Exil nach Dänemark und dankte von dort aus ab.

In der Wahl zum verfassungsgebenden Landtag am 20.01.1919 verfehlten die Sozialdemokraten knapp die absolute Mehrheit und bildeten mit der Deutschen Demokratischen Partei unter dem ehemaligen Gutsbesitzer Hugo Wendorff als Ministerpräsidenten das Kabinett. Beate Behrens resümiert: „Die Zusammensetzung des Landtages brachte einen politischen Pluralismus zum Ausdruck, der bis in die Frage der Staatsform und Gesellschaftsordnung hineinreicht.“³⁶⁹

Nachdem der Großherzog durch den Abfindungsvertrag von 1920 einen Großteil seines Besitzes wiedererlangte, wurde er mit seinem Wohnsitz in Ludwigslust zum wohlhabendsten Grundbesitzer der Region.

Von den ‚Goldenen Zwanziger Jahren‘ war in Mecklenburg-Schwerin mit seinen 674 000 Einwohnern (1925)³⁷⁰ abseits der mondänen Badeorte wenig zu spüren. Sie waren vielmehr durch die Nachkriegsjahre mit der Inflation, den verhaltenen Aufschwung seit 1923 und durch die Weltwirtschaftskrise 1929 geprägt.³⁷¹ So stieg während der Wirtschaftskrise von 1929 bis 1932 die Zahl der Arbeitslosen in Rostock auf 11 000 an.³⁷² Im Januar 1932 waren 42 200 Menschen in Mecklenburg-Schwerin als arbeitslos gemeldet.³⁷³ Im Jahr 1933 waren in Mecklenburg-Schwerin kaum noch 50 % der 1925 beschäftigten Arbeiter berufstätig.³⁷⁴ Diese wirtschaftliche Krise erstreckte sich auch auf die Landwirtschaft und damit direkt auf weite Teile der Bevölkerung. Somit bot zum Beispiel Ende der 1920er Jahre eine Kleinbauernstelle häufig keine ausreichende Erwerbsgrundlage mehr, so dass zahlreiche Bauern auf zusätzliche Lohnarbeit angewiesen waren.

Auch das Fotografengewerbe blieb von der allgemeinen Wirtschaftssituation nicht verschont, allerdings variieren die Auswirkungen der wirtschaftlichen Bedingungen in den einzelnen Städten. Zwischen 1918 und 1933 wurden zum Beispiel in Rostock kaum Fotografengeschäfte neu gegründet, die länger als ein

³⁶⁷ Siehe zur technischen Leistung: Koos, Volker: Luftfahrt zwischen Ostsee und Breitling. Berlin 1990.

³⁶⁸ Hempe, Mechthild: Ländliche Gesellschaft in der Krise: Mecklenburg in der Weimarer Republik. Köln, Univ. Diss. 1999. Köln 2002. S. 39 f.

³⁶⁹ Behrens, Beate: Mit Hitler zur Macht: Aufstieg des Nationalsozialismus in Mecklenburg und Lübeck 1922-1933. Rostock 1998. S. 7.

³⁷⁰ http://www.literad.de/geschichte/land_mecklenburg.html (Zugriff 11.10.2005).

³⁷¹ Möller, 2005, S. 9.

³⁷² Bernitt, Hans: Zur Geschichte der Hansestadt Rostock. Rostock 1957. S. 287.

³⁷³ Behrens, 1998, S. 249.

³⁷⁴ Urbschat, 1993, S. 87.

Jahr bestanden. Nur die Ateliers von Fritz Palm (1928) und Ilse Lemmrich (1931) bestanden weitaus länger. Für das Jahr 1920 waren die Fotografengeschäfte Helenkiewicz und Erdmann im Adressbuch der Stadt Rostock eingetragen, jedoch in den folgenden Jahren nicht wieder erfasst worden. Auch das Geschäft von Paul Auerbach bestand nur von 1924 bis 1926. Gleichzeitig schloss Friedrich Rusbüldt 1928 – nach 18-jährigem Bestehen – sein Geschäft.

In der 26 000-Einwohner-Stadt Wismar (um 1925) hingegen erfolgten im gleichen Zeitraum zahlreiche Neugründungen. So ließen 1918 Gustav Lassen aus Lübeck, 1922 Heinrich Rust, 1925 Hermann Paul, 1927 Herbert Fröck und fünf Jahre später Friedrich Schmidt ein fotografisches Gewerbe in die Handwerkerrolle eintragen. Im gleichen Zeitraum meldete nur Franz Müller (1925) sein Gewerbe ab.

In Schwerin entsprach die Anzahl der Neugründungen in etwa der der Schließungen von Foto-Geschäften. So gründeten im Jahr 1920 Ewald Lübow und Franz Ostmeyer, 1921 Heinrich Blanke und Alfred Kettler, 1922 Gustav Kracht sowie 1924 Karl Paentow ihre Foto-Geschäfte. Hingegen gaben folgende Fotografen ihre fotografischen Ateliers auf: Theodor Taddiken (1919), H. Tonn (1919), Ernst Schuhmacher (1927), Hans Thorgau (1927), Carl Eggers (1930), 1930 Rudolf Zinzow sowie im Jahr 1931 Franz Ostmeyer. Insgesamt bestanden in Schwerin – die Stadt hatte 1932 35 620 Einwohner) in den Jahren von 1918 bis 1933 etwa 10-13 Foto-Geschäfte.

1928 konstatierte der Fotograf Karl Schiewek, Mitglied der Gesellschaft deutscher Lichtbildner, Nordhausen: „Ein Berufsphotograph, der in einer Kleinstadt leben will, darf sich kaum erlauben, seine Tätigkeit auf ein bestimmtes Gebiet zu beschränken.“³⁷⁵ Diese Aussage kann ohne Weiteres auf die Städte in Mecklenburg übertragen werden.

Die Haupteinnahmen tätigten die Atelierfotografen der kleineren Städte im Portraitbereich. Zusätzlich wurde auf den umliegenden Dörfern bei Festen wie Hochzeiten oder Taufen Gruppen fotografiert.

In den Zentren Wismar, Schwerin und Rostock erfolgte hingegen eine verhaltene Spezialisierung. Das etablierte ‚Photographische Atelier Friedrich Kloerss‘ in Rostock bediente so zum Beispiel über Jahre hinweg den Bereich der Gruppenbilder von Schulklassen in Rostock und den umliegenden Dorfschulen. Die Abbildungen 11 bis 14 zeigen exemplarisch Aufnahmen der jeweils einzigen Klasse der zwischen Rostock und Bad Doberan gelegenen Schule in Bargeshagen, welche etwa 1919/1920 bis 1930 aufgenommen wurden. Deutlich ist zu erkennen, dass sich die Grundstruktur des Bildaufbaus seit den 1870er Jahren nicht verändert hat.³⁷⁶ Der Lehrer der Mädchen und Jungen steht entweder am Rand oder sitzt in der Mitte. Der Fotograf wird auf die Größenausrichtung Wert gelegt haben: die großen Jungen – obwohl in dem Alter generell kleiner als Mädchen in den Hintergrund und die Mädchen in die vorderen Reihen.

³⁷⁵ Schiewek, Karl: Der Photograph in der Kleinstadt. In: Das Atelier des Photographen und Deutsche photographische Kunst: Organ der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner und des Süddeutschen Photographen-Vereins. Jg. 2, Heft 4, Halle 1928. S. 42-44, S. 42.

³⁷⁶ Vgl. Abbildung 79 „Tertia 1877 an der Grabower Schule“ und Abbildung 80 „Mädchenklasse der Höheren Mädchenschule zu Grabow“, 1874 in: Schwede, 2006, S. 162 f.



Abbildung 11

Friedrich Kloerss, Rostock
Schulklasse der Dorfschule in
Bargeshagen,
ca. 1919
11,8x16,9 cm auf 23x27,2 cm
Karton mit Prägedruck aufgezogen
(Ausschnitt)
DOP-Gelantinesilberpapier, vp.
Umseitig Stempel:
Photographisches Atelier Friedrich
Kloerss,
Rostock, Doberaner Platz 158
Privatbesitz



Abbildung 12

wahrscheinlich
Friedrich Kloerss, Rostock
Schulklasse der Dorfschule in
Bargeshagen,
1921
11,4x15,6 cm auf 19,1x23,6 cm
Karton mit Prägedruck aufgezogen
DOP-Gelantinesilberpapier, vp.
Privatbesitz



Abbildung 13

Friedrich Kloerss, Rostock
Schulklasse der Dorfschule in
Bargeshagen,
1924
11,7x16,9 cm auf 23,7x29,7 cm
Karton mit Prägedruck aufgezogen
(Ausschnitt)
DOP-Gelantinesilberpapier, vp.
Privatbesitz



Abbildung 14

wahrscheinlich
Friedrich Kloerß, Rostock
Schulklasse der Dorfschule in
Bargeshagen,
1930
11,4x15,6 cm auf 19,1x23,6 cm
Karton mit Prägedruck aufgezogen
(Ausschnitt)
DOP-Gelantinesilberpapier, vp.
Privatbesitz

In Folge der zunehmenden Verbreitung der Amateurfotografie seit den 1880er Jahren und dem daraus resultierenden gestiegenen Bedarf an fotospezifischen Gütern handelten neben den Drogisten auch zahlreiche Inhaber von Fotoateliers mit fotografischem Material. Die Firma Hans Prüß, Wismar, soll hier als Beispiel dienen: Nachdem Prüß in den Jahren zuvor ein fotografisches Atelier betrieben hat, baute der Fotograf und Kaufmann dieses 1930 zu einer Fotohandlung aus. Der Umsatz des Ateliers hatte sich „... von Jahr zu Jahr zufolge der ungestüm sich ausbreitenden Amateurphotographie verringert.“³⁷⁷ Anhand der Anzeigen der Gewerbetreibenden in den Adressbüchern der Stadt Wismar, Rostock und Schwerin ist die Tendenz zu beobachten, dass ab 1929 zunehmend auch die Atelierfotografen ihr Angebot an Dienstleistungen auf dem Sektor der Amateurfotografie erweiterten.

Neue Quellen der Erwerbsmöglichkeit suchten vor allem Ende der 1920er Jahre junge ambitionierte Amateurfotografen und drängten in den Markt der Berufsfotografen. Bruno Cordys charakterisiert diese Situation für den südwestdeutschen Raum: „Eine andere berufszerstörende Gefahr liegt in der Konkurrenz ungelernter und angelernter Photographen. [...] aus allen möglichen Berufen ergänzen sich die sogenannten ‚Schwarzfotografen‘, abgebaute Angestellte und Beamte, Angehörige freier Berufe schmälern das Einkommen des Berufsphotographen.“³⁷⁸

Diese Aussage trifft auch auf Mecklenburg-Schwerin zu. Beispielsweise wandte sich der Ingenieur und ambitionierte Amateurfotograf Karl Eschenburg von dem finanziell angeschlagenen Arado-Flugzeugwerk in Warnemünde ab und stieg in die Firma Handwerkskunst Rostock (Hakuro) ein. Nach Erweiterung der Einrichtung um ein Fotolabor bediente Eschenburg den Amateurbereich. Nach seinem Ausscheiden aus der Firma (1930) arbeitete Eschenburg als selbstständiger Fotograf ohne Atelier mit dem erweiterten Aufgabengebiet der Pressefotografie.³⁷⁹

Parallel zu den aufkommenden „modernen“ Fotoreportern ist vor allem bei der älteren Fotografengeneration ein „Verhaften“ an Traditionen bemerkbar. Dieses ist nicht nur an der Verwendung älteren fotografischen Materials und der Bildauffassung der Jahrhundertwende zu erkennen. Nach dem Ende der Kaiserzeit warben weiterhin zahlreiche regionale Fotoateliers mit dem Titel „Hof-

³⁷⁷ Siehe Brief (1930) von Hans Prüß, im AHW, RA IX. 88 P-12.

³⁷⁸ Cordys, 1933, S. 52.

³⁷⁹ Vgl. Kapitel 3.2.1.

Photograph“. Der Titel für herausragende Qualität von Adligen an regionalen Atelierfotografen vergeben, bleibt nicht nur als Qualitätssiegel, sondern auch der Beweis der Loyalität zum früheren Hauptauftraggeber. Tim Starl gibt allerdings zu bedenken, dass „... (die, d. Verf.) Hofitel nach den 1860er Jahren immer leichter zu erhalten (waren, d. Verf.): es bedurfte oft nur wenig mehr als großzügiger Geschenke an das regierende Haus – wie beispielsweise ein Prachtalbum mit Aufnahmen des Regenten – und eine entsprechende Betriebsgröße, um die nicht unbeträchtlichen Ausgaben bezahlen zu können.“³⁸⁰



Abbildung 15 ³⁸¹
1931

In Ludwigslust trug neben Ferdinand Esch³⁸² auch die Nachfolgerin des Hofphotographen Louis Wrede [...-...] den Titel. Frida Wrede [...-...] warb noch 1931 im Adressbuch der Stadt mit dem Titel „Hofphotographin Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin und Ihrer Hoheit der Prinzessin Heinrich XVIII. Reuss, Herzogin zu Mecklenburg“ (Abbildung 15). Im Adressbuch der Jahre 1935/36 ist allerdings nur noch der Zusatz ‚Photographin‘ aufgeführt.³⁸³

In Wismar warben die Fotografen Carl Michaelsen [1845-...] und Hugo Strube [1849-...] mit den ihnen verliehenen Titeln. Hugo Strube, 1849 in Bertelsdorf geboren, verwendete auch nach Übernahme des fotografischen Ateliers von Fritz Tied [...-...] in Wismar (1910) bis zur seiner Pensionierung (1922) den Titel „Großherzoglich Badischer Hofphotograph“.³⁸⁴
In Schwerin, in unmittelbarer Umgebung der Großherzoglichen Familie, führte Fritz Heuschkel, als Nachfolger des Hofphotographen Edmund Behncke [1835-1895] (Ateliergründung 1871) bis 1934 den Titel Hof-Photograph. Dieser Titel wurde an jeweils einen Fotografen einer Stadt, die in direktem Bezug zu der großherzoglichen Familie stand, vergeben. Das Großherzogtum Mecklenburg-Schwerin hatte so zum Beispiel von 1859 bis 1879 den Titel an elf Fotografen aus Berlin, Schwerin, Güstrow, Rom, Ludwigslust, Bad Doberan, Rostock und Wismar verliehen.³⁸⁵

³⁸⁰ Starl, 2006, S. 62.

³⁸¹ Adressbuch der Stadt Ludwigslust. Ludwigslust 1931. S. 38.

³⁸² Vgl. Kapitel 3.3.1.

³⁸³ Adressbuch der Stadt Ludwigslust. Ludwigslust 1935/36. o. S.

³⁸⁴ AHW, RA IX 1.88.

³⁸⁵ Schwede, 2006, S. 335.

Dem Verband Mecklenburger Photographen gehören weiterhin nur Berufsfotografen an. Von 1918 bis 1922 waren der Fotograf Lorenz [...-...] aus Malchow, der erste Vorsitzende, Rudolf Knöfel [...-...], Neustrelitz, der zweite Vorsitzende, Fritz Heuschkel, Schwerin, der Schriftführer, Fritz Blohm [...-...] aus Rostock und Franz Sandberg [...-...] aus Schwerin die Beisitzer, der Fotograf Walter [...-...], Güstrow, Kassierer sowie Rudolf Spach [...-...] aus Rostock der Archivar. Von 1924 bis 1929 war Fritz Heuschkel der erste Vorsitzende, Walter Block [...-...] aus Güstrow der Schriftführer, Fritz Seng [...-...] aus Wismar der Kassierer und Fritz Palm [...-...] aus Rostock Archivar.

Innerhalb des Verbandes gab es in den größeren Städten Ortsgruppen. In dem Vorstand der Ortsgruppe Rostock engagierte sich 1920 Fritz Blohm, Blutstraße 14, als erster Vorsitzender, Fritz Rübüldt [...-...], Wismarsche Straße 4, als Schriftführer und Margarete Roeper [...-...], Hopfenmarkt 4, als Kassenführer. 1924 übernahm zusätzlich Fritz Palm, Eselsflöterstraße, den zweiten Vorsitz. Im Adressbuch des Jahres 1931 ist nur noch Fritz Blohm als erster Vorsitzender aufgeführt.³⁸⁶

Parallel zu der Organisation der Berufsfotografen erfolgte auch eine Organisation der Amateurphotographen in Vereinen: 1925 mit der Gründung der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin und mit der Gründung der Photographischen Gesellschaft Rostock im Jahr 1929.³⁸⁷

Im Jahre 1929 fanden die ersten große Fotografieausstellungen im Land statt: im Schweriner Marienpalais wurde im Frühjahr die Jahresschau des Verbandes Deutscher Amateurphotographenvereine VDAV/Gau Niedersachsen und im Städtischen Museum Rostock im Herbst die Wanderausstellung „Photographie der Gegenwart“ aus dem Folkwang-Museum Essen mit Werken von beispielsweise Albert Renger-Patzsch oder Hugo Erfurth gezeigt. Dort wurden „neben der künstlerischen Photographie [...] auch bereits die Collage und die Reklamephotographie einbezogen“³⁸⁸, konstatiert Wolf Karge.

Ein Jahr später folgt in denselben Räumen die erste Ausstellung der Photographischen Gesellschaft Rostock. Im Jahr 1931 veranstalten der Heimatbund Mecklenburg und die Photographische Gesellschaft Rostock sowie die Photographische Gesellschaft Schwerin die Ausstellung „Mecklenburg im Lichtbild“ im Marienpalais in Schwerin.³⁸⁹

³⁸⁶ Adressbücher der Stadt Rostock, 1918-1932.

³⁸⁷ Vgl. Kapitel 3.4.2.

³⁸⁸ Karge, Wolf: Zwischen Moderne und Provinzialität. Der Kunstverein zu Rostock und seine Ausstellungstätigkeit zwischen 1919 und 1945. In: 777 Jahre Rostock: Neue Beiträge zur Stadtgeschichte. Ortwin Pelc (Hg.). Rostock 1995. S. 223-231, S. 78.

³⁸⁹ Vgl. Kapitel 3.4.2.; Eine Trennung von in Vereinen organisierten Amateurfotografen und in Kunstvereinen organisierten Bildenden Künstlern in Mecklenburg-Schwerin bis 1933 ist auf Grund der jeweiligen Ausstellungstätigkeit anzunehmen, jedoch nicht eindeutig belegbar.

3.1.3 1933 – 1938

Schon 1931 erreichten die Kandidaten der NSDAP den höchsten Stimmenanteil bei den Amtsvertreterwahlen. Bei den Landtagswahlen in Mecklenburg-Schwerin 1932 erhielt die NSDAP mit knapp 49 % der Stimmen die Mehrheit, übernahm die Regierung und stellte mit dem Gutsbesitzer und Mitglied der Gauleitung der NSDAP, Walter Granzow, den Ministerpräsidenten.

Der Leiter des Gaus Mecklenburg, Friedrich Hildebrandt (NSDAP), übernahm die Position des Reichsstatthalters und führte zum 01.01.1934 die bereits 1933 beschlossene Zwangsvereinigung der Freistaaten Mecklenburg-Strelitz und Mecklenburg-Schwerin zum Land Mecklenburg durch.³⁹⁰

Die Gleichschaltung der Kultur erfolgte auch in Mecklenburg schrittweise bis 1935. Im Juli 1933 wurde in Schwerin die Landesstelle des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMfVP) eingerichtet. Bei der Durchsetzung der Kulturpolitik übernahm im Jahr 1935 Wilhelm Bartholdy als Kulturreferent der Landesstelle des RMfVP eine zentrale Rolle.³⁹¹ Die Landesstelle der Reichskammer der bildenden Künste wurde unter der Leitung von Prof. Dr. Otto Maetzig in Hamburg eingerichtet und umfasste neben den Regionen Schleswig-Holstein, Lübeck und Hamburg auch Mecklenburg. Für das Land Mecklenburg wurde der Rostocker Prof. Dr. Otto Burmeister, der vor Ort den Kampfbund für deutsche Kultur führte, Vertrauensmann.

Die Kunstauffassung des Regimes wurde auch in Mecklenburg verbreitet und Kunstwerke, die nicht dem Kunstverständnis der nationalsozialistischen Ideologie entsprachen, als ‚entartet‘ titulierte. Im Jahr 1936 wurden diese Werke aus Museen, Kirchen und von öffentlichen Plätzen systematisch entfernt, so beispielsweise 1937 die Plastik „Der Schwebende“ von Ernst Barlach aus dem Güstrower Dom und die Plastik „Das Wiedersehen“ aus dem Schweriner Landesmuseum. Barlach wurde mit einem Ausstellungsverbot belegt.³⁹² Die Rostocker Künstlerin Kate Diehn-Bitt erhielt Zeichenverbot.³⁹³ Auch der aus Rostock stammende Maler Bruno Gimpel, der sich in den Sommermonaten in Ahrenshoop aufhielt, wurde auf Grund seiner jüdischen Herkunft mit Berufsverbot belegt. Er wählte am 28.04.1943 in Niederpoyritz bei Dresden den Freitod.³⁹⁴

³⁹⁰ Vgl. Behrens, Beate et al.: Mecklenburg in der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945. Eine Dokumentation. Rostock 1998. S. 11 ff.

³⁹¹ Langer, Hermann: Kultur im Gleichschritt: Zur NS-Kulturpolitik in Mecklenburg 1933-1945. In: Zeitgeschichte Regional: Mitteilungen aus Mecklenburg-Vorpommern. Jg. 5, Heft 2, 2001. S. 16-32, S. 16

³⁹² Siehe zu Ernst Barlach: Paret, Peter: Ein Künstler im Dritten Reich: Ernst Barlach 1933-1945. Berlin 2006.; Kraemer, Catherin: Ernst Barlach. Reinbeck bei Hamburg 2004.; Probst, Volker: Ernst Barlach: Bildhauer, Graphiker, Schriftsteller 1870 - 1938. Güstrow 2004.; Fischer, Bernd: Ernst Barlach in Güstrow. Berlin 2006.

³⁹³ Siehe zu Kate Diehn-Bitt: Palme, Peter: Kate Diehn-Bitt 1900-1978: Leben und Werk. Berlin 2002.

³⁹⁴ Siehe zu Bruno Gimpel: Tiedemann, Klaus: Bruno Gimpel, Rostock – Ahrenshoop – Dresden: Malerei, Grafik, Plakat. Berlin 2006.

Dem Kunstverständnis der Nationalsozialisten entsprachen allerdings auch regionale Künstler. Zum Beispiel war der Rostocker Maler Rudolf Bartels³⁹⁵ von 1929 bis 1936 der Vorsitzende des Rostocker Kunstvereins ehe er 1937 nach Berlin übersiedelte und im selben Jahr zum Kriegsdienst zur Wehrmacht eingezogen wurde.

Gleichzeitig erhalten regimiekonforme Künstler öffentliche Aufträge. Anlässlich der 700-Jahrfeier Plaus wurden von dem Plauer Bildhauer Wilhelm Wandschneider 1934/35 zwei Standbilder „Mähender Bauer“ und „Sämann“ geschaffen, die der konservativen Kunstauffassung der ‚Stadtführung‘ entsprachen.³⁹⁶

Wie in ganz Deutschland entstand auch in Mecklenburg ein System der Überwachung, des Terrors und der Gewalt gegen Andersdenkende und Kritiker des Regimes.³⁹⁷ So wurden zum Beispiel am 10.04.1933 zahlreiche Verbände und Vereine, darunter der Sozialistische Freidenkerverband, der Touristenverein „Naturfreunde“ und die „Nestfalken“, verboten. Auch der Arbeiter-Turn-und-Sport-Bund Mecklenburg wurde verboten und dessen Vermögen konfisziert. Nachdem im Januar 1934 der Landesbischof von Mecklenburg-Schwerin, Heinrich Rendtdorff, unter Druck der Nationalsozialisten sein Amt niederlegte, wurde Walther Schultz Landesbischof der Landeskirchenführer.

1942 wurden fast alle Juden aus Mecklenburg zum Arbeitsdienst zwangsverpflichtet oder in die Konzentrationslager Auschwitz und Theresienstadt deportiert.

Die Wirtschaft im zwangsvereinigten Mecklenburg, insbesondere die Industrie, profitierte nicht zuletzt seit 1933 durch Aufrüstung und Kriegsvorbereitung von dem wirtschaftlichen Aufschwung in Mecklenburg. Die Ernst-Heinkel-Flugzeugwerke und die Arado-Werke in Rostock sowie die Dornier-Werke in Wismar wurden stetig vergrößert.³⁹⁸ Die Betriebsleitung der Heinkel-Werke ließ 1935 die Produktionsanlagen von Warnemünde in das neue Werk in Rostock-Marienehe verlegen. „Aus dem kleinen Entwicklungsbetrieb mit weniger als 1000 Beschäftigten entstand nach und nach ein Großkonzern mit mehreren Betrieben, der schließlich mehr als 50 000 Arbeiter und Angestellte beschäftigte.“³⁹⁹ Weitere Produktionsstätten in Mecklenburg bestanden in Lübz, Rövershagen/Ribnitz und

³⁹⁵ Siehe zu Rudolf Bartels: Jürß, Lisa: Rudolf Bartels, die Sammlungen der Familien Bernitt und Burmeister. Fischerhude 2005.; Berswordt-Wallrabe, Kornelia von: Rudolf Bartels 1972-1943, eine Werksübersicht. Rostock 1995.

³⁹⁶ Lübbert, Ulrich: Plaus größter Sohn. In: Mecklenburgische Monatshefte. Jg. 11, Heft 126, 1935. S. 35 ff.

³⁹⁷ Siehe auch: Hoyer, Wolfgang: Widerstand gegen das NS-Regime in der Region Mecklenburg und Vorpommern. Schwerin 2005.; Jahnke, Karl Heinz: Gegen Hitler: Gegner und Verfolgte des NS-Regimes in Mecklenburg 1933-1945. Rostock 2000.; Jahnke, Karl Heinz: Lehrer in Mecklenburg 1933-1945 - "Gleichschaltung" und Widerstand. In: Pädagogik wider Vergessen: Festschrift für Wolfgang Keim. Kiel 2000. S. 139-153.; Jahnke, Karl Heinz: Sie dürfen nicht vergessen werden!: Widerstand gegen die NS-Diktatur in Mecklenburg 1933-1945. Rostock 2005.

³⁹⁸ Siehe: Schubert, Peter: Geschichte der Luft- und Raumfahrt in Mecklenburg und Vorpommern. Rostock 1999.; Schubert, Peter: Zur Entwicklung der Flugzeugindustrie in Mecklenburg und Vorpommern. In: Zur Geschichte der Rüstungsindustrie in Mecklenburg und Vorpommern 1900-1989. Wolf Karge (Hg.). Schwerin 2000. S. 41-56.

³⁹⁹ Koos, Volker: Typenbücher Deutsche Luftfahrt: Ernst Heinkel Flugzeugwerke 1933-1945. Königswinter 2003. S. 8.

Barth. Allein in Rostock waren bis zu 14 000 Arbeiter, darunter Häftlinge des KZ-Außenlagers in Barth, beschäftigt.⁴⁰⁰ Zahlreiche Zulieferbetriebe stellten ihre Produktion auf Grund der Auftragslage auf Schichtbetrieb und Sonntagsarbeit um.⁴⁰¹

Weitere kriegswichtige Betriebe waren die Munitionsfabrik in Malchow⁴⁰², die Sprengstofffabrik in Dömitz und die Mecklenburgische Metallwarenfabrik in Waren⁴⁰³. Neben dem Stützpunkt der Kriegsmarine auf dem Breitling wurden der Flugplatz in Tutow, der Fliegerhorst in Trollenhagen, die Luftwaffenerprobungsstelle Rechlin, die Torpedoversuchsanstalt auf dem Tollensesee und die Kaserne und der Schießplatz in Neustrelitz errichtet.⁴⁰⁴ Durch die verhältnismäßig starke Expansion der Luftwaffenbetriebe wurden, vorrangig in Rostock zahlreiche zusätzliche Arbeitskräfte angeworben mit „...Arbeits- und Lebensbedingungen, die zum Teil über dem Niveau der übrigen Bevölkerung lagen...“⁴⁰⁵.

Diese Expansion der Wirtschaft ging in den größeren Städten mit einem intensiven Neubau von Wohnungen einher, so dass die Bauwirtschaft ebenfalls belebt wurde. Insbesondere im Umfeld der Flugzeugwerke und Werften entstanden neue Wohnviertel für die Arbeiter.

Obwohl in der NS-Ideologie den Bauern besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde, wirkte sich der wirtschaftliche Aufschwung nur begrenzt auf die Agrarwirtschaft aus. Von den technischen Errungenschaften, die sich auf den großen Gütern durchsetzten, profitierten die Klein- und kleineren Mittelbauern kaum.⁴⁰⁶

⁴⁰⁰ Bossemann, Heino: Unter der Herrschaft der Weltanschauungen: Mecklenburg in der Weimarer Republik, dem "Dritten Reich" und der DDR. In: Ein Jahrtausend Mecklenburg und Vorpommern: Biografie einer norddeutschen Region in Einzeldarstellungen. Wolf Karge et al. (Hg.). Rostock 1995. S. 81-92, S. 81.; Inachin, Kyra T.: Von Selbstbehauptung zum Widerstand. Kückenshagen 2004. S. 319 ff.;

⁴⁰¹ Wendt, Inge: Zur Entwicklung der Stadt Rostock im zweiten Weltkrieg 1939-1945. Rostock, Univ. Diss. 1989. S. 6 f.; Siehe auch: Schröder, Uwe: Zur faschistischen Kriegsvorbereitung im Regierungsbezirk Stettin in den Jahren 1835 bis 1939. Rostock, Univ. Diss., Rostock 1985.

⁴⁰² Siehe: Nill, Alfred et al.: Das Munitions- und Sprengstoffwerk in Malchow (Meckl.) 1938 - 1945. Waren 1995.

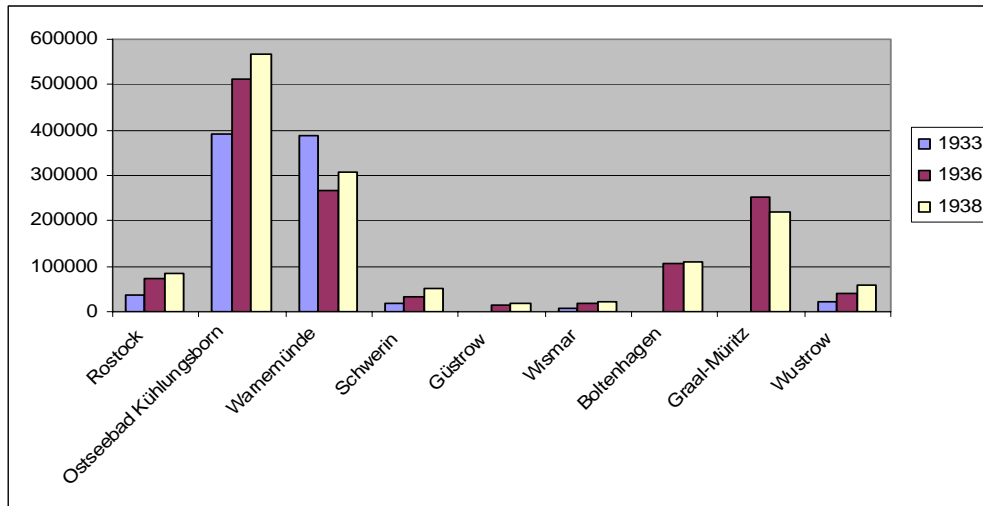
⁴⁰³ Bund der Antifaschisten Waren e.V. (Hg.): Dokumentation "Die Mecklenburgische Metallwarenfabrik mbH Waren - ein Standort der Aufrüstung im Dritten Reich. Röbel/Waren 1993.

⁴⁰⁴ Schwabe, Klaus: Mecklenburg-Strelitz von 1918 bis 1945. In: Mecklenburg-Strelitz: Beiträge zur Geschichte einer Region. Landkreis Mecklenburg-Strelitz anlässlich des 300. Geburtstag der Gründung des Herzogtums Mecklenburg-Strelitz (Hg.). Friedland i. Mecklenburg 2001. S. 192-219, S. 215.; Siehe zur Rüstungsproduktion in Mecklenburg: Albrecht, Martin: Rüstung und Militär in Mecklenburg und Vorpommern zwischen 1933 und 1945. In: Rüstung und Zwangsarbeit im nationalsozialistischen Mecklenburg und Vorpommern. Martin Albrecht unter Mitarbeit von Florian Ostrop u.a. (Hg.). Schwerin 2005. S. 8-31.; Krüger, Dieter: Rüstungsindustrie im Raum Neubrandenburg 1914-1989. In: Zur Geschichte der Rüstungsindustrie in Mecklenburg und Vorpommern 1900-1989. Wolf Karge (Hg.). Schwerin 2000. S. 57-64.; Scharnweber, Jürgen: Die Sprengstoffwerke in Dömitz an der Elbe. In: Zur Geschichte der Rüstungsindustrie in Mecklenburg und Vorpommern 1900-1989. Wolf Karge (Hg.). Schwerin 2000. S. 25-40.

⁴⁰⁵ Wendt, 1989, S. 35.

⁴⁰⁶ Vgl. auch: Lehmann, Joachim: Mecklenburgische Landwirtschaft und die "Modernisierung" in den dreißiger Jahren. In: Norddeutschland im Nationalsozialismus. Frank Bajohr (Hg.). Hamburg 1993. S. 335-346.; Möller, 2005.; Niemann, Mario: Traditionalität und Modernisierung in der mecklenburgischen Gutswirtschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das Beispiel der Verwendung landwirtschaftlicher Maschinen. In: Nationalsozialismus in Mecklenburg und Vorpommern. Henrik Bispinck et al. (Hg.). Schwerin 2001. S. 87-110.

Parallel zur erstarkenden Wirtschaft erlebte das Hotel- und Gastgewerbe unmittelbar in den Badeorten einen stetigen Zuwachs. Dort war auch das kulturelle Leben eng mit dem Fremdenverkehr verbunden. Die folgende Grafik (Grafik 1) verdeutlicht die Entwicklung des Tourismus ausgewählter Orte in Mecklenburg anhand der Zahl der Übernachtungen in den Sommerhalbjahren 1933 bis 1938. Deutlich ist zu erkennen, dass die Ostseebäder das touristische Zentrum darstellen.



Grafik 1
Übernachtungen in den Sommerhalbjahren 1933, 1936 und 1938 in ausgewählten Städten, Statistische Daten aus: Historische Statistiken für Mecklenburg-Vorpommern 1851-1946⁴⁰⁷ (zusammengestellt von K. Becker)

Die nationalsozialistische Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“ (KdF) propagierte als Teil der Deutschen Arbeitsfront ein organisiertes Erholungs- und Freizeitprogramm für Bevölkerungsschichten, die sich bis dahin kaum einen Urlaub leisten konnten. Das Angebot reichte von lokalen Ausflügen⁴⁰⁸ bis hin zu mehrtägigen Bahn- und Seereisen⁴⁰⁹. Zu den Zielen der massenwirksamen Projekte zählten neben volkswirtschaftlichen Aspekten die Freizeitgestaltung im Rahmen der nationalsozialistischen Ideologie als Mittel der geistigen und körperlichen ‚Erneuerung‘ des deutschen Volkes, die Festigung des ‚Gemeinschafts-, und ‚Heimatgefühls‘. Shelley Baranowsky konstatiert „Participants would appreciate each local *Heimat* as a piece of greater national *Heimat*.”⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Statistisches Landesamt Mecklenburg-Vorpommern, 2001, o. S.

⁴⁰⁸ Siehe zur nationalsozialistischen Organisation KdF in Mecklenburg: Wandern in Mecklenburg mit der NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude". In: Mecklenburgische Monatshefte: Zeitschrift zur Pflege heimatlicher Art und Kunst. Jg. 11, Heft 129, 1935. S. 514-515.; NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude, Gau Mecklenburg-Lübeck, Deutsche Arbeitsfront. Schwerin 1935-1936.; Frohes Volk: Mitteilungsheft der Deutschen Arbeitsfront, NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude Gau Mecklenburg-Lübeck. Schwerin 1936-1937.

⁴⁰⁹ Siehe zu Seereisen: Schallenberg, Claudia: KdF: "Kraft durch Freude": Innenansichten der Seereisen. Bremen 2005.; Siehe zu KdF allgemein: Buchholz, Wolfhard: Die nationalsozialistische Gemeinschaft "Kraft durch Freude". Freizeitgestaltung und Arbeiterschaft im Dritten Reich. München 1976.; Frommann, Bruno: Reisen im Dienste politischer Zielsetzungen: Arbeiter-Reisen und "Kraft durch Freude"-Reisen. Stuttgart 1993.

⁴¹⁰ Baranowsky, Shelley: Strength though joy: consumerism and mass tourism in the Third Reich. Cambridge 2004. S. 129.

An der Ostseeküste waren KdF-Heime zur Unterbringung tausender Urlauber in Planung, von denen nur das erste deutsche KdF-Seebad in Prora auf Rügen (Vorpommern) in Teilen realisiert wurde.⁴¹¹

In den ersten Jahren der NS-Diktatur verspürten die Handwerksfotografen in Mecklenburg weiterhin die Auswirkungen der wirtschaftlichen Krise. So häuften sich zum Beispiel in den Jahren 1934-36 die Anträge auf Erlass und Stundung der Beiträge für die Handwerkskammer in Wismar.⁴¹² Insbesondere die doppelte Beitragspflicht – für die Handwerks- und Handelskammer – war für zahlreiche Unternehmen, wie zum Beispiel fotografische Ateliers, die gleichzeitig auch Fotomaterial verkauften, eine enorme Doppelbelastung.⁴¹³

Trotzdem gab es weiterhin Neugründungen. In Wismar wurde 1936 ein Fotografengeschäft gegründet, welches im selben Jahr jedoch wieder aufgegeben wurde.⁴¹⁴

In Rostock hingegen eröffneten 1934 Egon Kleinman und Erich Hauschild und 1936 folgte Franz Lappe je ein Atelier, während 1932 Sebastian Maaß, 1931 Richard Pötzsch und 1934 Ulrich Reinhard teilweise altersbedingt ihre Ateliers schlossen.⁴¹⁵

In Schwerin eröffneten neben den lang etablierten fotografischen Ateliers 1934 Hans Hilburg, 1935 Erich Reimschüssel, 1936 Gustav Adolf Dahl und 1937 Fritz Purwin ein Foto-Geschäft. Einzig der Fotograf August Schmidt schloss 1934 sein Geschäft. 1935 erweiterte die Bärensprungsche Hofdruckerei den Betrieb um eine „photographische Reproduktionsanstalt“.

Indem der Bedarf an Fotografien für lokale Tageszeitungen wuchs, bestand für zahlreiche regionale Fotografen die Möglichkeit des Verkaufs von Fotografien an Tageszeitungen. Allerdings waren ab 1933 Bedingungen an die hauptberufliche Bildberichterstattung geknüpft. Im Zuge der Instrumentalisierung des Mediums Fotografie für die NS-Ideologie und der „...grundsätzlichen Unterscheidung von Berufsfotografen und Bildberichterstatte...“⁴¹⁶ war für hauptberufliche Bildberichterstatte die Mitgliedschaft im Reichsverband der Deutschen Presse Pflicht.⁴¹⁷ Allerdings weist der Leiter des Reichsverbandes der Deutschen Presse, Weiß, 1935 darauf hin, dass „...für die gelegentliche, nicht hauptberufliche Mitarbeit an der deutschen Presse schlechthin, also auch für die Bildberichterstattung, die Eintragung in die Berufsliste der Schriftleiter nicht die

⁴¹¹ Siehe zum KdF-Bad Prora auf Rügen: Lichtnau, Bernfried: Prora - das erste KdF-Bad Deutschlands: Prora auf Rügen. Das unvollendete Projekt des 1. Seebades in Deutschland. Greifswald 1995.; Liersch, Hendrik: Ein freiwilliger Besuch - als Bausoldat in Prora. Randlage 2003.; Rostock, Jürgen und Franz Zadniecek: Paradis Ruinen - das KdF-Seebad der Zwanzigtausend auf Rügen. Berlin 1992.; Spode, Hasso: Ein Seebad für zwanzigtausend Volksgenossen. Zur Grammatik und Geschichte des fordistischen Urlaubs. In: Reichskultur in Deutschland. Von der Weimarer Republik bis zum 'Dritten Reich'. Peter J. Brenner (Hg.). Tübingen 1997.; Wernicke, Joachim und Uwe Schwartz: Der Koloss von Prora auf Rügen - gestern - heute - morgen. Prora 2003.

⁴¹² AHW, RA IX.1.95.

⁴¹³ AHW, IX.1.94.

⁴¹⁴ Hilde Baum, geb. Becker; AHW, RA IX.1.95.

⁴¹⁵ Rostocker Adreß-Buch 1934 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1934.; Rostocker Adreß-Buch 1936/37: Einwohnerbuch, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und den eingemeindeten Ortschaften. Rostock 1936/37.

⁴¹⁶ Siehe: Dietrich, Hans: Über die Frage der Bildberichterstattung, eine Entgegnung. In: Deutsche Presse. Jg. 25, Heft 2, 1935. S. 9.

⁴¹⁷ Vgl. Kapitel 2.4.4.

Voraussetzung bilden muß⁴¹⁸ und gibt zu bedenken, dass die einzelnen Redaktionen die Möglichkeit besitzen, gelegentliche Aufnahmen von Fachfotografen der Zwangsinnung oder von Amateurfotografen zu veröffentlichen.⁴¹⁹ Dieses wird auch in Mecklenburg-Schwerin angewandt.⁴²⁰ Rolf Sachsse konstatiert in Bezug auf die Verteilung der Bildberichterstatter: „Es ist auffällig, dass außer den beiden Hauptsitzen der Bildberichterstattung Berlin und München besonders der ganze Westen dicht besiedelt ist, während der Osten recht schlecht dabei wegkommt.“⁴²¹ Dies mag auch die hohe Anzahl an Veröffentlichungen durch Fotografen der Zwangsinnung, das heißt Atelierfotografen und Amateuren in regionalen Zeitungen und Zeitschriften erklären. So ist Karl Eschenburg in Warnemünde einer von drei Bildberichterstattern in ganz Mecklenburg-Schwerin.⁴²² Er deckt vor allem den Bereich der Heimatfotografie ab und beliefert die Wochenendbeilage des Rostocker Anzeigers mit seinen Bildern.⁴²³

Die Berufsfotografen gehörten dem Reichsstand des Deutschen Handwerks/Photographen-Innung an. In diesen wurde auch der Verband Mecklenburger Photographen eingegliedert. Die Struktur der Ortsgruppen blieb bestehen. So war zum Beispiel Fritz Palm in den Jahren 1936 und 1937 ein „offizieller Vertreter“ der Ortsgruppe Rostock des Photographen-Vereins.⁴²⁴ Die Funktion des Kreisgruppenwartes übernahm 1938 der Rostocker Fotograf Chrysantus Struth, Barnstorfer Weg 7.⁴²⁵ Struth übte 1939 die Funktion des Kreisbeauftragten aus.

Analog zur Organisation der Berufsfotografen und Bildberichterstatter erfolgte seit 1933 die staatliche Lenkung der Amateurfotografie. Mit der Auflösung bestehender Organisationen (Arbeiter-Lichtbild-Bund, Verband der Arbeiterfotografen Deutschlands) erfolgt parallel zum Bestehen des Verbands Deutscher Amateurfotografen-Vereine (VDAV) die Neuorganisation der Amateure im Reichsbund Deutscher Amateurfotografen (RDAF).⁴²⁶ Im VDAV sollten ‚ernsthafte Amateure‘ und im RDAF bisher nicht organisierte ‚Volksgenossen mit Kamera‘ organisiert werden.⁴²⁷ Dem Referat Lichtbild im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda oblag die Leitung des Dachverbandes RDAF. Der Leiter des Referates Lichtbild, Heiner Kurzbein, war somit für Mitteilungen an die Amateure und an die Berufsfotografen verantwortlich.

⁴¹⁸ Weiß: Bildberichterstatter und Innungsfotografen. In: Deutsche Presse. Jg. 25, Heft 9, 1935. S. 3.

⁴¹⁹ Ebenda.

⁴²⁰ Vgl. Kapitel 4.3.

⁴²¹ Wo sitzen Deutschlands Bildberichterstatter? In: Deutsche Presse, Berlin 26/1936, S. 309-310., zitiert in: Sachsse, 2003, S. 289.

⁴²² Vgl. Karte in: Wo sitzen Deutschlands Bildberichterstatter? In: Deutsche Presse. Jg. 24, Heft 26, 1936. S. 309-310.

⁴²³ Vgl. Kapitel 3.3.1.

⁴²⁴ Rostocker Adreß-Buch 1936/37: Einwohnerbuch, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und den eingemeindeten Ortschaften. Rostock 1936/37. S. 134.

⁴²⁵ Rostocker Adreß-Buch 1938: Einwohnerbuch, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und den eingemeindeten Ortschaften. Rostock 1938. S. 136.

⁴²⁶ Vgl. Sachsse, 2003, S. 117 ff.

⁴²⁷ Ebenda, S. 121.

Beide Amateurvereine in Mecklenburg, die Photographische Gesellschaft Rostock und die Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin, waren im RDAF organisiert. Zahlreiche Mitglieder beider Vereine nutzten die Möglichkeit, in regionalen Periodika Fotografien zu publizieren.⁴²⁸ Es konnte nicht nachgewiesen werden, dass KdF-Fotogruppen in Mecklenburg bestanden.

3.1.4 1939 - 1945

Die wirtschaftliche Lage in Deutschland verschlechterte sich zunehmend um 1941/42. Bei zeitgleicher Forderung nach Produktionssteigerung und Einberufungen von Fachkräften zum Wehrdienst entstand ein zunehmender Arbeitskräftemangel, dem in großen industriellen Betrieben und in landwirtschaftlichen Großbetrieben durch den erzwungenen Einsatz von Kriegsgefangenen und Fremdarbeitern entgegengewirkt wurde. Im Juni 1940 waren in Mecklenburg 20895 Kriegsgefangene und 40131 Zwangsarbeiter in der Landwirtschaft registriert.⁴²⁹ Hermann Langer stellt fest, dass bis Kriegsende der Anteil ausländischer Arbeitskräfte von 4,9 auf 32,7 % ansteigt.⁴³⁰ Seit 1943 wurden in den Industrie und Landwirtschaft zunehmend dienstverpflichtete Zivilarbeiter beschäftigt.⁴³¹

Die Rüstungsbetriebe wurden nach den verstärkten Luftangriffen ab 1943 durch die Alliierten in kleinere Städte, wie zum Beispiel Teile der Wismarer Dornier-Werke nach Neustadt-Glewe, ausgelagert.⁴³²

Am 31.12.1942 löste die Gauwirtschaftskammer unter Leitung des Reichswirtschaftsministeriums die bisher bestehenden Handwerkskammern in Rostock und Schwerin ab. Für das Jahr 1943 waren in der Gauwirtschaftskammer Mecklenburg 68 A-Betriebe (von der Rüstungsinspektion betreute Betriebe), 38 B-Betriebe (Dienststellen und Betriebe der Wehrmacht und 480 C-Betriebe (von Landwirtschafts- oder Forstwirtschaftsämtern betreute Betriebe) registriert.⁴³³ Infolge der Konzentration auf kriegswichtige Betriebe erhöhte sich zwar die Anzahl an Rüstungszulieferbetrieben, die gewerbliche Wirtschaft für den zivilen Bedarf brach allerdings ein. Zahlreiche Betriebe wurden teilweise oder komplett zwangsstillgelegt. Bereits 1940 wurde für das gesamte Deutsche Reich ein Neubauverbot erlassen⁴³⁴, welches 1943 in einem allgemeinen Baustopp aufging.

Aus der Lebensmittelknappheit während des Ersten Weltkrieges hatte die Regierung Deutschlands Lehren gezogen und seit 1937 die Rationierung der

⁴²⁸ Siehe Kapitel 3.4 und Kapitel 4.4.1.

⁴²⁹ Behrens, 1998, S. 257.

⁴³⁰ Langer, Hermann: Leben unterm Hakenkreuz: Alltag in Mecklenburg 1932-1945. Bremen, Rostock 1996. S 195.

⁴³¹ Vgl. zu ausländischen Zwangsarbeitern in Mecklenburg: Ostrop, Florian: Zum Einsatz und zu den Lebensbedingungen von ausländischen Zwangsarbeitern während des Zweiten Weltkrieges in Mecklenburg-Vorpommern. In: Rüstung und Zwangsarbeit im nationalsozialistischen Mecklenburg und Vorpommern. Martin Albrecht unter Mitarbeit von Florian Ostrop u. a. (Hg.). Schwerin 2005. S. 32-53.

⁴³² Karge, 1999, S. 91.

⁴³³ Wendt, 1989, S. 53.

⁴³⁴ Reichsgesetzblatt 1940 Teil I, S. 887 zitiert in: Ebenda, S. 81.

Grundnahrungsmittel vorbereitet. Ab dem 01.09.1939 wurde stufenweise die Zwangsrationierung von Fett, Fleisch, Milch, Butter, Käse, Marmelade, Zucker und Kaffee und ab 25.09.1939 die von Brot und Eiern eingeführt. Trotz starker Kürzung der Lebensmittelrationen während des Kriegsverlaufs und der Einführung von Ersatzstoffen war die Versorgung der Bürger – mit Ausnahme der Zwangsarbeiter und verfolgten Bevölkerungsschichten – bis 1943 weitgehend gewährleistet. Dieses wurde durch die Plünderung der besetzten Gebiete, verschärfte Planung und Überwachung der eigenen landwirtschaftlichen Produktion und den Einsatz von Zwangsarbeitern und Kriegsgefangenen in der Landwirtschaft erreicht.

Im Vergleich zu den durch Großstädte geprägten Regionen Deutschlands war Mecklenburg ‚reich‘ an Kartoffeln und die Landbevölkerung konnte durch Eigenproduktion weitgehend mit den Grundnahrungsmitteln versorgt werden. Allerdings verschlechterte sich die Versorgungslage 1944 auch hier. Gegen Kriegsende vom 9.-29.04.1945 betrug in Mecklenburg die wöchentliche Lebensmittelzuteilung für Normalverbraucher nur noch 150 g Fleisch, 175 g Fett, 1550 g Brot und 100g Kaffee-Ersatz pro Person.⁴³⁵

Mit Kriegsbeginn geht die Anzahl der Besucher in den Badeorten an der mecklenburgischen Ostseeküste zurück, kommt jedoch erst in den letzten Kriegsjahren, insbesondere nach der Zwangsschließung von 94 Fremdenverkehrseinrichtungen 1943, zum Erliegen. Im Ostseebad Kühlungsborn waren beispielsweise während der ‚Kriegskurzeit‘ 1940 immerhin noch 20 378 Gäste und 1941 sogar 22 149 Urlauber verzeichnet worden.⁴³⁶

Seit 1940 wurden ausgewählte Städte von der Royal Air Force und von Bombern der USA angegriffen und teilweise zerstört. Die Bombardements erfolgten von 1940 bis 1942 punktuell und danach verstärkt. Im Juli 1940 wurden die Arado-Flugzeugwerke in Schwerin, die Landeshauptstadt und im August die Norddeutschen Dornier-Werke in Wismar und die Arado-Flugzeugwerke in Warnemünde angegriffen. Nach Luftaufklärungsflügen erfolgten im Juli 1941, April und Mai 1942, Juli 1943 und Februar, April und August 1944 Luftangriffe auf Rostock und Warnemünde, bei der vorwiegend die Industrie- und Hafengebiete in Mitleidenschaft gezogen wurden. Die Heinkel-Werke wurden dabei am 04.08 und 25.08.1944 zu 50 % zerstört. Weitere 30 % konnten wieder aufgebaut werden.⁴³⁷ Allerdings war bereits zuvor die Dezentralisierung und Verlagerung von Produktionsstätten wie 1941 die der Endmontage des Arado-Werkes nach Mannheim-Sandhofen erfolgt.⁴³⁸ In Rostock hatten die Bombardements den Nerv des Einzelhandels empfindlich getroffen, zumal nicht alle Geschäfte wieder aufgebaut werden konnten.

Am 07.04. und 19.04.1945 wurden Schwerin und die benachbarte Stadt Ludwigslust erneut aus der Luft angegriffen.

In Mecklenburg fanden unmittelbar vor Kriegsende Kampfhandlungen vom 27.04 bis 03.05.1945 unter anderem in Friedland, Neubrandenburg und Alt-Strelitz statt.⁴³⁹ Am 03.05.1945 war Mecklenburg von alliierten Truppen besetzt und der Krieg beendet. Am 08.05.1945 kapitulierte Deutschland.

⁴³⁵ Langer, 1996, S. 227.

⁴³⁶ Ebenda, S. 176.

⁴³⁷ Koos, 2003, S. 12; Wendt, 1989, S. 45 ff.

⁴³⁸ Ebenda, S. 47.

⁴³⁹ Siehe zu einzelnen Städten: Schultz-Naumann, Joachim: Mecklenburg 1945. Berlin 1991.

Zwischen 1939 und 1943 wurde der reibungslose Berufsalltag eines Großteils der Fotobetriebe im Untersuchungsgebiet extrem eingeschränkt. Der Hauptgrund bestand zunächst in der Wehrpflicht der männlichen Fotografen und der Arbeitsdienstverpflichtung zahlreicher Angestellter. Die Betriebe, die weitergeführt wurden, weil die Fotografen auf Grund ihres Alters nicht eingezogen wurden oder Fotografinnen den Betrieb übernahmen, haben vor allem mit Materialproblemen und rückläufigen Umsätzen zu kämpfen.

In den untersuchten Städten erfolgten in den ersten Kriegsjahren, vor allem in Rostock, Neueröffnungen. 1938 war dort bereits der Betrieb Foto-Pfulb entstanden. 1940 eröffnete die Lichtbildnerin Margarete Brauer ihr Atelier und im selben Jahr entsteht das Fotostudio Helenkierwicz.⁴⁴⁰ Auf Grund der Stilllegungsaktion des Reichswirtschaftsministeriums vom 29.01. und 30.01.1943 mussten allerdings auch diese Betriebe schließen. In wie fern trotzdem im Auftrag für Kunden fotografiert wurde, lässt sich im Einzelnen nicht mehr rekonstruieren. Vorrangig wurden in den Ateliers weiterhin Portraitaufnahmen gefertigt. Infolge des Erinnerungswertes von Fotografien waren diese Portraitbilder bei der Bevölkerung besonders beliebt. Dieser Vorgang wurde zudem gezielt durch die NS-Propaganda unterstützt, wie auf der Abbildung 16 zu erkennen ist. Charakteristische Aufnahmen aus der Heimat sind Fotografien von Frauen und Kindern, Gruppenaufnahmen von Familien und Aufnahmen von Soldaten in Uniform.



Abbildung 16⁴⁴¹

Zusätzliche Einnahmen verbuchten einzelne Fotografen der kleineren Städte, indem sie die Kriegsschäden in den Heimatstädten für eventuelle Regressansprüche fotografierten oder die Schadensaufnahmen beauftragter regionaler Beamte im eigenen Labor entwickelten.⁴⁴²

Fast alle Bildberichterstatter, die zu Beginn der Diktatur offiziell für die lokalen Zeitungen berichteten, waren zu den Propagandakompanien einberufen worden. Der Bedarf an Bildmaterial wurde durch Bildagenturen, Archiv- und PK-Material abgedeckt. Gleichzeitig verringerte sich die Anzahl an Fotografien in den regionalen Zeitschriften.⁴⁴³

⁴⁴⁰ Rostocker Adreßbuch 1940, Rostock 1940. S. 241.

⁴⁴¹ Berliner Illustrierte Zeitung, 09.11.1944. S. 3., auch in: Langer, 1996, S. 175.

⁴⁴² Vgl. Kapitel 4.5.

⁴⁴³ Vgl. Kapitel 4.4.

3.1.5 1945 - 1949

Am 01.05.1945 besetzte die Rote Armee Rostock und einen Tag später US-amerikanische Truppen die Landeshauptstadt Schwerin. In Schwerin vollzog sich kurz darauf ein erster Besatzungswechsel, in dem die britischen Truppen bis zum 30.06.1945 die Verantwortung in der Landeshauptstadt übernahmen. Somit verlief die Besatzungsgrenze zwischen den anglo-amerikanischen Truppen und der Roten Armee im westlichen Mecklenburg östlich der Städte Wismar, Schwerin und Ludwigslust. Am 01.07.1945 besetzte die Rote Armee auf Grund des zwischen den Alliierten vereinbarten Besatzungswechsels, der in Zusammenhang mit der angestrebten Viermächteverwaltung stand, auch den westlichen Teil Mecklenburgs.⁴⁴⁴ Drei Tage später erfolgte die Gründung des Landes Mecklenburg-Vorpommern und am 08.07.1945 wurde die „Sowjetische Militäradministration in Mecklenburg“ gebildet, die auf der Basis von Befehlen regierte.

Unmittelbar nach Kriegsende waren in Mecklenburg, wie in ganz Deutschland und weiten Teilen Europas, zunächst praktische Überlebensprobleme zu lösen. Die Versorgung mit Grundnahrungsmitteln verschlechterte sich in den folgenden Wochen zunehmend, zumal weitere Flüchtlinge aus ehemaligen deutschen Gebieten in den einzelnen Orten der Region eintrafen. Bad Doberan, dessen Einwohnerzahl bereits 1939 von fast 34 000 auf über 60 000 Menschen gestiegen war, hatte von 1943 bis 1945 insgesamt etwa 10 000 Flüchtlinge aufgenommen.⁴⁴⁵ Karge/Münch/Schmied konstatieren für das Land Mecklenburg-Vorpommern: „Die Bevölkerungszahlen stiegen um knapp die Hälfte. 1946 wurde in Mecklenburg-Vorpommern 2.140.000 Bewohner registriert.“⁴⁴⁶ Der Flüchtlingsstrom hielt bis Ende der 1940er Jahre an.

Ein weiteres Problem der für den nationalsozialistischen Staat arbeitenden Fotografen, wie auch für fast alle Männer, bestand unmittelbar nach Ende des Krieges in Verhaftung und Verfolgung als Nationalsozialisten. Rolf Sachsse konstatiert: „Ganz am Ende gab es nur noch Selbstrettungsaktionen [...]. Zu diesem Zweck wurde sämtliche Privilegien genutzt, die man als Fotograf, Filmkameramann und Propagandist noch hatte [...]. Nahezu alle Interviews, die ich mit deutschen Bildjournalisten über das Jahr 1945 und die Situation unmittelbar nach Kriegsende führte, bestanden aus Geschichten glücklichen Hindurchwurstelns ...“⁴⁴⁷. Berufsfotografen und Amateure mussten sich ferner um den Verbleib der eigenen

⁴⁴⁴ Brunner, Detlev: Die Landesregierung in Mecklenburg-Vorpommern unter sowjetischer Besatzung 1945 bis 1949, Die ernannte Landesverwaltung, Mai 1945 bis Dezember 1946 Bd. 1, eingeleitet und bearbeitet von Detlev Brunner. Werner Müller und Andreas Röpcke (Hg.), Bremen 2003. S. 11 ff.; Vgl. auch: Schultz-Naumann, 1991; Mai, Joachim: Der Sieg über den Faschismus im Bereich der 2. Belorussischen Front und der Beginn des demokratischen Neuaufbaus in Mecklenburg-Vorpommern (Januar bis Juni 1945). In: Vom Narew an die Elbe. Joachim Mai (Hg.) Berlin 1965. S. 13-18, S. 13 ff.

⁴⁴⁵ Ostseebote, 06.04.1945 zitiert in: Langer, 1996, S. 240.

⁴⁴⁶ Karge, Wolf et al.: Die Geschichte Mecklenburgs. Rostock 1993. S. 167.

⁴⁴⁷ Sachsse, 2005, S. 73.

Foto-Ausrüstung kümmern. Durch die Ansprüche der Besatzungsmächte und durch Plünderungen gingen insgesamt etwa 70 % der Fotoausrüstung aus deutschem Privatbesitz verloren.⁴⁴⁸ Diese Angaben lassen sich auch auf Mecklenburg übertragen. So wurden beispielsweise in Rostock die Inhaber der Fotogeschäfte unmittelbar nach Kriegsende aufgefordert, sich zur Registrierung zu melden.⁴⁴⁹ Ferner wurden in Schwerin Kameras von der sowjetischen Besatzungsmacht beschlagnahmt.⁴⁵⁰

Während die Materialknappheit alle Berufsgruppen betraf, hatten besonders die Fotoamateure kaum Chancen, außerhalb des Schwarzmarktes an Fotomaterial zu gelangen. Auch die Atelierfotografen waren in ihrer Arbeit durch die Materialrationierung und bürokratischen Hürden nahezu vollständig eingeschränkt. Für die Ausführung von Fotografien mussten so zum Beispiel Fotografienehmigungen von Besatzungsbehörden eingeholt werden. In der britischen Zone wurde die Einschränkung für Berufs- und Amateurfotografen 1946 aufgehoben.⁴⁵¹

Einige Ateliers erhielten mitunter durch die Besatzungsmacht Aufträge. In wie fern diese bezahlt wurden oder fotografische Leistungen gegen Naturalien eingetauscht wurden, ist nicht belegt. So bestand noch am 30.10.1947 ein Anlass für folgende telefonische Durchsage an die städtischen Dienststellen:

Die Dienststellen werde gebeten, sofort festzustellen, ob Dienststellen der Besatzungsmacht bestimmungswidrige Leistungen zu Lasten von deutschen Haushaltsmitteln verlangen, z.B. Gestellung von Kraftwagen, Anfertigung von Fotoaufnahmen usw.

Die einzelnen Fälle sind noch heute der Hauptverwaltung bis 15 Uhr in schriftlicher Form mitzuteilen. Fehlanzeige unbedingt erforderlich und kann telefonisch auf Apparat 175 erfolgen.

*Der Rat der Stadt Rostock
Hauptverwaltung⁴⁵²*

Auf der Suche nach Arbeit und oft durch Zufall begannen auch Amateure als Fotografen zu arbeiten.

⁴⁴⁸ Derenthal, Ludger: Bilder der Trümmer und Aufbaujahre: Fotografie im sich teilenden Deutschland. Marburg 1999. S. 102 – in Bezug auf: Zeidler, Max: Herbsttagung des Hauptinnungsverbandes. In: Photo-Presse: Fachzeitschr. für d. ges. Lichtbildwesen f. Handel u. Industrie; Verbandsorgan d. Centralverbandes des Deutschen Photographenhandwerks. Münden, Jg. 3, vom 17.12.1948. S. 4.

⁴⁴⁹ AHR, RO 2.1.0.-434 Nr. 073.

⁴⁵⁰ Bedau, Walter: Die ersten Jahre nach dem grossen Krieg: Bilder und Geschichten aus Mecklenburg. Vor 2004. Maschinenschriftliches Manuskript, o. S. (S. 3)

⁴⁵¹ Photo-Presse. Jg. 2, Heft 1, 20.02.1946, Nr. 5/6, S. 8 zitiert in: Derenthal, 1999. S. 102; Wann die Einschränkung für Berufs- und Amateurfotografen in der sowjetischen Besatzungszone, insbesondere in Mecklenburg, aufgehoben wurde, konnte nicht ermittelt werden.

⁴⁵² AHR, Best. 2.1.0., Akte 1663, Blatt o. Nr.

Der Schweriner Walter Bedau, vor dem Krieg bei der Landeszeitung Neustrelitz und beim Niederdeutschen Beobachter als Chemograph tätig und während des Krieges Soldat bei der ‚Radartruppe‘ im niederdeutschen Raum, beschreibt die Zeit nach Kriegsende wie folgt:

„Ich fotografierte damals für die russischen Militäreinheiten und das kam so. [...] Auf dem Schweriner Arbeitsamt versuchte ich Arbeit zu bekommen. [...] Aber auf dem Arbeitsamt hatte man keine Arbeit für mich. ‚Oder wollen Sie in einer russischen Dienststelle als Fotograf arbeiten?‘ Ja, warum nicht, dachte ich. Besser das wie gar nichts! Ich bekam die Adresse wo ich mich zu melden hätte, und ab ging’s. Ein sowjetischer Offizier begrüßte mich dort freundlich. Aber das war noch nicht alles. Kein Atelier, kein Fotoapparat, keine Fotolampen, keine Dunkelkammer! Völlige Leere! ‚Komm‘ sagte der Offizier, ‚Fotoapparat holen!‘ Er ging mit mir in die Stadt in irgendein Haus. Ich glaube es war ein Haus in der Schusterstrasse- In einem grossen Raum lagen dort tatsächlich hunderte von Fotoapparaten. Aber alles Mist. Uralte Plattenkameras, riesige Mengen der einfachen AGFA-Box also für mich völlig unbrauchbar. Ausserdem musste die infrage kommende Kamera mit Rollfilm benutzbar sein. Denn die konnte man auf dem Schwarzmarkt eventuell beschaffen. Dann endlich wurde ich fündig! Eine alte Rolleicord-Kamera!“⁴⁵³

Eine gewisse Portion Organisationstalent und Glück waren nach Kriegsende ebenso wie fundierte handwerkliche und gestalterische Fähigkeiten gefragt. Offizielle Angaben bezüglich der Arbeit der Fotografen in Mecklenburg zwischen Mai 1945 und September 1949 sind rar. Auch sind aus der Zeit unmittelbar nach Kriegsende nur sehr wenige Fotografien, meist Portraitaufnahmen, erhalten geblieben. Es ist anzunehmen, dass zahlreiche Ateliers den Betrieb so bald als möglich wieder aufnahmen.

Für Gesamtdeutschland konstatiert Rolf Sachsse, dass unter den jeweiligen Militärbehörden die Innungen zügig restituiert wurden. Gleichzeitig gab es zahlreiche Lehrlinge, die bereits nach sechs bis zehn Monaten ihre Gesellenprüfung und nach zwei Jahren die Meisterprüfung ablegten.⁴⁵⁴

Vor allem der Zweig der Portraitfotografie erlebte wie schon in den Kriegsjahren auf Grund der Passbildproduktion einen erneuten Aufschwung. Selbst national etablierte Fotografen wandten sich, nachdem repräsentative Bildnisfotografien keinen Absatz mehr fanden, wieder diesem Genre zu.⁴⁵⁵ Aber auch Fotografen der kleineren Städte konnten nicht mehr ausschließlich auf die Stammkundschaft zählen und bedienten nun verstärkt den Markt der Portraitfotografie und den der Hochzeitsfotografie auf dem Land (Abbildung 17). Die Entlohnung erfolgte vorrangig in Form von Naturalien.

⁴⁵³ Bedau, 2004, o. S. (S. 3 f.).

⁴⁵⁴ Sachsse, 2005, S. 74.

⁴⁵⁵ Siehe u.a.: von Dewitz, Bodo et al. (Hg.): Hugo Erfurth 1874-1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne, Kataloghandbuch Agfa-Historama. Köln 1992. S. 20; Derenthal, 1999, S. 102.



Abbildung 17

A. Beckmann & Co., Inh.
 E. M. Schoop, Bad Doberan
 Hochzeit ,auf dem Dorf,'⁴⁵⁶
 1950
 12,6X17,5 auf 16,5x22,2
 Passepartout mit Prägedruck
 auf 16,5x22,2Karton
 DOP-Gelantinesilberpapier,
 vp.
 Kleberückstände auf Foto,
 Stockflecken auf Karton und
 Passepartout
 Privatbesitz

Für das Jahr 1949/1950 ließen sich folgende Fotografen in das erste Adressbuch der Stadt Rostock nach dem Zweiten Weltkrieg eintragen:⁴⁵⁷

Name	Adresse des Ateliers
Brauer, Margarete	Ziegenmarkt Nr. 4
Eggers, Carl	
Hauschild, Erich	
Keilmann, Egon	Eschenstr. Nr. 2
Lemmrich, Ilse	
Pietsch, Gerhard	Franz Schuberth Str. 5
Polland, (?)	Ulmstr.70
Prömmel, Hans Reinhard	Hopfenmarkt Nr. 23
Querhammer, Lotte	Niklofstr. Nr. 13
Raslag, Louis	St. Georgsplatz Nr. 4b
Schrödter, Bruno	Maßmannstr. Nr. 6
Struth, Chrysantus	
Wagner, Fritz	Richard Wagner Str. 6a
Walther, Gerd	
Wessel, Eva,	Wächterstr. 24
Westerholz, Hildegard	Schillerstr. 26

Tabelle 11 ⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Die abgebildeten Personen sind der Verfasserin bekannt, werden jedoch aus persönlichen Gründen nicht genannt.

⁴⁵⁷ Rostocker Adreßbuch 1949/50 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und der eingemeindeten Ortschaften. Rostock 1949/50.

⁴⁵⁸ Ebenda.

In Schwerin waren für das Jahr 1949 folgende Fotografen und fotografische Ateliers im Adressbuch der Stadt verzeichnet:

Name	Berufsbezeichnung	Adresse des Ateliers
Askania Photokunst		Buschstr. 12
Dahl, Gustav Adolf		Schlosstr. 19
Dobotzky	Photo- Kunst- und Vergrößerungsanstalt	Rostocker Str. 97/Puschkinstr.39
Filter, Paul	Photograph	Hermann Str. 13
Haase, August	Photograph	Wismarsche Str. 243
Harder, Walter	Photohaus	Wismarsche Str. 131
Hedtmann, Liesel	Werkstätte für moderne Bildnisse und Amateur-Fachgeschäft	Münzstraße 35
Heuschkel, L. L. (Liselotte) Reppenhagen, Wilhelm	Wilhelm Reppenhagen: Fotograf	Wismarsche Str. 151
Hilburg, Anna (Aenne)	Fotografin	Wilh.Pieck-Str. 4
Kettler, G.A.		Körnerstr. 19
Paetow, Karl	Fotograf	Rostocker Str. 73
Purwin, Fritz	Fotograf	Schmiedestr. 22
Radiensky, Hans		Händlerstr. 19
Schweriner Foto-Atelier	Eigentum des Volkes	Puschkin Str. 29
Vogt, Willy/Foto-Vogt	Spezialhaus für Foto und Kino	Schlosstr. 39

Tabelle 12 ⁴⁵⁹

In Wismar hatten 1950/51 folgende Fotografen in der Stadt ein Gewerbe angemeldet und waren im Adressbuch der Stadt verzeichnet:

Name	Berufsbezeichnung	Adresse des Ateliers
Ahrendt, Irmgard		Karl Liebknecht Str. 67
Dierks, Marie	Photo-Atelier	Am Markt 26
Doru, Heinz		Dr. Leberstr. 93
Hahn, Ferdinand	Photograph	Mecklenburger Str. 14
Heinrich, Gustav-Adolf und Gertrud	Photographenmeisterin	Altwismarstr. 10
Koch, Rudolf		Am Markt 12
Lütt, Alfons		Lübsche Str. 136
Oehm, Carl August Paul		Vor dem Altwismartor 6
Tegeder, Selma	Unter Fotodienst Schmidt eingetragen	Lübsche Str. 2

Tabelle 13 ⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ Stadtadressbuch Landeshauptstadt Schwerin. Schwerin 1949.

Für die Wiedereröffnung eines Ateliers benötigten die Fotografen entsprechende materielle und personelle Voraussetzungen. So sind es einerseits ‚alteingesessene‘ Ateliers oder Familienangehörige einheimischer Fotografen, die das Atelier wieder eröffneten und die Foto- und Dunkelkammerausrüstung erneut nutzten. Diese Fotografen hatten oft Schwierigkeiten, ihre Räume selbstständig zu nutzen. So musste zum Beispiel der Selliner Fotograf Hans Knospe [1899-1999] auf der Insel Rügen zunächst alternative Räume für die bei ihm zwangseingerichtete Buchhandlung finden.⁴⁶¹ Andererseits erfolgten, bedingt durch die Siedlungspolitik und durch ökonomische Gesichtspunkte, zahlreiche Neugründungen.

In Rostock waren in der zweiten Hälfte der 1940er Jahren mit Gerhard Pietsch [...-...], Hans Reinhard Prömmel [...-...], Lotte Querhammer [...-...], Louis Raslang [...-...], Bruno Schrödter [...-...], Fritz Wagner [...-...], Gerd Walther [...-...], Eva Wessel [...-...], Hildegard Westerholz [...-...] und dem Fotografen Polland [...-...] über die Hälfte der ansässigen Fotografenateliers Neugründungen. In Schwerin ist eine ähnliche Tendenz zu beobachten. Elf von fünfzehn Fotografen eröffneten ihr Geschäft neu: Askania Photokunst, Paul Filter [...-...], August Haase [...-...], Walter Harder [...-...], Liesel Hedtmann [...-...], Karl Paetow [...-...], Fritz Purwin [...-...], Hans Radienesky [...-...], das Schweriner Foto-Atelier und Willy Fogt [...-...].

Hingegen meldeten in der deutlich kleineren Stadt Wismar nur vier von neun Fotografen ein Gewerbe neu an. Diese waren Irmgard Ahrendt [...-...], Heinz Doru [...-...], Alfons Lütt [...-...] und Selma Tegeder [...-...], die unter dem bereits früher bestehenden Atelier Schmidt gemeldet war.

Die Anzahl der 1949/1950 registrierten Fotoateliers in Rostock entsprach weitestgehend jener der Mitte der 1930er Jahre.

⁴⁶⁰ Wismar: Stadtadressenbuch 1950/51. Rostock 1950/51.

⁴⁶¹ Küstermann, Andreas: Hans Knospe: Von der Fotografie. Unveröff. Manuskript. o. S.

3.2 AUSGEWÄHLTE ATELIERS UND STUDIOFOTOGRAFEN

3.2.1 FERDINAND ESCH [1866 - 1929], LUDWIGSLUST

Ferdinand Esch ist ein Fotograf aus Mecklenburg-Schwerin, dessen Hauptschaffensperiode vor dem Untersuchungszeitraum liegt. Durch seinen Status als Hoffotograf und der daraus resultierenden geschäftlichen Bindung zu der großherzoglichen Familie ist sein Wirken jedoch eng mit den Orten Schwerin und Ludwigslust verknüpft. Deshalb wird er in dieser Studie berücksichtigt. Heute befinden sich Fotografien von Ferdinand Esch vereinzelt im Besitz regionaler Archive (Stadtarchiv Ludwigslust, Stadtarchiv Schwerin und Landshauptarchiv, Schwerin), von Vereinen (Schützenverein, Ludwigslust) und von Privatpersonen.

Ludwigslust liegt etwa 35 km südlich von Schwerin in der damals wald- und wildreichen Griese Gegend. Die Stadtentwicklung des Ortes ist eng mit der großherzoglichen Familie verbunden. So wurden seit Beginn des 18. Jahrhunderts repräsentative Bauten, wie zum Beispiel von 1772 bis 1776 das Residenzschloss unter dem Baumeister Johann Joachim Busch, für die großherzogliche Familie errichtet. Zu Ehren von Christian Ludwig II. erhielt der Ort 1754 den Namen "Ludwigs Lust". Nach dem Tod von Christian Ludwig II. im Jahr 1756 begann Herzog Friedrich von Mecklenburg mit der schrittweisen Übersiedlung des Hofes von Schwerin nach Ludwigslust. Es folgen eine rege Bautätigkeit und die Vergrößerung der Einwohnerzahl der Stadt. Der Kontakt zu weiteren Städten wurde durch den Chausseebau nach Grabow (1826), nach Schwerin (1836) und durch den Bau der Eisenbahnstrecke Hamburg - Berlin (1846) erleichtert. Im Jahr 1837 wurde der Regierungssitz und der zugehörigen Hofstaat durch den Großherzog Paul Friedrich wieder nach Schwerin verlegt und das Residenzschloss in Ludwigslust zunehmend als Sommerresidenz genutzt. Zahlreiche Gewerbetreibende hatten sich in Ludwigslust vor allem auf Grund der der wirtschaftlichen Beziehungen zu der großherzoglichen Familie niedergelassen.

Zu diesen Gewerbetreibenden zählte auch der Fotograf Ferdinand Esch. Er wurde am 05.06.1866 als Sohn des Ludwigluster Buchbinders August Esch geboren.⁴⁶² Über seine Jugend und die Zeit seiner Ausbildung zum Fotografen liegen keine Informationen vor. Am 25.06.1894 richtet er im 1879 vom Vater erworbenen Haus in der Breitenstraße 3 ein Fotografisches Atelier ein und lässt im Dachgeschoß eine Glasfront einsetzen. Nach dem Tod des Vaters erbte er dieses Haus. Ferdinand Esch führte außerdem ein Atelier in Grabow in der Schusterstraße 1, welches er um 1918 wieder schloss. Auch in Schwaan in der Breitestraße 3 betrieb Esch zeitweilig ein Atelier.⁴⁶³

Ferdinand Esch heiratete die Tochter des Drechslermeisters Heinrich Hinrichs aus Ludwigslust. Ferdinand und Anna Esch späteres Wohnhaus befand sich in der Kanalstraße. Bereits 1911 besaß die Familie Esch einen Telefonanschluß - mit der Nummer 49.

⁴⁶² Die biografischen Informationen über Ferdinand Esch stammen weitgehend aus dem Stadtarchiv Ludwigslust (o. Rep.).

⁴⁶³ Schwede, 2006, S. 379.

Ferdinand Esch war nicht der einzige Fotograf in Ludwigslust. Im Adressbuch der Stadt von 1891 ist der Hofphotograph Louis Wrede [...-...] (Schweriner Straße 26 und 28) verzeichnet, der bereits seit dem Jahr 1875 ein fotografisches Atelier führte. Für das Jahr 1911 werden neben Ferdinand Esch, D. Köhler [...-...] (Sandstraße 11), Heinrich Segebrecht [...-...] (Kanalstraße 2a) und die Hofphotographin F. (Frieda) Wrede [...-...] genannt. Für 1921 und 1925 sind neben Esch der Fotograf Albert D. Köhler (Sandstraße 11) und die Hofphotographin Frieda Wrede (Schweriner Straße 26 und 28) verzeichnet. Neben Frau Wrede führte Ferdinand Esch die Titel „Hofphotograph Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs zu Mecklenburg-Schwerin“ und „Hofphotograph Sr. Hoheit des Herzogs Paul Friedrich zu Mecklenburg“. Diese Titel sind auf den Abbildungen 18 und 19 deutlich zu lesen.



Abbildung 18

Ferdinand Esch
Briefkopf
um 1910
Ausschnitt:
6x16cm
Privatbesitz

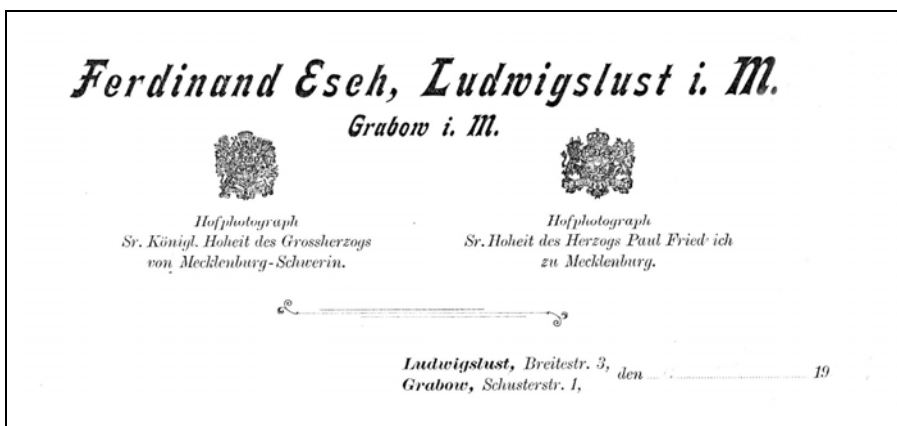


Abbildung 19

Ferdinand Esch
Briefkopf
um 1914
Ausschnitt:
7x15,5cm
Privatbesitz

Zu den „Grundsätzlichen Bestimmungen über die Verleihung des Hoftitels“⁴⁶⁴ zählen neben der fachlichen Qualifikation, einer fünfjährigen Tätigkeit als Fotograf, finanziellen Liquidität, einer Gebühr von 300 Mark⁴⁶⁵ sowie einer positiven gesellschaftlichen Reputation die Bedingung, dass kein weiterer Fotograf am Ort des Fotografenateliers den Titel „Hofphotograph“ trägt.⁴⁶⁶ Dieses mag ein Grund sein, weshalb Ferdinand zunächst in Schwaan und um 1910 in der Kleinstadt Grabow eine Filiale eröffnet hatte.⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ LHAS, Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5.2-1, Nr. 12, o. S.

⁴⁶⁵ Die Gebühr für Staatsbürger betrug 300 Mark und die für Ausländer 500 Mark. Siehe: Ebenda.

⁴⁶⁶ Ebenda.

⁴⁶⁷ Siehe: Schwede, 2006, S. 381.

Ferdinand Esch starb am 29. Januar 1929 und wurde auf dem Friedhof in Ludwigslust beigesetzt. Die großherzogliche Familie schickte der Witwe ein Kondolenztelegramm:

*Frau Hofphotograph Esch, Ludwigslust
Die Nachricht von dem so plötzlichen und unerwarteten Ableben Ihres teuren Gatten hat uns tief betrübt. Wir sprechen Ihnen und den Ihrigen unsere von Herzen kommende Teilnahme aus und gedenken in aufrichtigster Dankbarkeit der von dem Entschlafenen uns allerzeit bewiesenen treuen Anhänglichkeit.⁴⁶⁸*

Das Geschäft Eschs wurde nach dem Tod des Inhabers durch den Fotografen Karl Bollow [...-...] geleitet. Für die Jahre 1935/36 ist er als Fotograf des ehemaligen Ateliers Esch im Adressbuch der Stadt verzeichnet. In den 1920er/30er Jahren soll ein Maler das helle Atelier benutzt haben.⁴⁶⁹ Vom 01.07.1937 an verpachtet die Witwe Esch das Atelier an den Fotografen C. H. Möller [...-...]. Sie teilt dieses auch schriftlich der politisch entmachteten großherzoglichen Familie mit:

*Allerdurchlauchigster Großherzog, Ludwigslust, 2.7.1937
allernädigste Frau Großherzogin!*

Eure königliche Hoheit möchte ich nicht unterlassen mitteilen, dass ich am 1. d. Monats ab das Geschäft meines verstorbenen Mannes an Herrn Photographenmeister C. H. Möller weiterverpachtet habe. Herr Möller ist ein Photographensohn aus Malchin, und habe ich die Überzeugung, dass derselbe allen geschäftlichen Anforderungen gewachsen ist. Ich bitte nun Eure königliche Hoheit, dass uns immer besessene Wohlwollen, wofür ich Eurer königlichen Hoheit stets dankbar bin, auch weiterhin bewahren zu wollen.

*Ich verbleibe als eure Hoheit alleruntertänigste
Frau A. Esch⁴⁷⁰*

In den 1950er Jahren übernahm Frau Helga Homp, Jahrgang 1933, das Atelier. Von ihr kaufte Marita Grünwald das Geschäft und betreibt auch heute – im Jahr 2005 – noch ein fotografisches Atelier in der Breiten Straße 3 in Ludwigslust. Ein Teil des fotografischen Nachlasses ging in den Bestand des jeweiligen Käufers des Betriebes über. Noch heute besitzt das Atelier Grünwald „eine Kiste“ 13x18 cm Glas-Diapositive (Militärmotive auf dem Ludwigslust Schlossplatz) von Ferdinand Esch.

⁴⁶⁸ LHAS, Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5.2.-1, 5195, Nr. 1-27.

⁴⁶⁹ Mündliche Aussage der Fotografin Marita Grünwald aus Ludwigslust.

⁴⁷⁰ LHAS, Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5.2.-1, 5195, Nr. 1-27.

Im Juni 1941 übergab Frau Esch weitere „...200 Diapositive von Aufnahme der Großherzoglichen Familie aus früheren Jahren...“⁴⁷¹ der großherzoglichen Familie. „Die Bilder sind Eurer Königlichen Hoheit von früheren Kino-Vorführungen sicher noch bekannt, dieselben sind ganz vorzüglich erhalten“⁴⁷², schrieb Anna Esch. Es handelte sich dabei hauptsächlich um Diapositive von im Ersten Weltkrieg aufgenommenen Militärmotiven. In dem Entwurf des Dankeschreibens eines Mitgliedes der herzoglichen Familie heißt es:

„Sie haben die Freundlichkeit gehabt, mir die von Ihrem verstorbenen Mann in langjähriger mühevoller Arbeit hergestellten Diapositive der im Weltkrieg 1914-1918 aufgenommenen Kriegsbilder sowie anderer Aufnahmen zu überlassen. Ich bin für diese hochherzige Spende besonders erfreut und ~~möchte mit diesen Bildern, die Erinnerung aus grosser Kriegszeit wachrufen, durch meinen Lichtbildapparat vorführen.~~
[geändert in:] *... Kriegsbilde ein geschichtliches Erinnerungswerk... und die unvergessenen Tapferkeit unserer Mecklenburgischen Menschen... Diese Bilder werden aber auch bei mir und meinen Familienangehörigen die Zeit in Erinnerung bringen, wo Ihr Mann in rastloser Schaffenskraft uns stets zur Verfügung stand, wenn es galt Aufnahmen herzustellen, die für uns bleibenden Wert behalten sollen. Als Zeichen meines besonderen Dankes bitte ich, mein beifolgendes Familienbild freundlichst annehmen zu wollen.“*⁴⁷³

Dieser Briefwechsel bezeugt, dass Frau Esch sich, auch wenn sich die Zeiten inzwischen geändert hatten, auf die alten Bande zur großherzoglichen Familie bezieht.

Der Schwerpunkt des fotografischen Werkes von Ferdinand Esch lag in Portraitaufnahmen der großherzoglichen Familie und der Ludwigsluster Bürger und in Gruppenportraitaufnahmen von Gesellschaften und Vereinen. Ferner hatte sich Esch auf Militärmanöver und –paraden der in Ludwigslust stationierten Garnison spezialisiert. Esch fertigte auch fotografische Vorlagen für eine Postkartenserie mit Motiven aus Ludwigslust und Umgebung.

Einen Großteil seiner Aufträge erhielt Esch durch die großherzogliche Familie. Er schickte der großherzoglichen Familie regelmäßig gefertigte Bilder zur Ansicht und zum Kauf.⁴⁷⁴ Zahlreiche dieser Portraits wurden zusätzlich als Postkarten vertrieben. Während des ersten Weltkrieges wünschte der Großherzog Friedrich Franz IV. ausdrücklich den Besuch des Fotografen Esch an der Front. Folgendes Telegramm gibt Auskunft darüber:

⁴⁷¹ Ebenda.

⁴⁷² Ebenda.

⁴⁷³ Ebenda.

⁴⁷⁴ Ebenda.

Telegramm

aufgegeben in ss noyon 9,20m

Esch soll sich bereithalten in den nächsten Tagen hierherzukommen es ist noch nicht ganz sicher aber er kann schon Uniform eingekleidet werden und genügend platten vorbereiten können dann auch photokarten mitbringen (doppelbilder für dragoner 18 und mecklenburger lazarette erstere fünfhundert letztere zahl musst du feststellen umarme fritzi⁴⁷⁵

Auch an der Front wurden vor allem repräsentative Portraitaufnahmen vom deutschen Hochadel getätigt, die sich in Stil und Qualität nicht von denen aus Friedenszeiten unterscheiden. Jeweils zu Weihnachten und Ostern ließ der Großherzog Kabinettbilder von sich und seiner Familie anfertigen, die an die Truppen und an befreundete Familien gesandt wurden. Im Dezember 1914 gab er folgende Telegramme aus Noyon, Frankreich, auf:

Telegramm 10.12.

aufgegeben in ss noyon 9/12 11.-12

großherzogin schwerin Mecklenburg - esch soll baldmöglichst herkommen über aachen herbetal mit der bahn bis chauny oder hier, werde noch besten zug mitteilen. muß sich von General Hoppenstdt ausweis geben lassen, auch von kabinet, für hier circa zehntausend photokarten mitbringen, für osten circa viertausend nötog versand dorthin durch kabinet umarme fritzi⁴⁷⁶

aufgegeben aus ss noyon 9/16

von Esch Ludwigslust gehen dort 5500 Ansichtskarten grossherzogs eilpost ein. bitte allerhoechsten auftrag als weihnachtsgabe senden 3000 an infanterieregt 214 adresse 46 reservedivision. vierte armee, 1500 an jaegerbataillon 14 adresse 32, infanteriedivision, zwoelftes armeekorps, 1000 an reserve- jaegerbataillon 14 adresse 28. reservedivision, 14 reserve - armeekorps = fluegeladjutant von witzendorff⁴⁷⁷

Die im Telegramm benannte Aufnahme zeigt den Großherzog. Rechts unter dem ovalen Bild befindet sich seine Unterschrift und links davon die Angabe „Hofphotograph F. Esch“.⁴⁷⁸ Der Schriftzug von Friedrich Franz „Frohe Weihnachten 1914“ wurde durch Umkopie auf Platte gebracht. Im Jahr 1916 werden 23 830 Postkarten an verschiedene Truppenteile und zahlreiche befreundete Familien in Mecklenburg versandt.

⁴⁷⁵ Ebenda.

⁴⁷⁶ Ebenda.

⁴⁷⁷ Ebenda, (Telegramm an Kabinettrat von Wickede, Kabinett Schwerin Mecklenburg).

⁴⁷⁸ Keine Abbildung. Bildexemplar im LHAS, Großherzogliches Kabinett III/ Großherzogliches Sekretariat 5195. Nr. 1-27.

Das Motiv von 1916⁴⁷⁹ zeigt den Großherzog auf einer Bank sitzend und neben ihm stehen seine beiden Söhne (Abbildung 20). Auch hier arbeitete Esch in seiner Komposition mit der Kombination von Schrift und Fotografie sowie mit weißer Schrift in der Fotografie des Großherzogs.

Ein Jahr später wurden durch Esch fünf verschiedene Motive von Friedrich Franz IV. im Felde angefertigt. Auch diese insgesamt ca. 23.000 Abzüge wurden an verschiedene Truppenteile verschickt. Der Preis pro Fotografie betrug 1,20 Mark und die Rechnung von 1.550,55 Mark wurde am 4. Februar 1918 bezahlt.⁴⁸⁰



Abbildung 20

Skizze einer Foto-Postkarte von Ferdinand Esch
(Skizze: K. Becker)
Postkarte von 1916⁴⁸¹
Großherzog Friedrich Franz mit seinen Söhnen

Die folgenden Abbildungen zeigen Werkbeispiele des Fotografen Ferdinand Esch. Auf Grund der überlieferten Bild- und Negativbeispiele ist anzunehmen, dass er ausschließlich Plattenkameras mit Glasnegativen in den Formaten 18x24 cm und 13x18 cm verwendet. Ein Großteil der Abzüge entstehen als Kontaktkopie, allerdings wurden, vor allem im Portraitbereich auch großformatige, repräsentative Abzüge gefertigt.

Ein Beispiel für großformatige Auftragsarbeiten im Portraitbereich ist die Abbildung 21. Dieses Portrait zeigt einen älteren mit Hemd und Jackett gekleideten Herrn. Er trägt ein Binokel sowie einen ‚Schnautzbart‘ und sein Blick fällt nicht direkt auf den Betrachter. Sein Kopf befindet sich mittig im oberen Drittel des Bildes, der Körper ist seitlich gedreht und die linke Schulter angeschnitten. Das Studioportrait ist eine Vergrößerung des Negativs mit Spuren von Retusche. Der Fotograf hat gekonnt Falten auf der Stirn und in den Augenwinkeln wegretuschiert. Ferner wurden die linke Gesichtshälfte aufgehellt und Kratzer auf der Negativplatte gemildert. Dem schütterten Haupthaar wurden kräftige dunkle Strähnen hinzugefügt.

⁴⁷⁹ Ebenda.

⁴⁸⁰ Ebenda.

⁴⁸¹ Bildexemplar im LHAS, Großherzogliches Kabinett III/ Großherzogliches Sekretariat 5195.

In: Wir bauen auf. Mecklenburgisch-Lübische Leistungsschau, Schwerin 9. bis 18. Oktober 1936, unter der Schirmherrschaft des Reichsstatthalters und Gauleiters Friedrich Hildebrandt, Sonderausgabe der Monatshefte Mecklenburg-Lübeck, Schwerin. 1936. Nr. 1- 27.

Der Fotograf Ferdinand Esch hat die Fotografie am unteren rechten Bildrand mit einem Prägestempel „F. Esch, Ludwigslust, Hofphotograph“ versehen. Abgebildet ist Otto Jantzen, der vom 01.04.1891 bis 31.12.1920 Bürgermeister von Ludwigslust war. Das Portrait entstand vermutlich gegen Ende der Amtszeit des 1926 verstorbenen Bürgermeisters. Auf Grund der Größe und der sorgsam ausgeführten Retusche ist anzunehmen, dass das Portrait repräsentativen Zwecken dienen sollte. Formal ästhetisch erfüllt diese Fotografie jedoch nicht diesen repräsentativen Anspruch, der sich aus der beruflichen Position des Abgebildeten ergibt.



Abbildung 21

Ferdinand Esch
Bürgermeister Otto Jantzen, Ludwigslust
o. D. (vor 1920)
28,9 x 21,1 cm
POP-Gelatinesilberpapier, vp.
Auf Trägerkarton vollflächig aufgezogen,
Aussilberung am unteren Bildrand, Retuschiert
Prägedruck u.r.
Stadtarchiv Ludwigslust, o. Inv.

Esch wählte eine indirekte, scheinbar ‚natürliche‘ Beleuchtung, welche die Studiofotografie des 19. Jahrhunderts charakterisiert.⁴⁸² Er verzichtete auf repräsentative Attribute und Hintergrundausrüstungen und nutzte das Prinzip des direkten Blickkontakts zum imaginären Betrachter. Das Portrait des Bürgermeisters wirkt durch die schlichte und direkte Komposition, den warmen Ton des Bildes und die dezente Ausleuchtung, trotz der intensiven Retusche, natürlich und gleichzeitig repräsentativ.

Auch die Abbildungen 22 – 23 sind als repräsentativ zu bezeichnen, im Gegensatz zu der obigen Portraitaufnahme zeigen sie jedoch repräsentative gesellschaftliche und militärische Szenen vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Auf der Abbildung 22 ist im Vordergrund eine Zuschauermenge zu erkennen, welche an einem diesigen Tag Militärangehörige auf einem Bahnhof beobachtet. Am rechten Bildrand befinden sich ein Reiter, ein gesatteltes Pferd und weitere Zuschauer. Im Hintergrund befindet sich das Bahnhofsgebäude mit den überdachten Bahnsteigen und den Gleisanlagen. Aus der Überdachung treten fünf höhere Offiziere hervor. In der Bildmitte befinden sich etwa 30 weitere Soldaten, unter ihnen wahrscheinlich Musiker. Da diese Soldaten nicht ‚ausgerichtet‘ stehen, ist anzunehmen, dass Ferdinand Esch diese Aufnahme unmittelbar vor der Ankunft einer hochgestellten Persönlichkeit – vielleicht der des Großherzogs oder des Kaisers – tätigte.

⁴⁸² Siehe zu Fragen der Beleuchtung in der Portraitaufnahme: Faber, 1982, S. 169 f.

Am rechten unteren Bildrand befindet sich der Prägestempel des Fotografen Ferdinand Esch (F. Esch, Ludwigslust, Hofphotograph). Das Bild wird auf 1901 datiert. Es ist anzunehmen, dass die Fotografie innerhalb einer Reihe entstanden ist, diese Vermutung kann jedoch nicht eindeutig belegt werden.

Die Fotografie wurde von einem deutlich erhöhten Stadtpunkt wie beispielsweise aus dem Fenster eines benachbarten Gebäudes aufgenommen und gibt somit einen Überblick über die Geschehnisse. Der Fotograf war nicht direkt in die Geschehnisse involviert und nimmt eine zurückgezogene Haltung ein.



Abbildung 22

Ferdinand Esch
Am Bahnhof
1901
20,1x28,8 cm auf Karton 21,9x29,8 cm
DOP-Gelatinesilberpapier, vp.
Auf schwarzem Karton vollflächig aufgezogen,
Teilweise beschädigt, die oberen 7mm des Trägerkartons sind nicht abgebildet, Prägedruck u.r.
SAS Bi 3691 /20.2



Abbildung 23

Ferdinand Esch
Abschreiten der Ehrenkompanie
von Großherzog Friedrich Franz IV.
von Mecklenburg-Schwerin
1913
11,4x16,1 cm auf Karton 16,3x21,9 cm
DOP-Gelatinesilberpapier, vp.
Auf grauem Karton mit Prägedruck vollflächig aufgezogen,
Atelierstempel auf Trägerkarton u. r., Handschriftlich „27.“ in weiß auf Fotografie notiert
SAS Bi 9620/40

Die Abbildung 23 zeigt Militäranghörige vor einem Gebäude, an dem zwei großformatige Tafeln mit den Jahreszahlen 1813 und 1913 angebracht sind. In der rechten Bildhälfte sind etwa 12 Generäle in höchster Paradeuniform zu sehen. Sie warten anscheinend auf ein Ereignis und unterhalten sich teilweise miteinander. In der linken Bildhälfte kann man etwa 35 Dragoner des 1819 gegründeten Mecklenburgischen Dragoner Regiments Nr. 17, Ludwigslust, erkennen. Auch diese Soldaten stehen ‚ungezwungen‘ in mehreren Reihen. Auf dem Platz befinden sich 12 Fahnenstangen, die mit Fahnen und Girlanden festlich geschmückt sind. Es ist anzunehmen, dass diese Aufnahme unmittelbar vor Beginn der Feierlichkeiten – wahrscheinlich der Zentinarfeier anlässlich des Siegs über die napoleonischen Truppen 1813 – getätigt wurde. Das Stadtarchiv Schwerin hat die Aufnahme mit das

„Abschreiten der Ehrenkompanie von Großherzog Friedrich Franz IV. von Mecklenburg-Schwerin“ betitelt.⁴⁸³

Ferdinand Esch fotografierte auch hier aus einer angemessenen Entfernung, die ihm erlaubt, einen Großteil der Dragoner und Offiziere abzulichten. Obwohl Esch nicht unmittelbar an dem Geschehen beteiligt ist, befindet er sich deutlich näher am Objekt als bei den beiden Abbildungen 22 und 25.

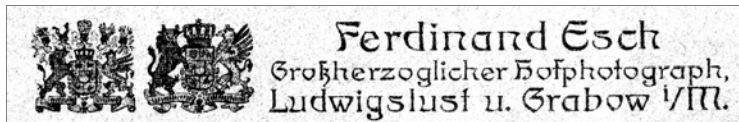


Abbildung 24
Detail aus Abbildung 23
digital bearbeitet (K. Becker).

Der Fotograf Ferdinand Esch hat in diesem Fall keinen Prägestempel benutzt, sondern einen Stempel mit dem Namenszug (Abbildung 24) direkt auf den Trägerkarton gedruckt.

Die handgeschriebene Zahl „27“ auf dem Abzug deutet auf eine Bildserie hin. Genauere Angaben hierzu liegen allerdings nicht vor.



Abbildung 26
Detailansicht aus
Abbildung 25,
Prägedruck,
2-fach vergrößert,
Tiefenschärfe nachträglich
digital erhöht (K. Becker).

Abbildung 25
Ferdinand Esch
o. T. (Parade)

vor 1914 (zwischen 1895 und 1914), 20,1x28,5 cm auf Karton 21,7x29,9 cm, Prägedruck u.r.; DOP-Gelatinesilberpapier, vp., auf schwarzem Karton vollflächig aufgezo- gen, teilweise beschädigt, die oberen 8 mm des Trägerkartons sind nicht abgebildet, SAS Bi 3693-40.1.

Auf der Abbildung 25 sind etwa 300 Infanteristen in allerhöchster Paradeuniform auf einem Platz – wahrscheinlich auf dem Gelände des Schweriner Schlosses – zu sehen. Die Infanteristen gehören – wenn sie aus Mecklenburg-Schwerin stammen – dem Großherzoglich Mecklenburgischen Grenadier Regiment Nr. 89 an. Auf der rechten Seite im Vordergrund befindet sich eine Kanone, die deutlich älter ist und wahrscheinlich repräsentativen Zwecken dient. Im Hintergrund sind links und rechts vor dem See mit hohen Bäumen als Uferböschung Zivilisten zu erkennen. Von rechts nach links marschieren hohe Offiziere. Weiterhin sind ein Schelmbaum und eine große Trommel in der Bildmitte sowie 11 Fahnen zu erkennen.

⁴⁸³ SAS Bi 9620/40.

Auch diese Aufnahme wurde von einem deutlich erhöhten Stadtpunkt aus deutlicher Entfernung aufgenommen. Der Fotograf hatte die Sonne schräg von hinten, so dass er nicht ‚in die Sonne‘ fotografieren musste. Ferdinand Esch vermittelt einen Überblick über die militärische Zeremonie, ohne den Blick auf einzelne Personen zu richten. Es ist deutlich zu erkennen, dass er seinen Standort bewusst gewählt hat und in seine Bildkomposition die ‚dunkle Fläche‘ der Soldaten gegen den hellen Vordergrund mit der Kanone als optische Begrenzung und gegen den hellen Himmel setzt.

Die Abbildung 26 zeigt einen den Bildausschnitt der rechten unteren Ecke der Abbildung 25. Auf dieser ist der Prägestempel „F. Esch, Ludwigslust, Hofphotograph“ deutlich zu lesen.



Abbildung 27
Ferdinand Esch
Eröffnung des Stadtbades

1926
2x 22,6x16,7 cm; 2x16 cm,7x22,6 cm; 1x11,7x16,7 cm auf Karton ca. 46,5x90 cm,
DOP-Gelatinesilberpapier, vp., Sign. (Bleistift) u.r., auf Karton vollflächig aufgezogen,
Trägerkarton und Fotografien stark beschädigt
Stadtarchiv Ludwigslust, o. Inv.

Dass Ferdinand Esch nicht allein für den Großherzog arbeitet, zeigen die folgenden Bildbeispiele. Die großformatige Collage (Abbildung 27) ist anlässlich der Eröffnung des Stadtbades in Ludwigslust am 02.07.1926 entstanden und zeigt drei Innen- und zwei Außenaufnahme des neu entstandenen Bades.

Die einzelnen Fotografien sind durch Bleistiftlinien eingerahmt und symmetrisch auf dem Karton angeordnet. Auf dem Trägerkarton ist mittig auf einem separaten Kartonschild ein goldener Schriftzug „Eröffnung des Stadtbades, 2. Juli 1926, durch Bürgermeister Dr. Behn“ angebracht. Ferdinand Esch signiert den Karton handschriftlich mit Bleistift in der rechten unteren Ecke mit „F. Esch, Hofphotograph“.

Die Innenansichten geben einen Einblick in die einzelnen Räume und trotz der schwierigen Lichtverhältnisse einen detaillierten Überblick über die Ausstattung.

Die Abbildung 28 soll stellvertretend für die Innenraumaufnahmen stehen. Deutlich sind auf der Gegenlichtaufnahme die einzelnen Bestandteile des Badezimmers, die Badewanne mit Dusche auf der rechten Seite, der Schemel und die Holzbänke auf der linken Seite, der Heizkörper der Zentralheizung an der Wand links unter dem Fenster, die Fußmatte mittig auf dem gekacheltem Boden und ein Spiegel mit Ablage an der rechten Wand im Vordergrund zu erkennen.

Esch gibt den kleinen Innenraum ohne durch die Kameratechnik bedingte Verzerrungen in einem nüchternen Stil wieder, welcher alle großformatigen Abbildungen dieser Serie kennzeichnet.



Abbildung 28, Detail aus Abbildung 27
Ferdinand Esch
Eröffnung des Stadtbades – Innenansicht
1926
2x16,7x22,6 cm auf Karton ca. 46,5x90
cm, DOP-Gelatinesilberpapier, vp.
Auf Karton aufgezogen,
Fotografien stark beschädigt
Stadtarchiv Ludwigslust, o. Inv.



Abbildung 29, Detail aus Abbildung 27
Ferdinand Esch
Eröffnung des Stadtbades – Eröffnungsrede
1926
7x16,7 cm auf Karton ca. 46,5x90 cm
DOP-Gelatinesilberpapier, vp.
Auf Karton teilweise aufgezogen,
Fotografien stark beschädigt
Stadtarchiv Ludwigslust, o. Inv.

Von den zwei Außenaufnahmen zeigt eine die Frontansicht des Gebäudes. Die zweite ist während der Eröffnungsfeier entstanden und bildet etwa 40 Personen ab, die einem Redner lauschen (Abbildung 29). Dieser steht im Haupteingang des Gebäudes im Hintergrund und wendet sein Gesicht in die Kamera. Ein Großteil der abgebildeten Personen ist in Rückenansicht zu erkennen. Diese Aufnahme scheint auf Grund des Kontextes und des deutlich kleinere Formates nicht zeitgleich mit den anderen Aufnahmen entstanden zu sein. Ferdinand Esch hat auch diese Aufnahme von einem leicht erhöhten Standpunkt aus getätigt. Diese Aufnahme setzt innerhalb der Serie „Eröffnung des Stadtbades“ einen deutlichen Kontrast zu den anderen ‚statischen‘ Fotografien des Gebäudes.

Bei der Fotoserie, die repräsentative Ansprüche erfüllen soll, scheint der Auftraggeber der Eigentümer des Stadtbades gewesen zu sein. Durch die Anordnung mehrerer Einzelbilder in ein großes Ensemble gelingt Esch eine großformatige Arbeit mit einzelnen Bildern in hoher Qualität. Durch die Rahmung der einzelnen Fotografien mit einer Bleistiftlinie im Gegensatz zum goldenen Prägedruck der Schrift bleibt jedoch der Eindruck einer ‚hausgemachten‘ Gestaltung erhalten.

Der Verwendungszweck der Arbeit ist nicht belegt. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass die Fotoserie aus Gründen der Repräsentation oder Erinnerung entstand.

Im Fotoatelier von Ferdinand Esch wurden auch Gruppenaufnahmen von Vereinen, Schulklassen und wie im folgenden Beispiel (Abbildung 30) von einem Mann mit einer Gruppe von Kindern getätigt.

Auf diesem Bild sind die Mädchen und zwei kleine Jungen in den vorderen Reihen, die älteren Jungen im Hintergrund stehend angeordnet. Der Erwachsene befindet sich auf der rechten Seite im Hintergrund. Die Gruppe steht unmittelbar vor einem Gebäude, von dem ein Fester und eine große Holztür zu erkennen sind.

Auf Grund der Kleidung des Mannes ist anzunehmen, dass es sich um einen Pfarrer handelt. Die Kindergruppe könnte daher eine Konfirmandengruppe sein.



Abbildung 30

Ferdinand Esch
Prägedruck u.r.
Pfarrer mit
Konfirmationsgruppe
o. D.
12,6x17,1 auf Karton ca.
23,6x29,7 (Karton auf
Abbildung teilweise
beschnitten)
DOP-Gelatinesilberpapier,
vp.
Auf Karton vollflächig
aufgezogen,
Trägerkarton und
Fotografien stark
verschmutzt
Stadtarchiv Ludwigslust, o.
Inv.

Esch ist ein Vertreter der Berufsfotografen, der in den Kleinstädten Ludwigslust und Grabow alle Bereiche der Atelierfotografie abdeckt. Zusätzlich fotografiert Ferdinand Esch als „Hofphotograph Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs zu Mecklenburg-Schwerin“ und „Hofphotograph Seiner Hoheit des Herzogs Paul Friedrich zu Mecklenburg“ die großherzoglichen Familien und den Großherzog im Ersten Weltkrieg in Frankreich. Vornehmlich der Berühmtheit dieses Kunden ist es zu verdanken, dass zahlreiche Motive, vor allem als Postkarte, erhalten geblieben sind.

Die Portraitaufnahmen des Fotografen zeichnen sich durch eine hohe Qualität, den geübten Umgang mit der Retusche und stimmungsvolle Arrangements aus. Zeitgenössische Ereignisse dokumentiert Ferdinand Esch, ohne auf einzelne Personen näher einzugehen. In diesen Aufnahmen ist eine gewisse Distanz zu den Ereignissen zu finden.

Ferdinand Esch fotografierte 50 Jahre lang in Ludwigslust und war auch in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts der Bildauffassung und der Technik des Berufsfotografen der Jahrhundertwende verpflichtet.

3.2.3 DAS ATELIER HEUSCHKEL, SCHWERIN

Aus dem Schweriner Foto-Atelier Heuschkel befinden sich insgesamt etwa 300 Fotografien, Glasnegative und Glasdiapositive im Landeshauptarchiv Schwerin, Stadtarchiv Schwerin, Stadtarchiv Ludwigslust, Mecklenburgischen Volkskundemuseum Schwerin-Mueß sowie im Stadtarchiv Wismar. Trotzdem liegen über die Inhaber des Ateliers dort kaum Informationen vor.

Auf Grund dieser ‚dünnen‘ biografischen Quellenlage kann in der folgenden Auswertung der Fotografien auf den „Visuellen Kontext“⁴⁸⁴ nur bedingt eingegangen werden. Die Analyse der abgebildeten Fotografien, die über einen Zeitraum von etwa 40 Jahren entstanden, soll vielmehr den Motivumfang und die Qualität der fotografischen Arbeiten des Ateliers verdeutlichen und exemplarisch untersuchen, in wie fern sich der fotografische Stil im Atelier von 1910 bis circa 1950 verändert hat.

Der Fotograf Fritz Heuschkel sen. [1870-1926] hatte 1895 das Atelier des Schweriner Hofphotographen Edmund Behnke [1835-1895] in der Wismarschen Straße 26 in Schwerin übernommen. Edmund Behnke war seit dem 30.04.1872 Hofphotograph des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin gewesen.⁴⁸⁵ Fritz Heuschkel sen. wurde dieser Titel im Jahr 1898 verliehen.⁴⁸⁶ Zu Beginn des 20. Jahrhundert verlegte er sein Atelier innerhalb von Schwerin in die Wismarsche Straße 34.

Nachdem Fritz Heuschkel sen. am 17.10.1926 verstorben war, übernahm Fritz Heuschkel jun. [...-...] das fotografische Atelier des Vaters. Im Adressbuch der Stadt Schwerin ist er bis 1940 verzeichnet.⁴⁸⁷ Er hat wahrscheinlich bis in die 1970er Jahre in Schwerin als Fotograf gearbeitet.⁴⁸⁸

Obwohl der Titel des Hofphotographen mit „... Geschäftsaufgabe, dem Wechsel des Wohnortes, bei etwa eingetretenem Konkurse oder mit dem Tode des jeweiligen Inhabers...“⁴⁸⁹ erlosch und auch vom Geschäftsnachfolger nicht stillschweigend weitergetragen werden durfte⁴⁹⁰, nutzt Fritz Heuschkel jun. den Titel bis 1935. Am 03.12.1935 schrieb er an die Großherzogin von Mecklenburg:

Fritz Heuschkel Hofphotograph, Schwerin, Wismarsche Straße

Seine Königliche Hoheit Großherzog von Mecklenburg.

Auf Veranlassung einer Anfrage der Firma Brunotte Hannover, bitte ich höflichst um die Erlaubnis die Bilder, welche anlässlich der Konfirmation der Prinzessin Thyra gemacht wurden, in den Handel geben zu dürfen.

Mit ergebenster Hochachtung

Fritz Heuschkel

Grossherz. Hofphotograph

Schwerin i.M.

⁴⁸⁴ Siehe Kapitel 1.3.

⁴⁸⁵ Schwede, 2006, S. 335.

⁴⁸⁶ LHAS, Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5.2-1, 5174 Nr.1-25, o. S.

⁴⁸⁷ Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1940.

⁴⁸⁸ Mündliche Aussage verschiedener Schweriner Bürger.

⁴⁸⁹ LHAS, Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5.2-1, [Nr. unleserlich] o. S.

⁴⁹⁰ Ebenda.

Dieser Bitte wurde durch das Großherzogliche Sekretariat am 06.12.1935
stattgegeben.⁴⁹¹

In seiner Position als Hofphotograph profitierte Fritz Heuschkel sen. von seinem Titel und lichtete neben Landschaften und Architektur zahlreiche Persönlichkeiten aus Schwerin und der unmittelbaren Umgebung ab. Zu diesen zählte in erster Linie die großherzogliche Familie.⁴⁹²

Es ist anzunehmen, dass sich Fritz Heuschkel nach der Geschäftsübernahme auf die Reputation des Vaters stützen konnte. Gleichwohl fertigte auch er hochwertige Fotografien an.

Seit 1941 führte Lieselotte Heuschkel [...-...], die Tochter von Fritz Heuschkel sen. zusammen mit dem Fotografen Wilhelm Reppenhagen [...-...] ein fotografisches Atelier in Schwerin. Es ist nicht belegt, ob dieses ein eigenes Atelier oder das des Bruders war. Lieselotte Heuschkel war nach Ende des zweiten Weltkrieges im Adressbuch der Stadt Schwerin als Inhaberin eines Foto-Geschäftes in der Wismarschen Straße 151 eingetragen.⁴⁹³

Ferner belegt ein Prägedruck auf Postkarte (Abbildung 54), dass auch ein Fotograf namens A. Heuschkel [...-...] in Schwerin gearbeitet hat.

Fritz Heuschkel sen. fertigte neben Portrait-, Architektur- und Landschaftsaufnahmen auch Fotografien von zeitgenössischen Ereignissen an.

Ein Beispiel hierfür sind die Aufnahmen von der Landung des „Parseval IV“ Luftschiffes aus dem Jahr 1910 (Abbildungen 31 und 32).



Abbildung 31
Fritz Heuschkel sen.
„Parseval 6“ Landung auf dem Großen Dreesch
1910
16,4x22,6 cm auf Trägerkarton 17x25 cm
DOP-Gelatinesilberpapier, vp, beschädigt
SAS Bi 2846/24.1



Abbildung 32
Fritz Heuschkel sen.
„Parseval 6“ Landung auf dem Großen Dreesch
1910
15,9x22 cm auf Trägerkarton 17x25 cm
DOP-Gelatinesilberpapier, vp
SAS Bi 2845/24.3

⁴⁹¹ LHAS, Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5.2-1, 5174 Nr.1-25, o. S.

⁴⁹² Siehe zum Beispiel Abb. 41 und 42.

⁴⁹³ Adreßbuch der Stadt Schwerin. Schwerin 1949.

Hermann Milenz hielt in seiner Chronik von Schwerin für das Jahr 1910 fest: „Am Nachmittage des 28. Oktober zwischen 2 und 3 Uhr landete auf dem Großen Exerzierplatze „Parseval IV“, geführt von dem Oberleutnant Stelling. Es war dies die erste Landung eines lenkbaren Luftschiffes auf Mecklenburgischen Boden. Gleich nach 3 Uhr flog es – mit 3 Schweriner Herrn an Bord – weiter nach Kiel.“⁴⁹⁴ Diesen Zwischenstopp der Reise von Spandau nach Kiel⁴⁹⁵ auf dem außerhalb der Landeshauptstadt Schwerin gelegenen Exerzierplatz hielt Fritz Heuschkel auf einer Glasplatte fest. Deutlich ist auf den Aufnahmen zu sehen, dass „In der mecklenburgischen Residenzstadt [...] die freudige Erregung über die bevorstehende Ankunft des Luftschiffes sehr groß [ist]...“ Auf der Abbildung 32 ist der Blick aller Zuschauer auf das Luftschiff gerichtet. Nur einige Kinder auf der Abbildung 31 – es soll sogar der Schulunterricht an diesem Nachmittag ausgefallen sein, damit die Kinder die Gelegenheit erhielten, ein Luftschiff zu sehen⁴⁹⁶ – schauen direkt in die Kamera.

Heuschkel platzierte in seiner Bildkomposition das Luftschiff mittig. Der voluminöse Auftriebskörper, der schräg von der Seite fotografiert wurde, bildet einen wuchtigen Gegenpol zu Himmel und Wiese. Diese wurden im Verhältnis 4:1 (Abbildung 31) und 1:2 im Foto festgehalten. Die Menschen scheinen auf dieser Aufnahme nur als ‚Beiwerk‘ zu dienen, denn das Hauptaugenmerk liegt auf dem Luftschiff.

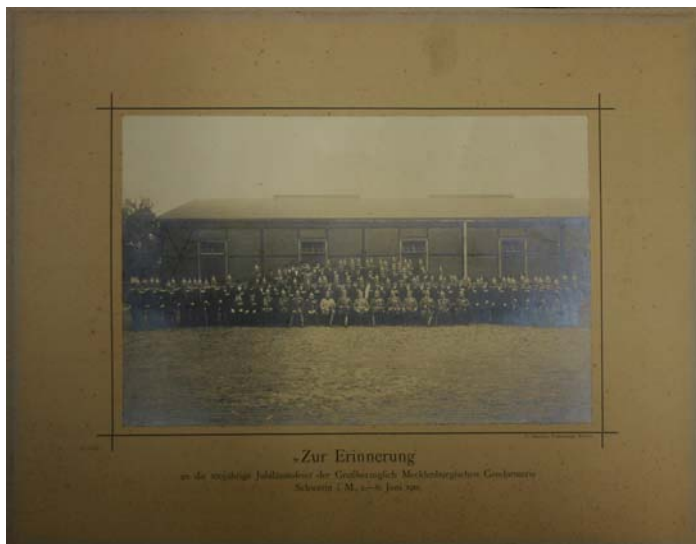


Abbildung 33

Fritz Heuschkel sen.
 „Zur Erinnerung an die 100 jährige Jubiläumsfeier der Großherzoglich Mecklenburgischen Gendarmerie Schwerin i.M. 2.-6. Juni 1912“
 1912
 ca. 17,8x26 cm auf Pappe 30x40 cm
 DOP-Gelatinesilberpapier
 vp
 Aussilberungen am rechten und linken Rand der Fotografie
 SAS Bi 6805/58

Im Juni 1912 fotografierte Fritz Heuschkel sen. „zur Erinnerung an die 100 jährige Jubiläumsfeier der Großherzoglich Mecklenburgischen Gendarmerie“ in Schwerin die etwa 120 Teilnehmenden der Feier. Diese großformatige Fotografie (Abbildung 33) ist vollständig auf einem mit dem Titel bedruckten Trägerkarton aufgezo-gen. Die Fotografie wird durch eine gedruckte Zierlinie gerahmt, an der unten rechts die Inschrift „Fr. Heuschkel, Hofphotograph, Schwerin“ zu lesen ist. Auf Grund des Aufwandes der Herstellung dieser Aufnahme ist anzunehmen, dass Fritz Heuschkel sen. mehrere dieser Fotografien anfertigte.

⁴⁹⁴ Milenz, Hermann: Milenz . . . 1892-1935: Schweriner Zeitgeschehen von 1892 bis einschl. 1935 (als Fortsetzung der Quade'schen Chronik). Unveröff. Manuskript 1936. digitale Fassung im SAS, S. 96.; Der Schweriner Hermann Milenz fasste in seiner Chronik der Ereignisse in Schwerin auf Basis der Mecklenburgischen Zeitung zusammen. Er übergab seine Aufzeichnungen anlässlich der 775-Jahrfeier seiner Heimatstadt Schwerin.

⁴⁹⁵ <http://www.ak-ansichtskarten.de/akgeschichtendetails.php4?lang=de&nr=24&codered=> (Zugriff 15.05.2007).

⁴⁹⁶ Ebenda.



Abbildung 34

Detail aus
Abbildung 33
Fritz Heuschkel
sen.
o. D.
SAS Bi 6805/58

Mit dieser Aufnahme gelingt dem Fotograf zwar die etwa 120 Abgebildeten in einem Gruppenbild zu vereinen, allerdings sind die einzelnen Gendarmen auf Grund ihrer geringen Abbildungsgröße auch auf dem Originalfoto nur schwer zu erkennen. Obwohl in der Mitte des Gruppenbildes die Personen in fünf Reihen hintereinander sitzen und stehen, muss der Fotograf einen beträchtlichen Abstand wahren, um alle Personen auf das Foto zu bannen. Eine wesentliche Verringerung des Abstandes zu der Gruppe hätte erzielt werden können, indem auch die Gendarmen am linken und rechten Bildrand in mehr als zwei Reihen hintereinander stünden.

Neben zahlreichen kleinformatigen Studioportraits von Schweriner Bürgern fertigte Fritz Heuschkel sen. auch großformatige Portraits an. Zu seinen Kunden zählte nicht nur die großherzogliche Familie, sondern auch bekannte Schweriner Bürger wie der Sekretär a. D. des Großherzoglichen Revisions-Department⁴⁹⁷ Ludwig Engel (Abbildung 35) und der Ministerialdirektor i. R. des Mecklenburgischen Finanzministeriums Dr. jur. Max Baller (Abbildung 36).

Fritz Heuschkel sen. fotografierte den im Jahr 1916 verstorbenen Ludwig Engel in einer sehr direkten Art. Engel, der im Großherzoglichen Revisions-Departement als Sekretär gearbeitet hatte, sieht den imaginären Betrachter direkt an. Das Portrait wirkt in der Schlichtheit der Pose durch die imposante Figur Engels vor einem neutralen Hintergrund.

Max Baller, der vom 01.10.1910 bis 01.10.1919 Ministerialdirektor des Mecklenburgischen Finanzministeriums in der Abteilung für Domänen und Forsten war⁴⁹⁸, wurde hingegen vor einer Bücherwand – wahrscheinlich in seinem Arbeitszimmer – fotografiert. In der rechten Hand hält er einen Stift, auf dem Tisch liegen drei Bücher, von denen eines aufgeschlagen ist. Auch er blickt direkt in die Kamera. In der Kombination der Requisiten ist deutlich zu erkennen, dass dieses Portrait durch den Fotografen arrangiert wurde. Insbesondere wird der Jurist Baller durch die entsprechenden ‚Requisiten‘ als Vertreter des Bildungsbürgertums ausgewiesen.

⁴⁹⁷ Milenz, 1936, S.144.

⁴⁹⁸ Ebenda, S. 329.



Abbildung 35

Fritz Heuschkel sen.
Ludwig Engel
vor 1916
ca. 30x 40 cm
DOP-Gelatinesilberpapier auf Pappe
aufgezogen, vp.
Sign. u. r.: „Fr. Heuschkel Hofphotograph
Schwerin“, SAS Bi 9016/54



Abbildung 36

Fritz Heuschkel sen.
Dr. jur. Max Baller
1919
38,4x30,2 cm
DOP-Gelatinesilberpapier auf Pappe aufgezogen,
vp.
Sign.: Mitte links „F. Heuschkel 1919“, u. r.:
„Baller, 1. Oktober 1910 - 1919“
SAS Bi 3379/54

Beide Portraitfotografien sind von hoher Qualität. Heuschkel retuschierte Fehlstellen im Negativ so dezent, dass sie kaum auffallen. Ferner signierte der Hoffotograf die Fotografien sehr dezent. Bei seinen großformatigen Fotografien verwendete der Hoffotograf handschriftliche Signaturen. (Abbildungen 37, 38 und 40). Diese befinden sich meist am unteren rechten Bildrand. Vereinzelt setzt Heuschkel seine Signatur mittig auf die Fotografie. So signierte er die Fotografie des Dr. jur. Max Baller oberhalb des rechten Handgelenks des Juristen (Abbildung 38).

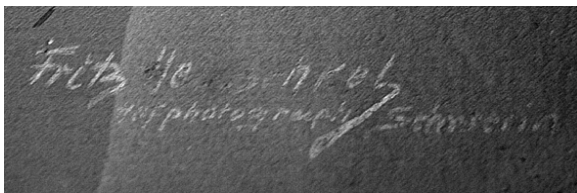


Abbildung 37, Detail aus Abbildung 35
Fritz Heuschkel sen.
o. D.
digital bearbeitet (K. Becker)

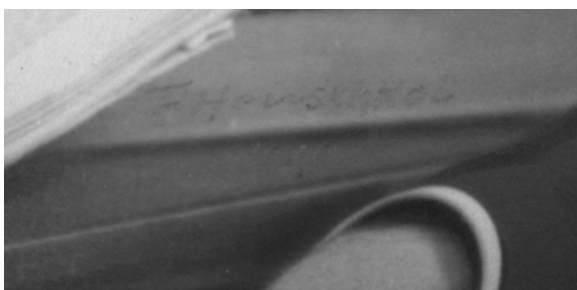


Abbildung 38, Detail aus Abbildung 36
Fritz Heuschkel sen.
o. D.
digital bearbeitet (K. Becker)

Ebenfalls ist die Fotografie von Frau Lindemann (Abbildung 39) eine gelungene Aufnahme.

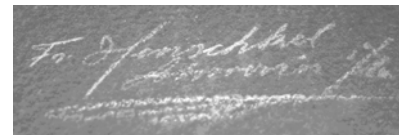
Es ist anzunehmen, dass es sich bei der Portraitierten um ein Familienmitglied der Eigner des Gaswerks von Schwerin handelt. In der Milenz-Dokumentation finden sich für das Jahr 1918 folgende Hinweise auf den Namen Lindemann: „Angekauft wurde von der Stadt das im Besitze der Frau Lindemann befindliche Gaswerk für den Preis von 1 150 000 Mark“⁴⁹⁹ und „Das Gaswerk wurde nach Ablauf des Vertrages mit der Firma Lindemann und Co. von der Stadt angekauft und in eigene Verwaltung übernommen.“⁵⁰⁰



Abbildung 39 (links)

Fritz Heuschkel (sen./jun. ?)
Frau Lindemann
o. D.
ca. 30x40 cm, oval, DOP-
Gelatinesilberpapier auf Pappe
aufgezogen, vp.
Sign. u. r.: „Fr. Heuschkel Schwerin
i/M.“
SAS Bi 2157/54

Abbildung 40 (unten)
Detail aus Abbildung 39
Fritz Heuschkel (sen./jun. ?)
o. D.
digital bearbeitet (K. Becker)



Die ältere Dame wurde im Stil des Brustbildnisses – der geläufigste Bildnistyp seit dem 19. Jahrhundert – mit knappem Brustanschnitt aufgenommen. Auch auf dieser Aufnahme blickt die Portraitierte direkt in die Kamera und somit den imaginären Betrachter an. Die Tiefenschärfe liegt auf dem Gesicht. Der Hintergrund ist unscharf, man kann allerdings deutlich einen schlichten und einfarbigen Hintergrund mit Hintergrundspot erkennen.

Der Fotograf retuschierte auch diese Aufnahme. So wurden einzelne Haare nachgezeichnet und die Stirnpartie akzentuiert. Die Fotografie wurde oval für einen entsprechenden Rahmen zugeschnitten.

Heuschkel lehnt sich in seiner Portraitfotografie an der repräsentativen Portraitfotografie des ausgehenden 18. Jahrhunderts an. Somit sind die Stile von Ferdinand Esch und Fritz Heuschkel sehr ähnlich. Beiden Fotografen gelingt es, würdevolle und einfühlsame Portraits von der lokalen ‚gehobenen‘ Bürgerschaft zu erstellen.

⁴⁹⁹ Ebenda, S. 147.

⁵⁰⁰ Ebenda, S. 173.



Abbildung 41
Fritz Heuschkel sen.
Großherzog Friedrich Franz und Erbgroßherzog
Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin
1915
Foto-Postkarte, SAS Bi 6070/54



Abbildung 42
Fritz Heuschkel sen.
Großherzog Friedrich Franz von Mecklenburg
mit Familie
1915
Foto-Postkarte, SAS Bi 9897/54

Die Abbildungen 41 und 42 zeigen Portraitfotografien der Großherzoglichen Familie. Heuschkel fotografierte als Hoffotograf – wie auch Ferdinand Esch – in regelmäßigen Abständen die Großherzogliche Familie in Schwerin.

In seiner fotografischen Bildnisgestaltung orientiert sich Heuschkel erneut an ‚bewährten Mitteln‘. Vor dem sitzenden Großherzog Friedrich Franz IV. von Mecklenburg steht sein ältester Sohn, der 5-jährige Erbgroßherzog Friedrich Franz Michael von Mecklenburg-Schwerin. Beide blicken an dem Betrachter vorbei in die Ferne. Der Sohn steht zwischen den Beinen des Vaters, der ihn nicht zu berühren scheint. Bei dieser Portraitaufnahme handelt es sich nicht um eine Studioaufnahme. Vielmehr sitzt der Großherzog auf einem Gartenstuhl. Im Hintergrund ist eine mit Efeu berankte Wand zu erkennen. Es scheint ein leicht bewölkter Tag gewesen zu sein, denn es sind keine deutliche Schatten zu erkennen.

In der gleichen Umgebung entstand auch die Fotografie ‚Großherzog Friedrich Franz von Mecklenburg mit Familie‘ (Abbildung 42). Neben dem sitzenden Großherzog steht seine Frau Alexandra von Hannover, die je eine Hand auf die Schulter des Mannes und die des ältesten Sohnes gelegt hat. In der Mitte steht der zweitälteste Sohn, Christian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin, der seinen rechten Arm auf das rechte Knie des Vaters stützt. Trotz der unnatürlichen Haltung des jüngsten Kindes zeigt dieses Gruppenportrait in ovalem Format ein gelungenes Freiluft-Arrangement der jungen großherzoglichen Familie.

Heuschkel stellte die Aufnahmen im Auftrag der Großherzoglichen Familie her und vertrieb sie als Postkarten im eigenen Verlag. Dieses dürfte – wie auch für Ferdinand Esch – eine lukrative Einnahmequelle gewesen sein. So fertigte das Atelier Heuschkel beispielsweise im Jahr 1915 24 000 Weihnachtskarten an.⁵⁰¹

⁵⁰¹ LHAS, Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5.2-1, 5174 Nr. 1-25.

Weitere Postkartenmotive von Fritz Heuschkel waren Landschaften, besondere Ereignisse⁵⁰² sowie Stadtansichten von Schwerin. Unter ihnen treten besonders die stimmungsvollen Detailaufnahmen der Sakralarchitektur der Landeshauptstadt hervor.



Abbildung 43
Fritz Heuschkel (sen./jun. ?)
Kreuzgang am Dom
o. D., 14,3x8,9 cm
Foto-Postkarte, SAS Bi 3468/12

Auf der Postkarte (Abbildung 43) ist der Kreuzgang am Dom zu erkennen. Der Fluchtpunkt liegt in der unteren linken Bildhälfte und wird durch den lichtdurchfluteten Torbogen gekennzeichnet. Von der rechten Seite fallen Lichtstrahlen in den Kreuzgang, die auf dem gepflasterten Boden ein interessantes Lichtspiel ergeben.

Heuschkel fotografierte dieses Motiv aus Augenhöhe. Er wählte eine Blickrichtung, die entgegengesetzt zu der Leserichtung Westeuropas liegt. Somit scheint der Boden nicht in das Foto hinein- sondern herauszuführen.

Der Fotograf gab diese Postkarte im eigenen Verlag als Foto-Postkarte heraus. Unter der Fotografie wurden im Umkopierverfahren die handschriftlichen Schriftzüge „Kreuzgang a. Dom“ und „Fr. Heuschkel Schwerin i.M.“ abgebildet.⁵⁰³ Es ist anzunehmen, dass dieses Motiv Teil einer Serie war. Die Auflagenhöhe konnte nicht ermittelt werden.

Nach dem Tod von Fritz Heuschkel sen. übernahm sein Sohn Fritz Heuschkel jun. 1926 das fotografische Atelier. Er führte die Arbeit des Vaters fort und ging ‚mit der Zeit‘. So benannte das Atelier 1931 in ‚Atelier f. Moderne Bildnisse‘ um. Er behielt jedoch den Titel des Hoffotografen – nun in der Schreibweise mit ‚f‘ anstatt ‚ph‘.

Fritz Heuschkel jun. betrieb intensiv Werbung für sein Atelier und ließ unter anderem in den ‚Mecklenburgischen Monatsheften‘ inserieren (Abbildung 44).



Abbildung 44
Anzeige Fritz Heuschkel jun.
In: MMH, Jg. 7, Heft 4, 1931 o. S. (Anzeigenteil)

⁵⁰² Siehe: SAS Postkarte, Schweriner Schlossbrand, SAS Bi 9262/6 sowie Abb. 41 und 42.

⁵⁰³ Vgl. zur Fotopostkarte auch Kapitel 3.3.1.

Die folgende Abbildung (Abbildung 45) zeigt deutlich, dass das Fotoatelier Heuschkel, welches hauptsächlich Portraitaufnahmen fertigte, auch ‚moderne Darstellungsformen‘ der Fotografie umsetzte. Im Jahr 1936 entstand die Fotomontage⁵⁰⁴ „Die Familie ist die Keimzelle des Staates“ für die Mecklenburgisch-Lübische Leistungsschau, die vom 09.10. bis 18.10.1936 in Schwerin stattfand.⁵⁰⁵



Abbildung 45
Fritz Heuschkel jun.
Die Familie ist die Keimzelle des Staates
1936⁵⁰⁶
Foto-Collage

Der Fotograf setzte die Fotomontage aus zwei Fotografien und einem Abzeichen mit Hakenkreuz und Reichsadler zusammen. Die Landflächen wurden aus der Fotografie einer Menschenmasse gefertigt. Rechts im Vordergrund ist der ‚Idealtypus‘ der deutschen Familie zu sehen: glückliche Eltern mit drei gesunden Kindern. Die Familie steht auf einer kleinen Grasfläche, die mit der unteren und rechten Bildkante abschließt. Durch die Grasfläche und die Größenverhältnisse zu der Menschenmenge wird die Familie eindeutig in den Vordergrund gerückt und bildet für den Betrachter den Bildeinstieg. Der stilisierte Reichsadler auf dem Hakenkreuz ist nur durch die Schattenbildung als ‚aufgesetzt‘ zu erkennen. Er schließt in der oberen Bildhälfte mit den Flügeln an der linken und rechten Bildkante ab. Das Hakenkreuz befindet sich knapp über der die Mitte der fast quadratischen Fotografie.

Diese Montage zeigt, dass Heuschkel 1936 den Idealen des Nationalsozialistischen Regimes nicht kritisch gegenüberstand. Ferner wusste er die Methode der Fotomontage geschickt anzuwenden. In der regionalen Presse, insbesondere in den Wochenendbeilagen der regionalen Zeitschriften⁵⁰⁷ wurde die Fotomontage bis 1936 häufig gebraucht, so dass Heuschkels Aufnahme keineswegs innovativ ist. Allerdings ist diese Darstellungsform für eine Ausgabe der Mecklenburgischen Monatshefte ungewöhnlich.⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ Eine Fotomontage ist eine Zusammensetzung verschiedener Fotografien zu einer gesamten Darstellung. Die Einzelbilder stehen zunächst in indirektem Zusammenhang und werden erst durch ihrer Anordnung in inhaltliche Verbindung gesetzt.

⁵⁰⁵ In: Wir bauen auf. Mecklenburgisch-Lübische Leistungsschau, Schwerin 9. bis 18. Oktober 1936, unter der Schirmherrschaft des Reichsstatthalters und Gauleiters Friedrich Hildebrandt, Sonderausgabe der Monatshefte Mecklenburg-Lübeck, Schwerin. 1936. S. 62.

⁵⁰⁶ Ebenda.

⁵⁰⁷ Siehe Kapitel 4.4.2.

⁵⁰⁸ Siehe Kapitel 4.4.1.

Die folgenden fünf Abbildungen (Abbildung 46 – 50) sind Beispiele für Innenraumaufnahmen des Ateliers Heuschkel.
Die Abbildungen 46 und 47 sind Teil einer Fotoserie und zeigen das Lyzeum in Schwerin.



Abbildung 46

Fritz Heuschkel (sen./jun. ?)
Lyzeum, Schwerin – Halle im
1. Obergeschoß
o. D.
16,7x 23,5 cm auf Pappe
30,4x36.5 cm
POP-Gelatinesilberpapier, vp
Auf Trägerkarton vollflächig
aufgezogen,
Prägedruck u.r.
SAS Bi 773114.1



Abbildung 47

Fritz Heuschkel (sen./jun. ?)
Lyzeum, Schwerin - Aula
o. D.
16,7x 23,5 cm auf Pappe
30,4x36.5 cm
POP-Gelatinesilberpapier, vp
Auf Trägerkarton vollflächig
aufgezogen,
Retuschiert o.l. und o.r.,
Prägedruck auf Karton u.r.
SAS Bi 91614.1

Auf den Fotografien sind Innenaufnahmen der Schule zu sehen. Sowohl die Fotografie der Halle im ersten Obergeschoß (Abbildung 46) als auch die der Aula (Abbildung 47) sind von nüchternem und sachlichem Stil.

In beiden Aufnahmen wird die Zentralperspektive als gestalterisches Mittel genutzt. Der Blick des Betrachters wird bei der Fotografie der Halle von der Säulenreihe nach rechts aus dem Bild hinaus gelenkt. In der Aula stand der Fotograf auf dem Podium und fotografierte den Saal in seiner Längsrichtung. Dabei bildet der Gang die optische Fluchtlinie für das Auge. Insbesondere bei dieser Aufnahme fällt die klare Gliederung auf: die Stuhlreihen schließen mit der unteren Bildkante und enden am unteren Viertel der Fotografie. Die Empore der Aula ist auf der Fotografie knapp unterhalb der Bildmitte angeordnet. Der Abzug zeigt einen hellen großen Raum.

In dem selben nüchternen fotografischen Stil wurde auch das 1936 eröffnete Capitol in Schwerin abgelichtet. Heuschkel fotografierte den Vorführraum, das Vestibül sowie die Kassenhalle (Abbildung 48 – 50). Im Zentrum der fotografischen Abbildung des Vorführraums stehen die beiden modernen Projektoren (Abbildung 48). Sie befinden sich in der rechten Bildhälfte und heben sich durch ihre dunkle Farbe deutlich von dem insgesamt hellen Raum ab.



Abbildung 48
 Fritz Heuschkel jun.
 Capitol, Vorführraum
 o. D. (wahrscheinlich 1936-42)
 Detail
 16,4x22,9 cm auf Karton 23,2x33 cm,
 Originalkarton nachträglich beschnitten,
 POP-Gelatinesilberpapier, vp.
 SAS Bi 8362/36.1



Abbildung 49
 Fritz Heuschkel jun.
 Capitol, Vestibül
 o. D. (wahrscheinlich 1936-42)
 Detail
 16,4x22,9 cm auf Karton 23,2x33 cm,
 Originalkarton nachträglich beschnitten,
 POP-Gelatinesilberpapier, vp.
 SAS Bi 8362/36.1



Abbildung 50
 Fritz Heuschkel jun.
 Capitol, Kassenhalle
 o. D. (wahrscheinlich 1936-42)
 Detail
 6,4x22,9 cm auf Karton 23,2x33 cm,
 Originalkarton nachträglich beschnitten,
 POP-Gelatinesilberpapier, vp.
 SAS Bi 8362/36.1

Die Aufnahme des Vestibüls (Abbildung 49) besticht durch die schwungvoll gebogene Deckenlampe im oberen Drittel der Fotografie, die das Auge des Betrachters auf den Treppenaufgang lenkt. Wie auch in der Abbildung des Vorführraums und der der Kassenhalle (Abbildung 50) geht der Fotograf gekonnt mit der Kunstlichtsituation um. Bei allen drei Abbildungen sind keine durch Blitzlicht verursachten Schlagschatten zu erkennen.

Fritz Heuschkel wählte für alle Innenraumaufnahmen seine Standpunkte sorgfältig aus, so dass die entstandenen Aufnahmen die Raumsituationen in einer sachlichen Komposition widerspiegeln.

Diese Aufnahmen waren wahrscheinlich zum Zweck der Repräsentation oder Dokumentation angefertigt worden. Die Fotografien des Lyzeums sind auf einem mit Prägedrucken versehenem Karton aufgezogen worden. Deutlich wurde rechts unten auf dem Karton der goldfarbende Prägedruck „Fritz Heuschkel Hofphotograph

Schwerin i. Mecklenburg“ aufgebracht. Die Aufnahmen des Capitols wurden handschriftlich auf dem Trägerkarton mit „Fr. Heuschkel Schwerin“ signiert. Diese Form der Signatur übernahm Fritz Heuschkel jun. von seinem Vater, was heute eine eindeutige Zuordnung der Fotografien aus dem Atelier Heuschkel zwischen 1918 und 1926 sehr erschwert.



Abbildung 51 (links oben)
Lieselotte Heuschkel
Gaswerk
1950
12,4x16,9 cm, POP-Gelatinesilberpapier, vp.
SAS Bi 2903/15.4



Abbildung 52 (links unten)
Lieselotte Heuschkel
Gaswerk
1950
12,1x 16,8 cm, POP-Gelatinesilberpapier, vp.
Prägedruck u. R.
SAS Bi 2904/15.4

Abbildung 53 (unten)
Detail aus Abbildung 51
Liselotte Heuschkel
1950
digital bearbeitet (K. Becker)
SAS 2904/15.4



Ein weiteres Familienmitglied der Fotografen-Familie Heuschkel aus Schwerin ist Liselotte Heuschkel. Auch über sie liegen kaum Informationen über Ausbildung und beruflichen Werdegang vor. Ferner sind von ihr in den bereits genannten Museen und Archiven nur vier Fotografien erhalten geblieben.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass ihre fotografische Tätigkeit um 1940 im Atelier Heuschkel begann und sie nach Ende des Zweitem Weltkrieges mit dem Schweriner Fotografen Hans-Heinrich Burmeister [...-...] zusammenarbeitete.

Die vorliegenden Bildbeispiele (Abbildungen 51 – 53) von Liselotte Heuschkel sind Teil einer Fotoserie und zeigen eine Industrieanlage, die mit großer Wahrscheinlichkeit das Gaswerk in Schwerin ist.

Liselotte Heuschkel fotografierte die Anlagen in einem nüchternen Stil, der Spuren von Unausgewogenheit erkennen lässt. So scheint der Raum auf der Abbildung 51 nach links zu kippen. Auch vermittelt der ‚Schlauch‘ in der linken unteren Ecke Unruhe auf dem Fußboden. Die Abbildung 52 ist durch die Verwendung eines Weitwinkels leicht verzerrt und die klare Komposition wird dadurch getrübt, dass das Objekt in der Mitte der Fotografie nicht genau der Bildmitte entspricht.



Abbildung 54 (oben)
 A. Heuschkel
 Schweriner Schloß
 o. D.
 17,4x12,5 cm, POP-Gelatinesilberpapier, vp.,
 Prägedruck u. l.
 SAS Bi 5443_6

Abbildung 55 (unten)
 Detail aus Abbildung 54
 A. Heuschkel
 o. D.
 digital bearbeitet (K. Becker)
 SAS Bi 5443_6

Die Abbildungen 54 und 55 belegen die Existenz des Schweriner Fotografen A. Heuschkel. Auch über dieses Familienmitglied liegen keine weiteren Informationen vor.

Die Foto-Postkarte zeigt das Schweriner Schloß an einem leicht bewölkten Tag. Auf der Fotografie wird es von zwei großen Bäumen und der Wiese im Vordergrund ‚gerahmt‘. Während der Vordergrund im Schatten liegt, richtet sich der Blick des Betrachters auf das von der Sonne angestrahlte Schloß im Hintergrund.

Der Fotograf hatte den Standort sorgfältig ausgewählt. Er verwendete einen Gelb- oder Gelbgrünfilter um den Himmel optisch dunkler wiederzugeben und die Zeichnung der Wolken zu verstärken. Diesen Effekt unterstrich er zudem durch dezente Negativretusche an den ‚Wolkenrändern‘. A. Heuschkel gelang hier eine stimmungsvolle Aufnahme des Schweriner Schlosses auf hohem Niveau.

Zusammenfassend kann Fritz Heuschkel jun. und Fritz Heuschkel sen. eine hohe Qualität attestiert werden. Von Liselotte Heuschkel und A. Heuschkel liegen zu wenige Bildbeispiele vor, um genaue Aussagen zu treffen.

Obwohl zahlreiche Fotografien und Negative aus dem Atelier Heuschkel nicht datiert sind, fällt auf, dass sich der Stil der repräsentativen Portraits kaum ändert. Charakteristisch sind der indirekte Blick des Portraitierten in die Kamera und der dezent gehaltene Hintergrund.

Die Architekturaufnahmen aus dem Atelier Heuschkel sind in einem sehr sachlichen und nüchternen Stil gehalten und haben entweder einen dokumentarischen Hintergrund oder wurden als Postkartenmotiv verkauft. Auch diese Aufnahmen bleiben in ihrer Stilistik zwischen 1918 und 1936 – für den Zeitraum von 1936 bis in die 1950er Jahre liegen keine Bildbeispiele vor – sehr ähnlich.

Da sowohl für Landschaftsaufnahmen wie auch für Aufnahmen von Technikdarstellungen und tagesaktuellen Ereignissen nicht genügend Bildbeispiele vorliegen, können hier keine spezifischen Aussagen getätigt werden.

3.3 LOKALE PRESSEFOTOGRAFEN

3.3.1. KARL ESCHENBURG [1900-1947], WARNEMÜNDE

Karl Eschenburg wurde am 20.05.1900 als Sohn des Schiffszimmermanns August Eschenburg [1882-1968] und Frieda Eschenburg [1882-1956], einer Stationshilfe im Städtischen Krankenhaus am Schröderplatz in Rostock geboren.⁵⁰⁹ Seine Kindheit verbrachte Karl Eschenburg in der Neuen Werderstraße in der Nähe des Rostocker Hafens.

Nach acht Jahren an der St.-Georg-Schule folgte er seinem Vater auf die Werft in Rostock und absolvierte dort eine vierjährige Lehre als Schiffbauer.

Mit Vollendung des 18. Lebensjahres meldete Karl Eschenburg sich freiwillig zur Kaiserlichen Marine und wurde nach einer Grundausbildung in Kiel dem Marine-Seeflug-Versuchs-Kommando in Warnemünde zugeteilt.

Nach dem Ersten Weltkrieg arbeitete er zeitweilig als Technischer Assistent bei der Deutschen Luftreederei und flog unter anderem nach Saßnitz und Travemünde. In den Jahren 1922 bis 1925 studierte Karl Eschenburg Schiffbau an den Technischen Lehranstalten in Hamburg mit Praktika in Göteborg und Malmö und erwarb 1925 den Abschluss eines Schiffbau-Ingenieurs. Fortan arbeitete er als Projektant für Segelflugzeuge bei den 1923 gegründeten ARADO Flugzeugwerken in Warnemünde.

Im selben Jahr heiratete Karl Eschenburg die Lehrerin Gertrud Jessel. Das junge Paar erhielt von der ARADO-Werkleitung einen Gutschein zum Kauf einer Kamera. Karl Eschenburg erwarb eine 9x12 cm Spiegelreflexkamera. Die Wahl der relativ kleinen Plattenkamera, das genaue Modell ist nicht bekannt, lässt jedoch eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Kamertechnik vermuten.

1928 verschlechterte sich die Auftragslage bei den ARADO Flugzeugwerken zunehmend. So wurden unter anderem die Reparatur von Fischkuttern und der Bau von Büromöbeln in das Programm des Flugzeugwerkes aufgenommen. Dieses erschwerte die berufliche Karriere des 28-jährigen innerhalb der Firma, und so mochten sowohl der enge finanzielle Rahmen bei den ARADO Flugzeugwerken, als auch die Geburt des ersten Sohnes Wolfhard und die gleichzeitig verlagerten Interessen in Richtung Fotografie Ausschlag für das Ausscheiden aus dem Warnemünder Werk gewesen sein. Eschenburg verließ 1928 die Firma und gründete zusammen mit dem Rostocker Grafiker Max Schenk und der Schneiderin Wally Siegert die Firma „Handwerkskunst Rostock (HAKURO) für Grafik, Kunstgewerbe und Photographie“⁵¹⁰. Zunächst arbeitete Karl Eschenburg bei der Firma HAKURO als Ingenieur in der Abteilung Ladenbau. Die Warnemünder Filiale in der „Roten Veranda“ wurde 1929 um ein Fotolabor erweitert. Eschenburg leitete die „Werkstätte für künstlerische und technische Fotografie“⁵¹¹, deren Hauptaufgabe die „...Anfertigung von Vergrößerungen und die Bearbeitung der

⁵⁰⁹ Die biografischen Angaben zu Karl Eschenburg basieren auf vier Interviews mit seinem Sohn Wolfhard Eschenburg aus dem Jahr 2001 und auf diversen Akten aus dem Eschenburg Archiv, o. Inv.

⁵¹⁰ Ob Eschenburg Mitbegründer ist, oder in die Firma als Mitinhaber eintrat, kann nicht genau belegt werden.

⁵¹¹ Prospekt der Vereinigten Werkstätten für Handwerkskunst Rostock, Siegert- Schenk & Eschenburg, o. D., Eschenburg Archiv, o. Inv.

Amateurphotographie...“⁵¹² war. In einem Prospekt der Firma heißt es: „Wir erlauben uns, ihnen mitzuteilen, daß Herr Karl Eschenburg, Ing., Warnemünde, als Mitarbeiter in unser Unternehmen eingetreten ist. Wir haben damit zwei weitere Gebiete der Handwerkskunst angeschlossen; Photographie und Innenausstattung.“⁵¹³ Aber bereits einige Monate später schied Eschenburg als Mitinhaber aus und übernahm die Geschäftsstelle „Photographie und Kunstgewerbe“ in der „Roten Veranda“⁵¹⁴ in Warnemünde. Mit der Lösung der vertraglichen Bindung an die HAKURO am 18.05.1930 und der Übernahme der Warnemünder Filiale und der dort lagernden Ware als Vermögensanteil, hatte Eschenburg die Basis einer eigenen Firma geschaffen. In einem Brief an seine Kunden gibt Karl Eschenburg am 1. November 1930 folgendes bekannt:

An meinen verehrten Kundenkreis!

Hierdurch teile ich ihnen ergebenst mit, daß ich vom 1. Mai dieses Jahres aus dem Unternehmen der Handwerkskunst, „HAKURO“, Rostock, ausgeschieden bin und seit dieser Zeit unter obiger Firma mein eigenes Unternehmen führe. Es sollte mich freuen, wenn ich auch Sie künftig zu meinen Kunden zählen dürfte. Eine prompte Bedienung sichere ich Ihnen zu.

Als Vertreter namhafter Firmen, wie:

<i>Sylter Handweberei, Klappholttal</i>	<i>Worpsweder Möbel</i>
<i>Hablik Lindemann, Holstein</i>	<i>Deutsche Werkstätten, Hellerau</i>
<i>Handweberei Grete Banzer, Westfalen</i>	<i>und verschiedene andere</i>
<i>Deutsche Handdrucke, Hall/Schwab.</i>	<i>(Bau von Möbeln nach eigenen und gegebenen Entwürfen)</i>

Ich bin in der besonderen Lage, allen Wünschen der modernen Raumgestaltung gerecht zu werden.

In meinem offenen Ladengeschäft in Warnemünde führe ich außerdem alle Gegenstände der heutigen Kleinkunst.

*Keramik: Staatliche Majoliken, Rheinsberg, Rüppurr, Feuerriegel.
Holz: Werkschar Naumburg
Glas: Max Traut und Jean Beck
Spielzeug: Waldorf, Fugger usw.*

Auf Wunsch erfolgt gern Zusendung von Katalogen und Ansichtssendungen.⁵¹⁵

⁵¹² Ebenda.

⁵¹³ Ebenda.

⁵¹⁴ Die Rote Veranda erhielt den Namen durch den charakteristischen roten Anstrich.

⁵¹⁵ Brief von Karl Eschenburg, o. D., Nachlass Karl Eschenburg, Eschenburg Archiv, o. Inv.

Zu diesem Zeitpunkt erfolgte noch keine Erwähnung seiner fotografischen Tätigkeit und so wurde Karl Eschenburg im Adressbuch der Stadt Rostock zwischen 1929 und 1931 als Schiffbau-Ingenieur geführt.⁵¹⁶ Ab 1931 warb er auf seinen Briefköpfen mit der Bezeichnung ‚Karl Eschenburg, Ing./Kunstgewerbe und Photographie/Raumkunst‘. Die Fotografie entwickelte sich jedoch in diesen Jahren zum ‚Hauptstandbein‘ Eschenburgs. In den frühen 1930er Jahren folgt die Gestaltung von Faltblättern, Broschüren mit fotografischem Material im Auftrag des Mecklenburgischen Fremdenverkehrsverbandes, zu dem Karl Eschenburg seit 1927 enge Verbindungen pflegte. Der Vorsitzende des Fremdenverkehrsverbandes Mecklenburg, der Rostocker Straßenbahndirektor Siegmann, ermöglichte Karl Eschenburg fortan zahlreiche Lichtbildervorträge. Diese hält er unter anderem in Zusammenarbeit mit dem Heimatbund Mecklenburg, in dem er wahrscheinlich seit 1930/31 Mitglied war.⁵¹⁷

Seit 1932 wurde er auch im Adressbuch mit dem Zusatz „Ingenieur, Kunstgewerbe, Photographie und Raumkunst“ aufgeführt.⁵¹⁸ 1934 wurde „Ingenieur, Reise- und Verkehrsbüro, Seestr. 13“ angegeben.⁵¹⁹

Vom 05.09. bis 13.09.1931 erfolgt die erste große Ausstellungsbeteiligung Karl Eschenburgs. Diese fand im Marienpalais in Schwerin statt und wird vom Heimatbund Mecklenburg und den photographischen Gesellschaften Schwerin und Rostock unter dem Motto „Mecklenburg im Lichtbild“ veranstaltet. Der Warnemünder Fotograf war mit 63 Fotografien beteiligt.

1934 fand die erste Lichtbildwanderausstellung des Heimatbundes Mecklenburg mit dem Titel „Schönes Mecklenburger Land“ statt, an der Karl Eschenburg allein mit 275 Großfotos (beispielsweise Abbildung 46, Der Schäfer von Briestow) beteiligt war. Die Wanderausstellung mit dem Titel „Das schöne Mecklenburg – Geburtsland der Königin“ erreichte 1935 ihren Höhepunkt, als sie in Kopenhagen gezeigt wurde. Wolf-Dietrich Gehrke bemerkte zu dieser Ausstellung: „Die dänische Königin Alexandrine, eine Schwester des letzten Großherzogs von Mecklenburg, verheiratet mit König Christian X. von Dänemark, zeigte sich beim Besuch der Schau über die Bilder aus ihrer Heimat hochofren.“⁵²⁰

Teile diese Ausstellung wurden 1936 in Berlin im Rahmen der Deutschlandausstellung im Columbushaus und 1937 in Leipzig gezeigt.⁵²¹

Im Sommer und Herbst des Jahres 1932 fertigte der Warnemünder Fotograf, inzwischen Mitglied der NSDAP, Luftaufnahmen an. Er erhielt im Auftrag des Reichsverkehrsministers eine Erlaubnisurkunde zur „Mitführung und Verwendung von Lichtbildgeräten in Luftfahrzeugen“⁵²². Über Eschenburgs genaue Funktion in der NSDAP und seine politische Einstellung sind keine Quellen überliefert. Seit

⁵¹⁶ Rostocker Adreß-Buch 1929 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1929. S. 196.

⁵¹⁷ Die genaue Zeit der Mitgliedschaft ist nicht belegbar, allerdings ist anzunehmen, dass Karl Eschenburg um 1930/1931 Mitglied im Heimatbund Mecklenburg wurde, da zu dieser Zeit seine Tätigkeit im Auftrag des Vereines beginnt.

⁵¹⁸ Rostocker Adreß-Buch 1932 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1932. S. 203.

⁵¹⁹ Rostocker Adreß-Buch 1934 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1934. S. 217.

⁵²⁰ Gehrke, Wolf-Dieter: Heimatgeschichte in Bildern: Karl Eschenburg und seine Kinder. In: Menschen unter sieben Türmen: Rostocker Familiengeschichten. Wolf-Dieter Gehrke (Hg.). Rostock 1997. S. 30-35, S. 30 ff.

⁵²¹ Genauere Informationen zu der Ausstellungsbeteiligung Eschenburgs liegen nicht vor.

⁵²² Erlaubnisurkunde No. 155, L.8.11835/32, Berlin, 12. Juli 1932, Nachlass Karl Eschenburg, Eschenburg Archiv, o. Inv.

spätestens 1933 war Karl Eschenburg auch Mitglied der Photographischen Gesellschaft Rostock e.V..⁵²³

Im April 1932 erschien der erste Bildartikel mit Titelbild von Karl Eschenburg in der Wochenendbeilage des Rostocker Anzeigers. Ein großformatiges Titelfoto und fünf Einzelfotos berichteten von einem Experiment des Evangelischen Landesjugenddienstes zur Minderung der Arbeitslosigkeit in Warnemünde. Der Rostocker Anzeiger ist zu diesem Zeitpunkt die führende Tageszeitung in Rostock und wurde von Carl Boldt [1884 - 1968] geleitet, mit dem Karl Eschenburg eng zusammenarbeitete. Bis 1939 veröffentlichte der Warnemünder etwa 3000 Fotografien als Titelbilder, Bildartikel oder Einzelfotos in der Wochenendbeilage des Rostocker Anzeigers.

Es folgten weitere Publikationen. So fertigte er etwa 1935 vier Alben zum Thema „Bauerntum in Mecklenburg“ an.⁵²⁴ Im Juni 1936 erschien das Buch „Das ebene Land“ mit Fotografien von Karl Eschenburg und einem Text von Friedrich Griese. Am 09.06.1936 wurden Karl Eschenburg von der F. Bruckmann AG/Abteilung Verlag aus München neben seinem Honorar zehn gebundene Freixemplare übergeben.

Ein weiterer markanter Entwicklungsschritt des Fotografen war die Veröffentlichung des Titels „Mecklenburg: das norddeutsche Reiseziel“ in der Schriftenreihe „Niederdeutscher Beobachter“. In dieser Sonderausgabe erschienen 1936 Texte von Henning Duderstadt und Fotografien von Karl Eschenburg.

Karl Eschenburgs Schaffen beschränkte sich nicht nur auf Ausstellungen, Lichtbildvorträge und Publikationen. Ab 1929 vergrößerte sich sein Bestand an Negativen und Abzügen so stark, dass seine Verkaufsstelle in der „Roten Veranda“, Louisenstraße 1, Warnemünde, bald zu klein wurde. So zog er vermutlich 1934 in die Geschäftsräume der Villa Hübner, Seestraße 13, Warnemünde, welche sich direkt an der Hauptpromenade des Ortes befanden.

Diese Geschäftslage erwies sich als ideal, zumal sich an der Seestraße Nr. 12 das exklusive Hotel Hübner befand. In seiner Geschäftsstelle arbeiteten zu dieser Zeit nicht nur Frau Eschenburg, sondern auch Praktikanten und Verkäufer. Es wurden Aufträge zur Entwicklung von Filmen und zur Anfertigung von Abzügen angenommen. Ferner wurde mit Fotobedarf, Kameras und Fotopostkarten mit Motiven von Karl Eschenburg gehandelt. Diese Fotopostkarten als Kontakt auf Fotopapier entstanden in Zusammenarbeit mit dem Ansichtskartenhersteller Paul Finck aus Berlin.⁵²⁵ Sie wurden in großen Serien mit Motiven beispielsweise aus Warnemünde, Rostock, Güstrow, Plau, Parchim, Bad Doberan, Heiligendamm an Buchhandlungen, Kunstgewerbegeschäfte und Hotels in der Region geliefert und dort verkauft.

Zu dieser Zeit baute der Warnemünder Fotograf auch ein Archiv von Diapositiven auf und hielt Vorträge mit seinen eigenen Diapositiven. Unter dem Titel „Unsere Mecklenburgische Heimat“ vertrieb Karl Eschenburg seine Diaserien.⁵²⁶ Diese beinhalteten eine Zusammenstellung von bekannten und ‚gut laufenden‘ Motiven aus den vergangenen Jahren.

⁵²³ Mitgliedskarte der Photographischen Gesellschaft Rostock, e.V., Rostock, 20.05.1933, Nachlass Karl Eschenburg. o. Inv.

⁵²⁴ Auftraggeber und eventuelle Veröffentlichungen sind nicht bekannt. Ein Exemplar befindet heute im Freilichtmuseum in Klockenhagen.

⁵²⁵ Vgl. Abbildung 90, Kapitel 4.1.

⁵²⁶ Siehe: Janke, 2003.

Am 12.04.1935 stellte der Warnemünder Fotograf bei der Verwaltung der Stadt Rostock, Abteilung Warnemünde einen Antrag auf Eröffnung einer Filiale. Ihm wurde wie folgt geantwortet: „Auf Ihren Antrag vom 12. d. Mts. wird Ihnen hiermit nach Anhörung und mit Zustimmung der Meckl. Industrie- und Handelskammer Rostock die Genehmigung zur Errichtung eines Photo-Spezialgeschäftes in Warnemünde in dem Hause Bismarckstr. 1 erteilt.“⁵²⁷

Auf Grund dieser Genehmigung meldete Karl Eschenburg am 08.06.1935 das Gewerbe für eine Nebenstelle seines Photo-Spezialgeschäftes in der Bismarckstraße.1, in der Nähe der Hauptgeschäftsstelle, an. Am 26.04.1936 wurde die Firma „Karl Eschenburg Photo Spezial Haus“ mit Karl Eschenburg, Ingenieur, als Inhaber in das Handelsregister des Amtsgerichtes Rostock eingetragen.⁵²⁸ Zu dieser Zeit arbeitete Karl Eschenburg vorwiegend als Bildberichterstatter für die regionale Presse. In den Jahren 1938 und 1939 war Eschenburg als Bildberichterstatter im Adressbuch der Stadt Rostock aufgeführt.⁵²⁹

Am 20.08.1939 beendete die Einberufung zum 2. Zug der Marine-Propaganda-Kompanie Ostsee Karl Eschenburgs freiberufliche fotografische Tätigkeit. Sechs Tage später wurde er aufgefordert, seinen PKW der Wehrmacht zur Verfügung zu stellen.

Die Geschäftsstellen wurden von Frau Eschenburg als Inhaberin weitergeführt und kontinuierlich verkleinert und schließlich geschlossen. Die Mitarbeiter wurden eingezogen oder kriegsdienstverpflichtet. Restbestände und Ansichtskarten verkaufte Frau Eschenburg und orderte bis in die 1940er Jahren auch Nachbestellungen. Am 12.09.1941 entstanden durch einen Bombenangriff in dem Geschäft in der Seestraße 13 Schäden an den Schaufensterscheiben, der Ladentür und einigen Einrichtungsgegenständen. Das Foto- und Negativarchiv war nicht betroffen. Frau Eschenburg betreute das Archiv bis zur Rückkehr ihres schwer erkrankten Mannes aus dem Lazarett in Graal Müritz im April 1945. Die Familie wohnte weiterhin in der Alexandrienstraße 19 in Warnemünde.

In den ersten Tagen nach Kriegsende wurde das Inventarbuch/Archivbuch mit dem Verzeichnis von eventuellen Titeln und Aufnahmedaten der Negative durch Karl Eschenburg vernichtet. Das Foto-Archiv wurde zwischen 1945 und 1950 regelmäßig von der Besatzungsmacht und von der Polizei durchsucht. Gleichzeitig wurde auch von der Familie Eschenburg Negativmaterial ‚ausgedünnt‘.

Karl Eschenburg verstarb am 05.11.1947 und hinterließ seine Frau Gertrud Eschenburg [1894-1956] und drei Söhne Wolfhard [*1928], Gernot [*1929] und Hartwig [*1934].

Karl Eschenburgs Arbeitsweise prägte im Wesentlichen die Motive seiner Schaffensphase der 1930er Jahre. 1929 tauschte er sein Segelboot gegen ein Auto der Marke „Hanomag“ ein. Dieses kleine „Kommißbrot“ mit Tuchverdeck und Zelluloidscheiben ermöglichte dem jungen Ingenieur durch ganz Mecklenburg zu

⁵²⁷ Der Oberbürgermeister der Seestadt Rostock, Verwaltung Warnemünde vom 30. April 1935, Akt.Z. T.c.76/67/. Nachlass Eschenburg, Eschenburg Archiv, o. Inv.

⁵²⁸ Beglaubigte Abschrift vom 15.06.1950, Original vom 26.04.1937, Handelsregisternummer 3165, Amtsgericht Rostock, im Nachlass Eschenburg, Eschenburg Archiv, o. Inv.

⁵²⁹ Rostocker Adreß-Buch 1938: Einwohnerbuch, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und den eingemeindeten Ortschaften. 1938. S. 189.; Rostocker Adreß-Buch 1939: Einwohnerbuch einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und der eingemeindeten Ortschaften. Rostock 1939. S. 186.

fahren, um zu fotografieren. Mit zunehmendem wirtschaftlichem Erfolg kaufte Karl Eschenburg Ende der 1930er Jahre einen „Hansa Lloyd“.

So war er in der Lage, mit einem PKW ganz Mecklenburg zu bereisen. Durch den erweiterten Aktionsradius lichtete er systematisch Orte und Gegenden in ganz Mecklenburg ab. Charakteristisch für Eschenburgs Arbeitsweise – auch wenn ihn seine Wege nicht bis Berlin führten - mag folgende Aussage des Zeitgenossen Wolf Strache sein: „Überall in den Großstädten konnte man den Wagen an jedem beliebigen Platz abstellen, wenn ein lohnendes Motiv sich anbot. Die Straßen waren, außer im Zentrum Berlins und weniger Hauptstädte, fast leer. Auf dem Lande blieb ich mit mir und meiner Kamera nahezu allein. Pferdefuhrwerke und Ochsespanne waren häufiger als Autos. [...] Die Leute, die ich in den kleinen Städten und auf den Dörfern traf, gingen in scheinbar zeitloser Arglosigkeit ihrer Beschäftigung nach, noch ganz verwurzelt in ihrer dörflichen oder bürgerliche Gemeinschaft, von der sich anbahnenden technischen Revolution kaum erfasst und nur am Rande berührt von der heraufziehenden Massenhysterie der NS-Zeit, deren Forderungen und Folgerungen kaum irgend jemand ahnte.“⁵³⁰ Gerade der Fakt der geringen Geschwindigkeit sollte nicht unterschätzt werden. Das menschliche Auge war nur bedingt große Geschwindigkeiten gewohnt, was sich sicherlich auch auf die Beobachtung der Umwelt auswirkte. Eschenburgs Motive verlangten keine außerordentlich schnelle Handhabung der Kamera. Seine Motive waren vielmehr besonnen und mit Ruhe gewählt worden.

Es steht außer Frage, dass die Auswahl der Motive durch die spätere Verwendung des Bildes bestimmt war – Eschenburg war Geschäftsmann durch und durch. So kann ein Großteil des Werkumfanges als Auftragswerk im weiteren Sinne eingestuft werden.

Auch bei seinen Abzügen ist keine dogmatische Handhabung des Negativmaterials festzustellen. Es wurde je nach Bedarf und Geschmack mit Ausschnittsvergrößerungen und Formatveränderungen gearbeitet.

Eschenburgs Hauptschaffensphase als freischaffender Fotograf lag zwischen 1929 und 1939. Da sich von dem PK Material nur ein Bruchteil im Eschenburg Archiv befindet, können für den Zeitraum von August 1939 bis 1945 nur Vermutungen angestellt werden.

Einen Großteil des Gesamtwerkes nimmt die Architekturfotografie ein. Gerade bei diesem Sujet wird dem Betrachter bewusst, wie bedeutend der dokumentarische Charakter der Fotografie ist. Die meisten Architekturaufnahmen zeigen bedeutende Gebäude Mecklenburgs: Rathäuser, Schlösser, Gutshäuser, aber auch Bauernkaten, Dorfkirchen und technische Kulturdenkmäler. Zahlreiche Aufnahmen entstanden in Zusammenarbeit mit dem Rostocker Anzeiger und dem Heimatbund Mecklenburg. Typisch für Eschenburgs Architekturfotografie ist die technisch perfekte Aufnahme, in der die Charakteristik des Abgebildeten zum Vorschein kommt. Auf extreme Sichtweisen – wie starke Ober- und Untersichten – wurde verzichtet. Trotzdem variieren die Aufnahmen stark und oft ist eine Ambivalenz zwischen romantisch-spätviktorianischen Motiven und der sachlichen Ablichtung erkennbar. Relativ ‚starre‘ Motive werden wiederholt durch Rahmung, wie zum Beispiel durch den Blick durch ein Fenster oder Torbogen, aufgelockert. Menschen sind nur selten auf den Bildern erkennbar.

⁵³⁰ Strache, Wolf: Vor fünfzig Jahren: Bilder aus Deutschland 1932-1935. Buhl 1986. S. 10.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass sich Eschenburgs Architekturfotografie an der traditionellen Architekturfotografie orientiert.

Innerhalb seiner unterschiedlichen fotografischen Tätigkeitsbereiche wandte sich Karl Eschenburg auch der Landschaftsfotografie zu. Diese nimmt im Vergleich zu anderen Motivgruppen des fotografischen Werkes von Karl Eschenburg einen nicht unbedeutenden Stellenwert ein. Dieses geschah jedoch aus dem Verwendungszweck heraus. Die Landschaftsaufnahmen waren vorwiegend zum Zweck der Publikation innerhalb von Zeitungen oder als Fotopostkarte konzipiert worden. Sie weichen stilistisch teilweise von den Arbeiten anderer Schaffensbereiche ab. So reichen die Landschaftsfotografien von idealisierenden, romantisch verklärten Aufnahmen bis hin zu einigen wenigen, sachlich strengen Bildkompositionen.

Karl Eschenburgs Portraitbilder sind vorwiegend kontextual gebunden, d. h. sie sind Teil eines Bild-Zyklus zu einer bestimmten Thematik, der nicht nur aus Portraitbildern besteht. Eschenburg hatte keine Studioportraits gefertigt. Trotzdem zeugen gerade diese wenigen Fotografien von fotografischem Können und dem sensiblen Umgang mit den abgelichteten Personen.

Eschenburg ist seiner Stilistik der traditionellen Portraitfotografie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verpflichtet. Gesichtsportraits wurden aus Augenhöhe und Brustportraits aus Brusthöhe aufgenommen. Freilichtaufnahmen wurden bei leicht bewölktem Himmel bevorzugt, da starke Sonneneinstrahlung zwar der Plastizität dienlich war, aber zu starke Schatten oft als störend empfunden wurden. Die Tiefenschärfe liegt im Allgemeinen auf dem Augenbereich.

Aber mehr noch als in den Kopfportraits ist in den Portraits arbeitender Menschen deutlich zu erkennen, dass Fotografie mehr als eine Ablichtung des Gesehenen ist. Motive des Arbeitsalltags sind zahlreich in Eschenburgs Archiv zu finden, war doch sein erstes ‚großes‘ Motiv das eines Fischers beim Netzflicken gewesen. Es brachte 1926 einen Preis beim Fotowettbewerb des Fremdenverkehrsverbandes ein.

Auch in den folgenden Jahren sind immer wieder Bilder der arbeitenden Bevölkerung aufgenommen worden. Hier wird die Motivwahl sicherlich durch die enge Zusammenarbeit mit dem Rostocker Anzeiger beeinflusst. Fast wöchentlich erschienen von 1933 bis 1939 Bildartikel, in denen auch über das bäuerliche Leben im agrarwirtschaftlich orientierten Mecklenburg berichtet wurde. Interessant an dieser Stelle war die Ausrichtung dieser Bildartikel. Es wurde nicht etwa über die Errungenschaften der Technik und moderne Arbeitsweisen berichtet, sondern die zeittypische Auffassung von der arbeitenden Bevölkerung unterstrichen.⁵³¹ So kamen neben Berufen wie Fischern, Handwerkern und Arbeitern auch den Bauern „...im Rahmen der nationalsozialistischen Weltanschauung mit ihrem Gemenge von rassistischen, sozialfürsorgenden und Lebensraum-Erwägungen“⁵³² eine gesonderte Stellung zu. Inwiefern Eschenburg hier konform geht, ist anhand der Bilder nicht präzise belegbar. Seine Motive des Arbeitsalltags zeigen ein sehr sensibles Bild der Mecklenburger Bevölkerung. Sie sind technisch von sehr hoher Qualität und die großformatigen Negative erlauben gute Abzüge und Reproduktionen. Die Arbeiten zeigen die Mecklenburger Bevölkerung in einem nüchternen, dokumentarischen Stil, der sich an die neusachliche Fotografie der 1920er und 1930er Jahre anlehnt. Die

⁵³¹ Vgl. Kapitel 4.4.2.

⁵³² Koch, Ira und Johannes Erichsen: Höhenflug in den Untergang: Unter den Nationalsozialisten 1933-1945. In: Ein Jahrtausend Mecklenburg und Vorpommern: Biographie einer norddeutschen Region in Einzeldarstellungen. Wolf Karge et al. (Hg.). Rostock 1995. S. 474 f.

Dargestellten werden weder glorifiziert, noch werden ihre Lebensumstände angeprangert.

Die Motive des Arbeitsalltags können in zwei große Gruppen unterteilt werden: maritime Motive und Motive der Landwirtschaft - entsprechend dem von Meer und ‚platter‘ Landschaft geprägten Mecklenburg.

Wie auch bei den Architekturaufnahmen, arbeitet Karl Eschenburg nach dem Prinzip der systematischen Dokumentation eines Themas. Die folgenden Fotografien sollen als Beispiel dienen. Sie zeigen jeweils die arbeitende Bevölkerung in ihrer unmittelbaren Arbeitsumgebung; es sind somit Arbeitsportraits. Oft sind die Abgebildeten nur durch die ihnen zugeordneten Arbeitsattribute zu einer bestimmten Berufsgruppe zuzuordnen.



Abbildung 46

Karl Eschenburg
Der Schäfer von Briestow
um 1930
Negativ: 9x12 cm Glasplatte
40x30 cm Chamois-Papier
hier: Reprint von Wolfhard Eschenburg
Eschenburg Archiv, A 205

Der „Schäfer von Briestow“ (Abbildung 46), der lächelnd und auch ein wenig zweifelnd zugleich den Betrachter direkt anblickt (er schaute also auch geradewegs in das Objektiv der Kamera), trägt Arbeitskleidung. Der Betrachter kann unter der abgewetzten Kordjoppe mehrere Lagen Kleidung erkennen. Die Jacke ist lediglich mit den drei oberen Knöpfen geschlossen, als ob sich die unteren Knöpfe nicht über den Bauch spannen könnten. In der Rechten hält er einen Schäferstock, in der Linken die Hundeleine. In seiner linken Jackentasche steckt eine Flasche, von der noch Flaschenhals und Korke erkennbar sind. Der Kopf des Schäfers wurde leicht außerhalb der Bildmitte platziert, die Person füllt das Format gut. Der Hintergrund dieser Außenaufnahme ist nur unscharf abgebildet, da die Tiefenschärfe auf dem Schäfer im Vordergrund liegt. Die Aufnahme erfolgte an einem sonnigen Tag. Das Bild ist Teil einer Serie, so existieren noch weitere Fotografien vom Schäfer zusammen mit seiner Herde.

Eine weitere bedeutende Arbeit ist die Fotografie „Die Schnitter“ von 1937/38. Da das Negativ das Format 6x6 cm hat, existieren verschiedene Varianten. Meist wurde es im Querformat abgezogen.

Es zeigt zwei Landarbeiter in Rückenansicht, die jeweils mit drei beziehungsweise zwei großen Sensen über den Schultern in das Feld hineingehen. Sie befinden sich im Zentrum des Bildes, einer im Vorder- und einer im Mittelgrund. Beide Männer sind mit Hose, Stiefel und einem hellen Hemd bekleidet, wobei der am weitesten entfernte Mann einen Hut trägt. In einer der vorderen Sensen hängt noch ein Schlegel. Der Horizont des Bildes befindet sich genau in der Mitte. Am Himmel sind Wolken zu erkennen. Der Aufnahmezeitpunkt lässt auf den August schließen, da die abgebildeten Männer bei der Ernte sind. Am linken Bildrand kann der Betrachter noch einen Rest ungeernteten Korns erblicken.



Abbildung 47 (Detail)

Karl Eschenburg
 Die Schnitter
 um 1937/38
 Negativ: 6x6 cm Super Ikonta
 Reprint von Wolfhard
 Eschenburg
 Original:
 Ausschnittsvergrößerungen im
 Hoch- und Querformat
 Eschenburg Archiv, o. Inv.

Diese Arbeit fällt deutlich aus dem stereotypen Abbild der arbeitenden Landbevölkerung heraus. Durch die über die Schultern der Landarbeiter geworfenen Sensen, die eine regelmäßige Staffelung ergeben, vermittelt das Bild einen expressiven Eindruck auf den Betrachter. Trotz dieses expressiven Charakters der Fotografie verwendet Karl Eschenburg eine strenge Bildkomposition. Das Foto ist aus einer leichten Untersicht aufgenommen worden, wobei der Fotograf den Landarbeitern aufs Feld gefolgt ist. Das Foto spricht allein durch die ornamentale Form der Sensen.

Die Fotografie „Beim Teeren des Seitenschwertes eines Küstenschoners“ (Abbildung 48) entstand um 1936 mit der 6x6 cm SUPER IKONTA auf Rollfilm. Diese Aufnahme aus dem Rostocker Hafen entstand zusammen mit der des „Schiffsjungen der ADELE“ aus Hamburg (Abbildung 49). Auf der Abbildung 48 kann der Betrachter einen jungen Mann erkennen, der mit einer Art Schrubber eine Schutzschicht aus Teer auf das extrem hochgezogene Seitenschwert bringt. Er befindet sich im Vordergrund am rechten Seitenrand des Bildes. Ausschnitte des Segelschiffes mit dem gewaltigen Seitenschwert nehmen drei Viertel der Fotografie ein. Der Blick des Mannes ist konzentriert auf seine Arbeit gerichtet. Bei diesem Arbeiterportrait wird das Bild diagonal durch das Seitenschwert des Segelschiffes geteilt. Es wird durch das Verhältnis des großen Schwertes und des im Vergleich dazu kleinen Mannes beherrscht. Gerade dieser Größenunterschied und das Spiel mit Waagerechten und Diagonalen machen den Reiz dieses Bildes aus. Das Foto wurde von einem leicht erhöhten Standpunkt und aus unmittelbarer Nähe aufgenommen. Die Aussagen über Größenunterschied und Aufnahmeort gelten auch für die Fotografie vom Schiffsjungen auf dem zweiten Bild dieser Serie.



Abbildung 48 (Detail)

Karl Eschenburg
 Beim Teeren des Seitenschwertes
 eines Küstenschoners
 um 1936
 Negativ: 6x9 cm Glasplatte
 Original: 30x40 cm Abzug
 hier: Reprint von Wolfhard
 Eschenburg
 Eschenburg Archiv, Maritim, 13/9



Abbildung 49 (Detail)

Karl Eschenburg
 Schiffsjunge der Adele
 um 1936
 Negativ: 6x6 cm Filmpack,
 Original: 30x40 cm Abzug
 hier: Reprint von Wolfhard
 Eschenburg
 Eschenburg Archiv, Maritim, 13/8

Allen vier Beispielen ist gemeinsam, dass die Aufnahmen nicht ohne das Wissen der Abgebildeten entstanden sind. Es steht jedoch fest, dass die Arbeitsportraits nicht gestellt und starr wirken. Sie zeugen von dem bedächtigen Umgang mit der Kamera und dem Geschick des Fotografen, die Dynamik beziehungsweise Ruhe der Arbeit im rechten Zeitpunkt einzufangen.

Trotzdem sind es keine Portraits des alltäglichen Lebens in Mecklenburg, denn die Tage der Segelschiffe, der Ernte mit der Sense und des Schäfers waren bereits gezählt. Diese Bilder vermitteln nicht das Bild einer differenzierten Gesellschaftsstruktur. Sie zeigen das Bild einer provinziellen Idylle.

Eine Arbeit, die sozusagen aus dem Rahmen fällt, soll jedoch nicht vorenthalten werden. Nur selten bedient sich Eschenburg besonderer Perspektiven, in diesem Fall jedoch sehr gelungen. Erst auf den zweiten Blick erkennt der Betrachter auf der Abbildung 50 die fünf aus der Vogelperspektive aufgenommenen Hafendarbeiter. Zwei von ihnen tragen einen Balken, drei stehen mit Ladelisten in den Händen daneben. Alle befinden sich neben einem Segler auf einer Art großem Floß. Es ist zu etwa gleichen Teilen das Segelschiff, das Holzfloß und das Wasser zu sehen. Die Aufnahme wurde aus der Takelage des Schiffes getätigt; die Tiefenschärfe liegt auf dem Holzfloß. Trotz der ungewöhnlichen Perspektive ist eine gewisse Verkrampftheit im Bild zu bemerken – mag es an der Höhe gelegen haben? Es ist der Aufnahme deutlich anzumerken, dass Eschenburg in extremen Perspektiven nicht geübt war. Die gekippte Kamera lässt zwar durch den fehlenden Horizont die

einzelnen Details ins Ornamentale gleiten, reduziert aber gleichzeitig durch die Fülle an kleinteiligen Details den abstrakten Charakter. Es wäre also überzogen, Eschenburg als Verfechter der Neuen Sachlichkeit darzustellen. Allerdings ist dieses Bild ein Beweis dafür, dass der Warnemünder Fotograf durchaus interessanten und neuen Bildausschnitten und Perspektiven nicht ablehnend gegenüber steht, über dies hinaus ist es eine durchaus wirkungsvolle Weise, dieses Holzgebilde im Rostocker Hafen abzulichten.



Abbildung 50

Karl Eschenburg
 Blick von der Bramsaling auf das Floß am Vorschiff des Seglers
 ca. 1938
 Negativ: 6x9 Glasplatte
 Moderner Reprint von Wolfhard Eschenburg
 Eschenburg Archiv, o. Inv.

In der Zeit, als Karl Eschenburg als Bildberichterstatter Mitglied des Reichsverbandes der deutschen Presse ist, arbeitet er nur noch selten mit der 9x12 cm Plattenkamera. Bis etwa 1939 benutzt Karl Eschenburg eine „Plaubel Makina“ (1:2,9, 10 cm) für 6x9 cm Glasplatten, Filmpack oder Rollfilm. Wahrscheinlich arbeitet der Warnemünder ab etwa 1935/1936 gelegentlich mit einer „Leica“.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Karl Eschenburg innerhalb der Rostocker Fotografenszene eher als Einzelgänger anzusehen ist. Durch seinen späten Berufswechsel ist er nicht im klassischen Fotografenmetier tätig. Während die ausgebildeten Rostocker und Warnemünder Fotografen hauptsächlich als Atelier-, Architektur- oder Strandfotografen arbeiten, liegt Eschenburgs Betätigungsfeld in der Dokumentation und Publikation mecklenburgischer Heimatansichten. Als Besonderheit ist vor allem die systematische Ablichtung unterschiedlicher mecklenburger Motive zu sehen. Sein Bild von Mecklenburg reduziert sich nicht nur auf Sandstrände, Steilküste und das Badeleben, sondern schließt auch die Kleinstädte des Landes, Landschaften, technische Kulturdenkmäler, Architekturaufnahmen und die mecklenburgische Bevölkerung ein.

Stilistisch fällt es Karl Eschenburg schwer, eine einheitliche Linie zu finden. Seine Landschaftsaufnahmen sind einer spätpikturalistischen Sicht angelehnt. Die Architektur- und Portraitaufnahmen und die Fotografien arbeitender Menschen hingegen entstehen in einer sachlich orientierten Formensprache.

Karl Eschenburg ist als ein Vertreter der Heimatfotografie anzusehen. Charakteristisch für ihn ist jedoch der Blick für das ‚besondere Motiv‘.

3.4 AMATEURFOTOGRAFEN

3.4.1 ZUR KUNSTHISTORISCHEN UNTERSUCHUNG DER AMATEURFOTOGRAFIE

Der Zeitwert eint Jahrzehnte nach ihrer Entstehung die Fotografien von Berufsfotografen und Amateuren gleichermaßen. Insbesondere wenn das Motiv, zum Beispiel das Abbild einer historischen Situation, im Vordergrund der Betrachtung steht, kann die Unterteilung der Fotografen in Amateur oder Berufsfotograf oft zweitrangig sein.⁵³³

Im Rahmen einer Untersuchung der Hauptmotivgruppen der Fotografen in Mecklenburg wird jedoch davon ausgegangen, dass Unterschiede in der Motivwahl und Darstellungsweise zwischen Amateur und Berufsfotograf bestehen. In wie fern sich ‚Amateurbilder‘ von ‚professionellen Fotografien‘ unterscheiden, wird im Folgenden untersucht. Insbesondere wird auf das Foto-Vereinswesen und deren Publikationstätigkeit eingegangen.

In der Analyse der Fotografien von Amateuren soll folglich insbesondere den Fragen nachgegangen werden, in wie weit traditionelle oder avantgardistische Strömungen der bildenden Kunst und das gesellschaftliche Umfeld rezipiert wurden und ob die Zugehörigkeit zu einem Amateurfotografenverein die Bildästhetik und Motive beeinflusst hat.

Ausgehend von der Primärquelle Fotografie stellte sich die Quellenlage und die wissenschaftliche Bearbeitung dieser als problematisch heraus: Zum einen befinden sich in den öffentlichen Einrichtungen in Mecklenburg-Vorpommern kaum Fotografien, die in einem privaten Kontext entstanden sind und ‚vermeintliche Amateuraufnahmen‘ entbehren oft jegliche Zuordnungskriterien. Zum anderen wurden wissenschaftlich bedeutende Quellen zur Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerins aus der öffentlichen Einrichtung „Mecklenburgisches Volkskundemuseum – Freilichtmuseum Schwerin-Mueß“ einer wissenschaftlichen Auswertung durch die Verfasserin nicht zur Verfügung gestellt. Der Nachlass von Wolfgang Baier, der Gründungsmitglied und von 1929 bis 1933 Vorsitzender der Photographischen Gesellschaft Rostock gewesen war, konnte nur zum Teil eingesehen werden.

Daher basiert die Auswertung der Amateurfotografien auf den begrenzt zur Verfügung stehenden vintage prints und auf den Publikationen in regionalen Periodika, hier vor allem in den „Mecklenburgischen Monatsheften“⁵³⁴.

⁵³³ Vgl.: Bude, Heinz und Karin Wieland: Bilder für später: Amateurphotographien aus Deutschland um 1945. In: Ende und Anfang: Photographie in Deutschland um 1945. Klaus Honnef, Ursula Breymayer (Hg.). Berlin 1995. S. 213-221, S. 213.

⁵³⁴ Im Laufe der Jahre änderte sich der Titel der Zeitschrift mehrmals. Von 1925 bis 1936 wurde die Reihe unter dem Titel "Mecklenburgische Monatshefte: Zeitschrift zur Pflege heimatlicher Art und Kultur" geführt. Von der Oktoberausgabe 1936 an trägt die Zeitschrift den Titel "Monatshefte Mecklenburg-Lübeck: amtliche Mitteilungen für Kultur- und Heimatpflege der Gauleitung Mecklenburg-Lübeck der NSDAP" und ist somit ein öffentliches Organ der Gauleitung Mecklenburg. Ab 1937 wird der Titel in "Monatshefte für Mecklenburg" umbenannt. 1939 ändert sich der Titel erneut, die Reihe heißt nun wieder "Mecklenburgische Monatshefte". Im Folgenden werden die Hefte der unterschiedlichen Jahrgänge alle als Mecklenburgische Monatshefte bezeichnet, da sie auch in den Bibliotheken unter dieser Bezeichnung geführt werden.

Zunächst soll jedoch der Begriff Amateur in der Fotografie definiert werden: Als Amateurfotograf wird eine Person bezeichnet, die aus Liebhaberei fotografiert, ohne diese Tätigkeit als Beruf auszuüben.⁵³⁵ Der Begriff ‚Amateur‘ sagt somit wenig über die Sachkenntnis dieser Person aus, die sich durchaus auf einem professionellen Niveau befinden kann. Die Abgrenzung der Amateurfotografen von Berufsfotografen erfolgt ausschließlich durch die Aspekte Ausbildung und Ausübung des erlernten Fotografenberufes.

Je nach Intensität der Beschäftigung mit der Fotografie wird der ‚engagierte‘ oder ‚ambitionierte‘ Amateur von dem einfachen Fotoamateur, für den Tim Starl den Begriff „Knipser“⁵³⁶ prägte, unterschieden. Der engagierte Amateur zeichnet sich häufig durch intensive Beschäftigung mit dem Hobby, durch Vereinszugehörigkeit, Ausstellungsbeteiligungen oder Teilnahme an Wettbewerben aus. Außerdem investiert der engagierte Amateur oft viel Zeit und Geld in sein Hobby. Der Knipser hingegen begegnet der Fotografie in erster Linie mit dem Wunsch, das gerade Gesehene als Erinnerung permanent auf einem Foto festzuhalten. Die Fotografie entsteht in der Regel in einem privaten Kontext und wird auch in diesem verwendet. Eduard Pötzl sieht bereits 1897 die Bedeutung des persönlichen Blickwinkels für den Knipser: „Kein Anblick war an sich schön, sondern er wurde es erst in seiner Eigenschaft als Gegenstand für eine photographische Aufnahme.“⁵³⁷ Das Abgebildete legitimiert sich allein im Auge des Fotografen.

	Entstehungs-kontext der Fotografien	Beispiel	Verwendungs-kontext der Fotografie	Beispiel
Berufsfotograf	öffentlich	Atelieraufnahme Werbeaufnahme	öffentlich & privat	privates Fotoalbum von Kunden, Werbebroschüre
engagierter/ ambitionierter Amateur	privat & öffentlich	Familienfeier Naturspaziergang	privat & öffentlich	privates Fotoalbum von Kunden, Ausstellung
Knipser	privat	Familienfeier	privat	privates Fotoalbum

Tabelle 14
Entstehungs- und Verwendungskontext von Fotografien, (K. Becker)

Der ambitionierte Amateurfotograf hingegen fotografiert den größten Teil seiner Bilder im privaten Kontext aus rein persönlicher Motivation heraus (siehe Tabelle 14). Neben der privaten Verwendung beispielsweise als Andenken an eine bestimmte Situation stellt der ambitionierte Amateur seine Fotografien bewusst in

⁵³⁵ Diese Definition wurde schon 1908 von dem Verband deutscher Amateur-Photographenvereine favorisiert. Siehe.: Kleine Chronik. In: Photographische Mitteilungen: Halbmonatsschrift für die Photographie unserer Zeit. Jg. 45, 1908. S. 83-86.

⁵³⁶ Starl, Tim: Die Bildwelt der Knipser. Eine empirische Untersuchung zur privaten Fotografie. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 14, Heft 52, 1994. S. 59-68, S. 59.

⁵³⁷ Pötzl, Eduard: Amateurphotographie. In: Wiener Zeitbilder. Ausgewählte Humoresken und Skizzen. Pötzl Eduard (Hg.). Stuttgart 1897. S. 182-190, S. 182 f.

einen öffentlichen Kontext wie beispielsweise Ausstellungen oder Publikationen. Die Fotografien des Berufsfotografen entstehen hingegen meist in einem öffentlichen Kontext wie der eines Ateliers oder eines offiziellen Auftrags von Privatpersonen oder Firmen. Käuflich erworbene Fotografien der Berufsfotografen werden entweder in einem privaten Bereich zum Beispiel als Familienportrait genutzt oder bestehen in einem öffentlichen Umfeld. Dieses öffentliche Umfeld sind weniger Ausstellungen als Publikationen in Zeitungen, Zeitschriften, Büchern oder Werbeerzeugnissen.

Durch die wissenschaftliche Bearbeitung wird der ursprüngliche private Aspekt der Fotografien negiert. Tim Starl konstatiert: „Wenn der Wissenschaftler sein Augenmerk auf die Bilderwelt der Knipser richtet, zerstört er gleichsam das Spezifische seines Untersuchungsgegenstandes: das Private, indem er die Fotografien zur öffentlichen Sache erklärt.“⁵³⁸ Aus der Art des Ausgangsmaterials leitet Starl die wissenschaftliche Herangehensweise ab: „Eine Annäherung von außerhalb muß demnach die funktionellen Elemente der Bildentstehung und Aufbewahrung ins Zentrum der Nachforschungen stellen, ohne die individuellen Beweggründe im Einzelnen nachvollziehen zu können.“⁵³⁹ Ferner fordert Starl: „Die Neugier darf sich nicht in der Registrierung und Analyse dessen erschöpfen, was die Oberfläche des Abzuges zeigt, sondern es ist den Lebensumständen *vor* und *hinter* den Bildern nachzuspüren: den Ereignissen und der Umgebung, die das Dasein des knipsenden Zeitgenossen bestimmen und denen er, indem er sie in Fotografien festhält, Bedeutung zuerkennt.“⁵⁴⁰

Starl bezieht sich in seiner Beschreibung auf die Bildwelt der Knipser. Seine Überlegungen sind jedoch auch für die wissenschaftliche Bearbeitung von Fotografien engagierter Amateure von Bedeutung. Denn auch bei diesen Aufnahmen sind individuelle Beweggründe für das Zustandekommen jeder einzelnen Aufnahme nur in Ausnahmefällen überliefert. Insgesamt gilt aber für alle privaten Fotografien – für die von Knipsern wie für die von engagierten Amateuren – die gleiche Herangehensweise, denn die verwendete Methodik unterscheidet nicht explizit zwischen privater und öffentlicher Fotografie.⁵⁴¹ Diese Unterteilung ist letztendlich künstlich und gilt der Charakterisierung des Urhebers und des Verwendungskontextes. Schließlich muss davon ausgegangen werden, dass alle Fotografen mit einem gewissen, individuell legitimierten Anspruch gearbeitet haben.

In der folgenden Untersuchung wird davon ausgegangen, dass alle Fotografen Konventionen unterliegen. Die öffentliche Bilderwelt in Zeitschriften, (Fach-) Büchern, der Werbung und Propaganda nimmt neben dem gesellschaftlichen Hintergrund und der Persönlichkeit des Fotografen indirekten Einfluss auf Normen und Stereotypen der Fotografen. Ferner ist davon auszugehen, dass das Schaffen der engagierten Amateure in engem Zusammenhang mit dem regelmäßigen Austausch unter Fotografenkollegen beispielsweise im Rahmen eines Fotografenvereins steht.

⁵³⁸ Starl, 1994, S. 59.

⁵³⁹ Ebenda.

⁵⁴⁰ Ebenda.

⁵⁴¹ Vgl. Kapitel 1.4.

Die Gründung von Vereinen, Gesellschaften, Verbindungen und Bünden erlebte in Europa in der Mitte des 19. Jahrhunderts einen ersten Höhepunkt, wobei die Entstehung des modernen Vereinswesens eng mit der Industrialisierung und der modernen bürgerlichen Gesellschaft verknüpft ist.⁵⁴² Diese nichtstaatlichen und nicht parteigebundenen ‚Freiwilligen-Organisationen‘ hatten neben sozialen, moralischen, sportlichen, kulturellen, pädagogischen, religiösen, ökonomischen, wissenschaftlichen, gesellschaftlich nützlichen und politischen Zielen auch den Hintergrund der gemeinsamen Freizeitbeschäftigung.

Die ersten Fotografen-Vereinigungen in der Tradition wissenschaftlicher Vereine entstanden in Deutschland bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts.⁵⁴³ Bis zur Jahrhundertwende bestanden in Deutschland über hundert photographische Vereinigungen, zahlreiche allerdings nur über wenige Jahre hinweg.⁵⁴⁴ Seit etwa 1870 erfolgte eine fachliche Spezialisierung der Vereine, die sich zum einen bis zum Ersten Weltkrieg und zum anderen in der Weimarer Republik weiterhin verstärkte. Jens Jäger skizziert in Zusammenhang mit der kunstphotographischen Bewegung in Hamburg (ca. 1890-1910) die Vielfalt der Vereine wie folgt: „Es gab unterschiedliche Arten von Vereinen: Einmal die einfachen, die öffentlich nicht auffielen; dann die großen Vereine, die bis zu einem gewissen Grad mit der Kunstphotographie eines Landes identifiziert wurden (und werden).“⁵⁴⁵

Der erste Weltkrieg hatte den meisten Amateur-Fotografenvereinigungen nicht nur die wirtschaftliche Basis entzogen, sondern auch die gesellschaftliche Stabilität der Fotografen erschüttert. Trotzdem ruhte das Vereinswesen nicht vollkommen. Nach dem ersten Weltkrieg setzt eine Welle der Vereinsneugründungen und Vereinswiederbelebungen ein.

Charakteristisch für die Vereine im Untersuchungszeitraum sind neben den jeweilig differenzierten Vereinsstatuten und -zielsetzungen auch die Wiederbelebungen und Neugründungen von Makro-Organisationen.

⁵⁴² Vgl. u. a.: Tenfelde, Klaus: Die Entfaltung des Vereinswesens während der Industriellen Revolution in Deutschland (1850-1873). In: Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland. Otto Dann (Hg.). München 1984. S. 55-114.

⁵⁴³ Zum Beispiel: Allgemeiner Deutscher Photographen-Verein, 1858; Photographischer Verein zu Berlin, 1863; Verein zur Förderung der (Amateur-) Photographie, Berlin, 1869; Freie photographische Vereinigung, Krefeld, 1890; Amateurphotographen-Verein, Hamburg, 1891; Marburger Photographische Gesellschaft, Marburg, 1896; Geselliger Verein conditionierender Photographen, Berlin, 1871; Deutsche Photographen Verein, Weimar, 1876; Schleswig-Holstein'scher Photographen Verein, Flensburg, 1881; Photographische Gesellschaft zu Hamburg-Altona, Hamburg, 1881; Club der Amateurphotographen, Berlin, 1907; Freie Vereinigung von Amateurphotographen, Hamburg, 1898; Vgl. Paeslack, Miriam: Fotografie in Berlin 1871-1914: eine Untersuchung zum Darstellungswechsel, den Medieneigenschaften, den Akteuren und Rezipienten von Stadtfotografien im Prozess der Großstadtbildung. Freiburg, Univ. Diss. 2001. Freiburg 2003. S. 313 ff.

⁵⁴⁴ Hoerner, Ludwig: Allgemeiner Deutscher Photographen-Verein: Gründung und Werdegang, 1858-1863. In: Fotogesichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 3, Heft 13, 1983. S. 3-12, S. 3.

⁵⁴⁵ Jäger, Jens: Amateurphotographen-Vereine und kunstphotographische Bewegung in Hamburg 1890-1910. In: Kunstphotographie um 1900: Die Sammlung Ernst Juhl. Margret Kruse und Jens Jäger (Hg.). Hamburg 1989. S. 33-38, S. 33., Siehe zur Verbindung von Kunstphotographen und Vereinen auch: Lichtwark, Alfred: Die Bedeutung der Amateur-Photographie. Halle (Saale) 1894.; Starl, Tim: Einzig in seiner Art in Österreich, ja in Europa. Amateurvereine und kunstfotografische Bewegung, 1887-1892. In: Fotogesichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 16, Heft 59, 1996. S. 15-32.

Mit der Gründung des Verbandes Deutscher Amateurphotographen-Vereine (VDAV) 1908 in Berlin waren bereits erste Schritte zur Bildung einer Makro-Organisation der Amateurfotografie im Kaiserreich getätigt worden (Diagramm 1).⁵⁴⁶ Nachdem diese Bestrebungen im Verlauf des Ersten Weltkriegs bis 1925 zum Erliegen kamen, wurde mit der neuen Satzung (1925) erneut 1926 die Vereinstätigkeit aufgenommen.⁵⁴⁷

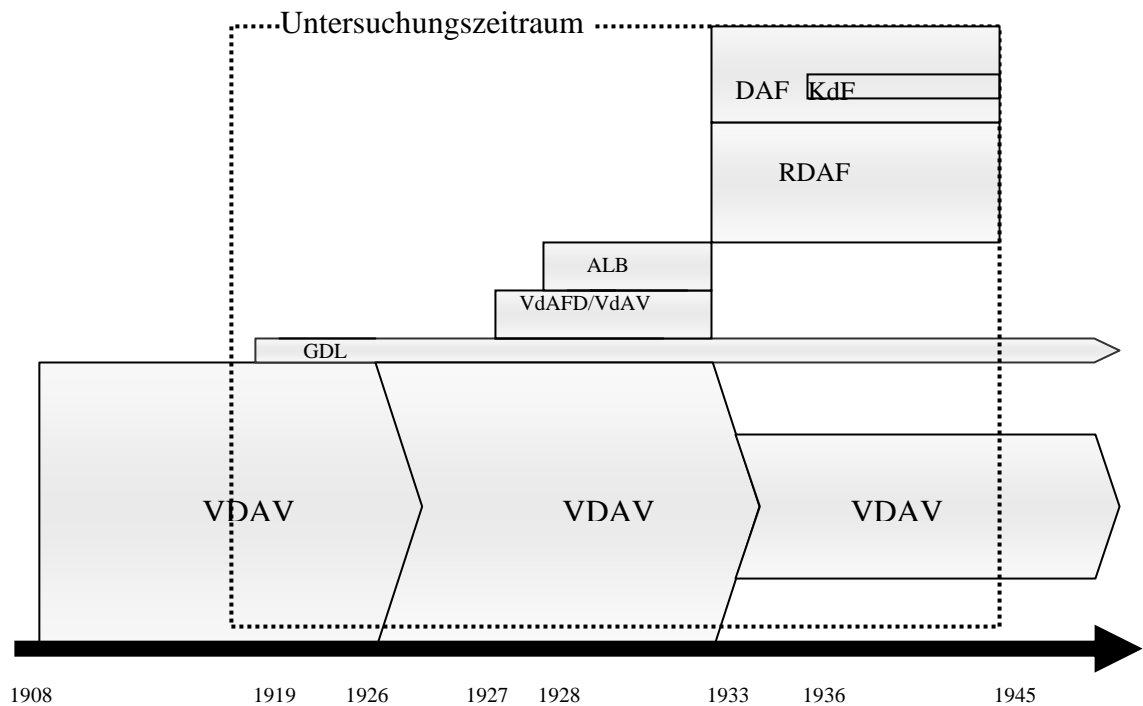


Diagramm 1
Makroorganisationen der Fotografenvereine, (K. Becker)

Während der VDAV die einzelnen Amateurfotografenvereine repräsentierte, strebte beispielsweise die 1919 gegründete Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (GDL) an, „die Elite der deutschen Berufsfotografen“⁵⁴⁸ zu einen. Der GDL gehörten unter anderem Franz Grainer [1871-1948], Hugo Erfurth, Erich Retzlaff, Erna Lendvai-Dircksen, Liselotte Strelow [1908-1981] und Hilmar Pabel [1910-2000] an.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Siehe: Sachsse, Rolf: Der moderne Fotograf hat Angst vor sich selbst - Anmerkungen zur Geschichte der amateurfotografischen Makro-Organisation in Deutschland. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 3, Heft 9, 1983. S. 41-52, S. 43 ff.

⁵⁴⁷ Ebenda, S. 45.

⁵⁴⁸ Boje, Walter: Anspruch und Wirklichkeit - Anstelle eines Vorworts. In: Fotografie 1919-1979. Made in Germany: die GDL-Fotografen. Gesellschaft Deutscher Lichtbildner e.V. (Hg.). Frankfurt a. Main 1979. S. 7.

⁵⁴⁹ Siehe zur Geschichte der GDL: Kräussl, Lothar: Fotografie zwischen Kunst und Handwerk: Die Geschichte und Entwicklung der Gesellschaft der Deutschen Lichtbildner seit 1919. Stuttgart 1992. S. 5 ff.

In Opposition zur bürgerlichen Amateurfotografie und Elitebildung der Berufsfotografen förderte die 1927 in Erfurt gegründete KPD-nahe Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands (VdAFD oder VdAF) die Vernetzung der Arbeiterfotografen (Amateure) des Landes und stellte ihre Arbeit, in engem Zusammenhang mit der Zeitschrift „Arbeiter Illustrierte Zeitung“ in den Dienst der Arbeiterbewegung.⁵⁵⁰ Im Jahr 1928 entstand ferner der SPD-nahe Arbeiter-Lichtbild-Bund (ALB). Der VDAFD und der ALB stützten sich in der Gewinnung neuer Mitglieder auf die Organisationsstrukturen und die Nähe zu Arbeitersportvereinen.⁵⁵¹

Im Frühjahr 1933 nach dem Verbot der KPD (Februar 1933) und der politischen ‚Anpassung‘ der SPD hörten auch der VdAFD und der ALB auf zu existieren. Gleichzeitig wurde der NSDAP-nahe Reichsbund Deutscher Amateurfotografen (RDAF) gegründet. Im Jahr des 25jährigen Bestehens der VDAV wurden die Strukturen verschoben: „...danach waren im – nach parteigemäßer Topografie neugegliederten – VDAV die weiterhin ‚ernsthaften‘ Amateure untergebracht, während der RDAF den bis dahin noch nicht organisierten Volksgenossen mit Kamera erfassen sollte; außerdem war der VDAV rangmäßig dem RDAF untergeordnet. Der RDAF erhielt eine gestaffelte Organisation mit Orts-, Kreis-, Gaubildwarten, die vor allem dem Wohl der Heimatfotografie dienen sollten.“⁵⁵²

Mit der am 10.05.1933 gegründeten Deutschen Arbeitsfront (DAF) wurde weiterhin eine Dachorganisation geschaffen, die in die Rekrutierung regierungskonformer Fotografen eingebunden wurde. So folgte 1936 im Rahmen der in der Deutschen Arbeitsfront (DAF) eingebundenen KdF-Volksgemeinschaft das Programm „Lerne Photographieren bei Kraft und Freude“.⁵⁵³ Diese bewusste Einbindung des Amateurs in parteigebundene Strukturen endete erst gegen Ende des Krieges: „Erst ab 1944, als die letzte Fotoausstellung und Fotozeitschriften eingestellt worden waren, ist von organisierter Amateurfotografie in Deutschland nichts mehr zu spüren.“⁵⁵⁴

Während der Weimarer Republik waren die Zielsetzungen einiger fotografischer Vereinigungen teilweise extrem differenziert. Die breite Masse der Foto-Vereine hingegen einte gesellschaftspolitische Interessen. Vielmehr verband sie das Interesse am Fotografieren als ‚kleinsten gemeinsamen Nenner‘ im Rahmen der Hilfs- und Schutzfunktion eines Vereines. „Die Vereine organisierten zum größten Teil Ausstellungen, stellten Räume, Ausrüstung und Literatur zur Verfügung und waren darüber hinaus Zentren der Kritik und Geselligkeit.“⁵⁵⁵ Diese Aussage Jägers, im Kontext der kunstphotographischen Bewegung in Hamburg getroffen, ist auch auf die Foto-Vereinslandschaft in der Weimarer Republik zutreffend. Die Masse der Amateur-Vereine, um mit Jäger zu sprechen, zählen zu den ‚einfachen‘, die zwar nur bedingt im gesamtdeutschen Kontext, hingegen aber auf lokaler Ebene agierten und auch ‚auffielen‘.

⁵⁵⁰ Siehe zur Arbeiter-Fotografie: Brundieck, Karl Heinz: Fotografie und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik - Die Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands. Voraussetzungen, Verlauf und Bedeutung ihrer Arbeit. Osnabrück, masch. Manuskript. Schriftliche Hausarbeit - im Fach Kunst - gemäß § 12 der Prüfungsordnung für die Einphasige Lehrerbildung im Lande Niedersachsen 1980.; Bütthe, Joachim: Der Arbeiter-Fotograf: Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie, 1926-1932. Köln 1978.

⁵⁵¹ Sachsse, 1983, S. 47.

⁵⁵² Ebenda.

⁵⁵³ Ebenda.

⁵⁵⁴ Ebenda, S. 48.

⁵⁵⁵ Jäger, 1989. S. 33.

3.4.2 DIE PHOTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT ROSTOCK

3.4.2.1 VEREINSSTRUKTUR UND AUSSTELLUNGSTÄTIGKEIT

Im Mai 1929 schloss der Rostocker Studienrat Dr. Wolfgang Baier seine Rezension in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ (MMH) über die Fotoausstellung des Gaus Niedersachsen im VDAV in Zusammenarbeit mit der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin mit folgenden Worten: „Es wäre zu wünschen, daß dieser in Schwerin ausgetragene Wettbewerb auch in anderen Orten Mecklenburgs die Amateure veranlaßt, in gemeinsamer Arbeit die Freuden eines produktiven Schaffens kennen zu lernen.“⁵⁵⁶

Im selben Jahr, in dem in Mecklenburg zwei große Foto-Ausstellungen veranstaltet wurden, erfolgte die Gründung der Photographischen Gesellschaft Rostock als eingetragener Verein. Dr. Wolfgang Baier wurde als Vorsitzender und der Rostocker Geschäftsführer der Allgemeinen Ortskrankenkasse und des „Greifenbades“ Albert Wendt [...-...] als Schriftführer gewählt.

Die Ziele des Amateurvereins wurden wie folgt formuliert:

Der Zweck

Der Photographischen Gesellschaft Rostock ist die Pflege und Förderung der bildmäßigen und wissenschaftlichen, nicht berufsmäßigen Photographie.

*Diesem Zweck dienen regelmäßige Versammlungen, Vorträge, Vorführungen von Bildern, Farbplatten und Diapositiven, Besprechung aller die Photographie berührenden Angelegenheiten, Anleitung für Anfänger, gemeinschaftliche Ausflüge, Besichtigung von Ausstellungen und Wettbewerben, sowie Schaffung einer Fachbücherei und eines Bildarchivs. [...]*⁵⁵⁷

Innerhalb der ersten beiden Jahre wuchs der Verein auf 31 Mitglieder an. Diese trafen sich zu regelmäßigen Vereinssitzungen an jedem dritten Montag im Monat um 20.00 Uhr im Vereinslokal „Mecklenburger Hof“ in der Rostocker Innenstadt, in unmittelbarer Nähe des Steintores. Der Vereinsbeitrag belief sich 1929/1930 auf fünf und 1931 auf sechs RM pro Jahr. Der Antrag auf Erwerb der Mitgliedschaft konnte unter Angabe des Namens, des Berufs und der Anschrift des Interessenten – Männer wie auch Frauen – an die Adresse des Vorsitzenden gerichtet werden.

Die Mitgliedschaft

Kann erworben werden von Damen und Herren, die die Photographie pflegen oder sonstwie zu fördern gedenken.

Der Beitrag

*Beträgt jährlich 5,- RM, er ist sofort beim Beginn der Mitgliedschaft und später alljährlich im Januar für das laufende Jahr zu zahlen. [...]*⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ Baier, Wolfgang: Photographische Ausstellung in Schwerin 12.-20. Mai 1929. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin. Jg. 5, Heft 6, 1929. S. 331-332, S. 331.

⁵⁵⁷ Werbebroschüre der Photographischen Gesellschaft Rostock, o. J., o. S., Nachlaß Baier, o. Inv.

⁵⁵⁸ Ebenda.

Bei den regelmäßigen Treffen wurde nicht nur das gesellige Vereinsleben zelebriert, sondern auch auf technische und ästhetische Fragen der Fotografie eingegangen. Deutlich tritt in dem Statut ein pädagogischer Grundgedanke zu Tage: die gegenseitige Förderung, die Beratung von Anfängern und Fortgeschrittenen, die Versorgung aller Mitglieder mit einschlägiger Fachliteratur sowie der fachliche Austausch mit weiteren Amateurvereinen. Einen besonderen Stellenwert scheint die Vermittlung fotografischer Techniken eingenommen zu haben, da eigens zu diesem Zweck Foto-Ausflüge organisiert wurden.

Die Versammlungen,

Die in der Regel einmal monatlich abgehalten werden, dienen der gegenseitigen Förderung auf dem Gebiete der Photographie und dem Austausch von Erfahrungen. Es werden Lichtbilder- und andere Vorträge gehalten. Mitgebrachte Negative, Positive und Diapositive werden besprochen. Anfänger und Fortgeschrittene werden beraten und nach Möglichkeit in ihrem Arbeiten unterstützt. Fachliteratur wird vorgezeigt und besprochen, ebenso Wandermappen auswärtiger Vereine.

Die Ausflüge,

Die in zwangslosen Zwischenräumen stattfinden, sollen besonders Anfängern helfen, geeignete Motive zu erkennen und die technischen Fertigkeiten an der Kamera, bei den verschiedenen Licht- und Witterungsverhältnissen zu erlernen oder zu vervollständigen. [...]⁵⁵⁹

Diese Ausflüge unterstreichen das pädagogische Grundinteresse des Vereins. Da diese Reisen in die Rostocker Umgebung vor allem den Anfängern unter den Amateuren Impulse für die Umsetzung eigener Ideen gibt, ist anzunehmen, dass ein Großteil der Mitglieder sich als Anfänger einstuften. Die fortgeschrittenen Amateure, allen voran wahrscheinlich der Vorsitzende Baier, waren an einer Steigerung der Qualität aller Aufnahmen interessiert. Insbesondere da bereits ein Jahr nach der Gründung die ersten Wettbewerbe und Ausstellungen vorbereitet wurden. Diese zentral organisierten Wettbewerbe und Ausstellungen sollten in erster Linie die Leistung der Amateurfotografen der Photographischen Gesellschaft Rostock durch den Vergleich mit anderen Amateuren steigern:

Die Wettbewerbe

Die vom Vorstande für die Mitglieder der Gesellschaft ausgeschrieben werden, sollen zu gesteigertem Können anreizen. Für besondere Leistungen stehen Preise zur Verfügung. Ferner ist die Beteiligung an Wettbewerben des Verbandes und Gaues offen.[...]⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ Ebenda.

⁵⁶⁰ Ebenda.

Die Ausstellungen

Werden alljährlich vom Verband Deutscher Amateurphotographen-Vereine und dem Gau Niedersachsen dieses Verbandes, dem die Photographische Gesellschaft Rostock angehört, veranstaltet.⁵⁶¹

Die erste umfassende Ausstellung der Photographischen Gesellschaft Rostock fand vom 25.05. bis 08.06.1930 im oberen Stockwerk des Städtischen Museums Rostock statt. Sie war an Werktagen von 10.00 Uhr bis 13.00 Uhr und von 15.00 Uhr bis 17.00 Uhr geöffnet. An den Sonntagen und an Himmelfahrt konnten die Besucher die Fotografien von 10.00 Uhr bis 17.00 Uhr sehen. Der Eintritt betrug 50 Pfennig, für Schüler und Studenten 25 Pfennig. Der Katalog war kostenlos.⁵⁶² Eröffnet wurde diese Ausstellung mit Reden des Vorsitzenden Baier, des Gauleiters Martini aus Hamburg sowie des Stadtrats Altwater. Die Qualität der Arbeiten wurde in der Ausstellungsrezension der Juli-Ausgabe der „Mecklenburgischen Monatshefte“ positiv bewertet:

„... Aber wenn schon Herr Martini, ein in Dingen moderner Photographie gewiß versierter Mann, sein freudiges Erstaunen über die Leistung des einjährigen Rostocker Kindes ausdrückte, so hatten wir Liebhaber allen Grund, uns schlechterdings zu wundern, über das, was wir anschließend unter Prof. Gehrigs Führung in den Ausstellungsräumen zu sehen bekamen. Was heißt wundern: wir freuten uns so an so viel wahrhaft Schönerem, daß wir viel mit nach Hause nahmen und nicht wieder vergessen werden. Heimatkunde, Wissenschaft und Bildnisphotographie waren in prachtvollen Aufnahmen vertreten. Die Pose um eines interessanten Bildes wegen war durchaus verbannt von dieser Ausstellung. Die Ausschnitte waren durchgängig Entdeckungen des Besonderen, aus dem das Leben des Großen spürbar wird. [...] Es war, wenn man es richtig auffassen will, eine Feier der Romantik im Sachlichen. Der Weg zu einer solchen Sachlichkeit, die die Stärke der Photographie ist, hat diese junge Rostocker Gesellschaft ganz bewußt eingeschlagen. Sie tritt deswegen auch nicht mit den fremden Mitteln einer vor kurzem noch üblichen technischen Spielerei auf, die die Grenzen zwischen Photographie und Malerei verwischen möchte und damit der Photographie ihr eigenes Mittel der sachlichen Unbestechlichkeit nimmt. [...] Die Photographische Gesellschaft Rostock wird man im Auge behalten müssen, denn an ihrer Arbeit hat die Öffentlichkeit ein Interesse.“⁵⁶³

Ausgehend von Ressentiments gegen Nachahmung einer „modernen Photographie“, im Herbst 1929 wurde die Ausstellung „Photographie der Gegenwart“ aus dem Folkwang-Museum Essen in den selben Räumen gezeigt, war der Rezensent⁵⁶⁴ positiv von den ausgestellten Fotografien überrascht. Diese Reaktion verdeutlicht allerdings auch die tradierten ‚anti-konstruktivistischen‘ Auffassungen eines ‚guten Bildes‘ und des Sachlichkeitsanspruchs der Fotografie. Die Verwendung von Bildausschnitten des reinen Details wegen wurde so kategorisch abgelehnt, wie auch die künstlichen Weichzeichnereffekte. So scheint den Mitgliedern der

⁵⁶¹ Ebenda.

⁵⁶² Anzeige, Mecklenburgische Monatshefte. Jg. 5, Heft 6, 1930, S. 311.; Siehe auch: Karge, 1995.; siehe auch Ausstellungsplakat in: Baier, 2007, S. 9.

⁵⁶³ Lichtbild-Ecke. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin. Jg. 6, Heft 7, 1930. S. 359.

⁵⁶⁴ Das Namenskürzel „ie“ des Rezensenten konnte nicht identifiziert werden.

Photographischen Gesellschaft durch eine ungekünstelte Darstellung heimatlicher Motive die Gunst des Publikums gewiss gewesen zu sein.

In der Juni-Ausgabe der Mecklenburgischen Monatshefte hatte Wolfgang Baier bereits über die Definition der Heimatfotografie berichtet und auf die Ausstellung der Photographischen Gesellschaft in Rostock hingewiesen. Über die Beweggründe der Aufnahmen schreibt er in diesem Zusammenhang: „...sicherlich sind sie alle hervorgegangen aus der Liebe zur Heimat, aus der Freude am Schönen. Wir alle versuchen die Schönheit im Bilde wiederzugeben und dem Beschauer zu vermitteln.“⁵⁶⁵

1931 war die Photographische Gesellschaft Rostock gemeinsam mit dem Heimatbund Mecklenburg und der Photographischen Gesellschaft Schwerin an der Ausstellung „Mecklenburg im Lichtbild“ im Schweriner Marienpalais beteiligt. Die 325 Fotografien wurden in die Bereiche „die Bewohner und ihre Tätigkeit“, „Feld, Weg, Flur“, „Wald und Bäume“, „Vom Meer“, „Binnenseen, Flüsse und Häfen“, „Das Dorf“, „Die Stadt“, „Kirchen und Klöster“, „Hünengräber“, „Alter Meister der Photographie“ und „Moderne Meister der Photographie“ unterteilt. In dieser Ausstellung werden, obwohl zwei Amateurphotographenvereine an der Organisation beteiligt waren, „Liebhaber und Berufslichtbildner [...] ohne Unterschied berücksichtigt“⁵⁶⁶.

Aus Rostock waren Wolfgang Baier mit 34, Albert Wendt mit zwei, Margarethe Roeper [...-...] mit 15 und Karl Eschenburg mit 62 Fotografien beteiligt. Während Baier und Wendt seit der Gründung in der Photographischen Gesellschaft Rostock waren, kann für Karl Eschenburg die Mitgliedschaft erst für das Jahr 1933 nachgewiesen werden.⁵⁶⁷ Margarethe Roeper führte von 1914 bis circa 1936/37 ein fotografisches Atelier in Rostock, von 1914 bis 1930 am Hopfenmarkt 4, dann 1931 in der Alexandrinenstraße 94 und 1934 in der Adolf-Hitler Straße 11 und von 1936 in der Richard-Wagner-Straße 11. Zur Zeit der Ausstellung hatte sich Karl Eschenburg nach Gründung der eigenen Firma „Photographie und Kunstgewerbe“ (1929) als Fotograf etabliert und arbeitete verstärkt mit dem Fremdenverkehrsverband Mecklenburg zusammen. Eschenburg und Baier waren mit zahlreichen Bildbeispielen in jeder Kategorie vertreten. Margarethe Roeper zeigte vor allem Landschaftsaufnahmen der Küste.

Unter der Rubrik „Alter Meister der Fotografie“ wurden 21 Fotografien des Pastors W. Bandelow [1870-1923] ausgestellt. Bandelow war unter anderem in Krakow, Malchow und Jatzke tätig gewesen und hatte bereits 1909 auf der Internationalen Photographischen Ausstellung in Dresden und 1910 auf der Weltausstellung in Brüssel Fotografien gezeigt. In der Schweriner Ausstellung wurden Werke aus den Jahren zwischen 1896 und 1910 präsentiert. „Als Frühwerke sind sie aber von einer überraschenden Reife. Es ist erstaunlich, wie fein Bandelow seine Objekte gesehen hat“⁵⁶⁸, heißt es in der Broschüre der Ausstellung. In unmittelbarem Bezug zu Bandelow als „alten Meister“ wird der Neustrelitzer Rudolf Knöffel [...-...] gesetzt. Dieser zeigt 13 Bromöldrucke heimatlicher Motive mit Titeln wie beispielsweise „Kühe“, „Frühlicht“ oder „Ein Sommertag“.

⁵⁶⁵ Baier, Wolfgang: Heimatphotographie. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin. Jg. 6, Heft 5, 1930. S. 310-311, S. 311.

⁵⁶⁶ Heimatbund Mecklenburg u.a. (Hg.): Mecklenburg im Lichtbild. Schwerin 1931. S. 2.

⁵⁶⁷ Mitgliedskarte der Photographischen Gesellschaft Rostock e.V., 20.05.1933, Nachlaß Eschenburg, o. Inv.

⁵⁶⁸ Heimatbund, 1931, S. 2.

Die „Zweite Photographische Ausstellung“ der Photographischen Gesellschaft Rostock fand vom 16.05 bis 28.05.1933 im Städtischen Museum Rostock statt (Abbildung 50). Die Ausstellung wurde im Rahmen des Heimattreffens aller Mecklenburger organisiert und kostete 30 Reichspfennige Eintritt. Schüler und Studenten zahlten die Hälfte, ein Katalog war in dem Betrag enthalten. Die folgende Abbildung zeigt das Plakat zu der genannten Ausstellung. Deutlich ist an linken oberen Bildrand das Logo der Photographischen Gesellschaft Rostock e.V. zu erkennen.



Abbildung 50
Plakat „Zweite Photographische Ausstellung im Städtischen Museum Rostock“ 1933⁵⁶⁹
Nachlaß Dr. W. Baier, o. Inv.



Abbildung 51
Dr. Wolfgang Baier,
Rostock
Ausstellungsbeitrag
wahrscheinlich 1933⁵⁷⁰
Nachlaß, Dr. W. Baier
o. Inv.

Die Abbildung 51 zeigt die Beiträge Wolfgang Baiers für diese Ausstellung. Er zeigte neben vier Aufnahmen von Kircheninnenräumen vier Landschaftsaufnahmen, bei denen er besonderen Wert auf Lichtreflexe legt. Zum einen verdeutlichen diese seine Fertigkeit, auch kontraststarke Motive auf Papier abzuziehen, zum anderen eine intensive Auseinandersetzung mit den Lichtverhältnissen in der Natur.

⁵⁶⁹ Zu Größe und Technik liegen keine Angaben vor.; auch in: Baier,

⁵⁷⁰ Zu Größe und Technik liegen keine Angaben vor.

Die Bevölkerung Rostocks wurde auf die Photographische Gesellschaft Rostock durch Publikationen in regionalen Periodika, Ausstellungen und durch den Eintrag im Adressbuch der Stadt aufmerksam.

Von 1930 bis 1939 war der Verein im Adressbuch der Stadt verzeichnet gewesen. 1930 wurde Baier, Tessiner Chaussee 28, Rostock, als Vorsitzender und der „Mecklenburger Hof“ in Rostock als Vereinslokal angeführt.⁵⁷¹ Im folgenden Jahr wurde erneut Baier als Vereinsführer benannt. 1932 enthält der Eintrag im Adressbuch der Stadt den Hinweis auf eine vereinseigene Dunkelkammer. Die Vereins-sitzung fand an jedem dritten Montag im Monat im Vereinslokal Hotel Fürst Blücher statt.⁵⁷² 1934 wurden diese Angaben erneut übernommen und im Jahr 1935 wurden als Vereinsführer der medizinische Assistenzarzt Dr. Hans-Gerhard Abshagen [...-...], Pressentiner Str. 1 in Rostock-Gehlsdorf, und Baier, Tessiner Chaussee 28, Rostock, angegeben. Erneut wurde auf eine eigene Dunkelkammer hingewiesen.⁵⁷³ Im Adressbuch der Stadt Rostock von 1936/1937 wurde allein Baier, Caspar-Ohm-Weg 8 in Rostock-Brinckmannsdorf, als Geschäftsführer genannt. Das Vereinslokal befand sich nun im Hotel Nordland.⁵⁷⁴ 1938 wurde erneut Abshagen, Gehlsheimer Straße 11 in Rostock-Gehlsdorf als Geschäftsführer benannt. Das Vereinslokal war weiterhin das Hotel Nordland.⁵⁷⁵ Im Jahr 1939 folgte wieder die Benennung Baiers, Caspar-Ohm-Weg 8 in Rostock-Brinckmannsdorf als Geschäftsführer. Das Vereinslokal und die monatlichen Sitzungen wurden beibehalten.⁵⁷⁶

Indem abwechselnd zwei promovierte Fotoamateure dem Verein vorstanden und die Versammlungen in renommierten Räumen stattfanden, präsentiert sich die Photographische Gesellschaft Rostock nach außen als bürgerliche Vereinigung. Da in regionalen Periodika immer wieder die gleichen Personen veröffentlicht, scheint die Intensität der Auseinandersetzung mit der Fotografie zwischen den einzelnen Mitgliedern erhebliche zu differieren.

Zu den Mitgliedern der Photographischen Gesellschaft Rostock zählten der Geschäftsführer der Ortskrankenkasse Albert Wendt, der Gewerbeoberlehrer Heinz Sommer [...-...], Karl Eschenburg⁵⁷⁷ und Dr. Abshagen.⁵⁷⁸

⁵⁷¹ Rostocker Adreß-Buch 1930, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1930. S. 45.

⁵⁷² Rostocker Adreß-Buch 1932, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1932. S. 52.

⁵⁷³ Rostocker Adreß-Buch 1935, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1935. S. 46.

⁵⁷⁴ Rostocker Adreß-Buch 1936/37: Einwohnerbuch, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und den eingemeindeten Ortschaften. Rostock 1936/37. S. 43.

⁵⁷⁵ Rostocker Adreß-Buch 1938: Einwohnerbuch, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und den eingemeindeten Ortschaften. Rostock 1938. S. 56.

⁵⁷⁶ Rostocker Adreß-Buch 1939: Einwohnerbuch einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und der eingemeindeten Ortschaften. Rostock 1939. S. 52.; Diese Angaben in den Adreßbüchern der Stadt Rostock stimmen nicht mit den persönlichen Angaben Baiers und dem Aufsatz Friedrich Hernecks überein. Wolfgang Baier gibt 1948 auf einem Fragebogen der Universität Rostock an, von 1929 bis 1933 Vorsitzender der Photographischen Gesellschaft Rostocks gewesen zu sein. Auch Herneck schreibt, dass Baier die Funktion des Vereinsvorsitzenden nur vier Jahre ausüben konnte, da er nicht der NSDAP angehörte. Es besteht durchaus die Möglichkeit, dass Baier offiziell von dem Leitungsposten zurückgetreten war, da er zunächst 1935 zusammen mit Dr. Abshagen und ab 1936 im Wechsel mit ihm als Geschäftsführer benannt wurde. Ferner kann Baier die Fragen auf dem Fragebogen der Uni hinsichtlich der Vergangenheit auch in Anbetracht der neuen politischen Verhältnisse ‚geschönt‘ haben.; Vgl.: Herneck, Friedrich: Dr. Wolfgang Baier: Ein verdienstvoller Fotowissenschaftler und sein Lebenswerk. In: Fotografie. Jg. 36, Heft 6, 1982. S. 206-211.

⁵⁷⁷ Vgl. Kapitel 3.3.1.

⁵⁷⁸ Eine Mitgliederliste befindet sich nicht im Nachlass Dr. Baiers. Die Mitglieder wurden durch die eindeutige Bezeichnung Photographische Gesellschaft Rostock nach der Namensnennung in den ausgewerteten Publikationen ermittelt.

Obwohl die Zugehörigkeit zu einer fotografischen Vereinigung im Gegensatz zum 19. Jahrhundert nicht mehr nur der Mittel- und Oberschicht vorbehalten ist, stammen die Mitglieder innerhalb eines Vereins zumeist aus einer sozialen Schicht. Die Mitglieder der Photographischen Gesellschaft Rostock gehören der gehobenen Mittelschicht an und üben Berufe wie beispielsweise Lehrer oder Arzt aus. Die Höhe der Mitgliedsbeiträge bestimmt bei der Photographischen Gesellschaft Rostock nicht die ‚Exklusivität‘ der Vereinszugehörigkeit. Vielmehr wird diese durch die zeitintensive Tätigkeit im Verein – insbesondere die Vorbereitung von Ausstellungen – sowie die unvermeidliche ‚Aufrüstung‘ der eigenen Technik, die maßgeblich durch die Gruppendynamik der Mitglieder beeinflusst wird, bestimmt. Das gemeinsame Interesse für Fotografie konnte in Rostock keine gesellschaftlichen Schranken überwinden, manifestierte sich jedoch in einer homogenen fotografischen Auffassung, die sich insbesondere in der Auseinandersetzung mit heimatlichen Motiven zeigt.

Dass die Mitglieder der Photographischen Gesellschaft Rostock sich nicht nur in ‚regionaler Ebene‘ bewegten, zeigt unter anderem die Teilnahme an internationalen Fotowettbewerben. So erhielt allein Wolfgang Baier 1926 einen Preis im „AGFA-Photo-Wettbewerb“ und 1931 eine Auszeichnung der Japanischen-Photographie-Union in Form einer Medaille.⁵⁷⁹

Die Kontakte des Vereins zu dem Kunsthistoriker am Pädagogischen Institut Rostock und Herausgeber der Mecklenburgischen Monatshefte Professor Dr. Oscar Gehrig, Rostock, vereinfachten die Veröffentlichungen von Fotografien in der Zeitschrift. Ferner unterstützte Gehrig die Photographische Gesellschaft durch das Verfassen von Eröffnungsreden und einleitender Worte in Publikationen, wie zum Beispiel „Das schöne Rostock“ von Wolfgang Baier.⁵⁸⁰

Die Bildbeispiele von Albert Wendt und Heinz Sommer (Abbildungen 52 bis 55) wurden in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ zwischen 1930 und 1931 publiziert. Alle Fotografen wurden explizit als Mitglieder der Photographischen Gesellschaft Rostock benannt. Auf Grund der geringen Anzahl von Bildbeispielen können keine Aussagen zu der fotografischen Auffassung, Technikvorlieben und stilistischen Eigenheiten der Fotografen getätigt werden. Trotzdem reflektieren diese Fotografien die Situation der in der Photographischen Gesellschaft Rostock vereinigten Amateure von 1930 bis 1932 – zwischen Tradition und Moderne.

Mit diesen Fotografien thematisieren die Fotografen die eigene, mecklenburgische Heimat – in Landschaft und Portrait. Indem die Fotografen tradierte Heimatmotive – ‚der Bauer‘ und das ‚romantisierende Landschaftsbild‘ aufgreifen – bedienen sie zum einen das um 1931 in der Bevölkerung gängige Heimatbild und zum anderen das Bild der Heimat Mecklenburg, welches in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ propagiert wurde. Insbesondere die Fotografien „Mecklenburger Bauer“ (Abbildung 52) von Albert Wendt und „Morgennebel auf der Warnow“ (Abbildung 54) sind in dieser Tradition zu sehen. Während die Fotografie „Morgennebel auf der Warnow“ unter Vernachlässigung der Schiffstypen eine ‚zeitlose Darstellung‘ besonderer Lichtverhältnisse ist, die allein durch die Komposition und technische Ausführung besticht, liegt die Hauptbedeutung des „Mecklenburger Bauern“ in der Interpretation.

⁵⁷⁹ Baier, 2007, S. 12.

⁵⁸⁰ Baier, Wolfgang: Das schöne Rostock, 37 Lichtbilder mit einer Einleitung von Oscar Gehring. Rostock 1929.

Hier ermöglicht die Heimatthematik um 1925 eine Spanne an Interpretationsmöglichkeiten: von der Darstellung des älteren Landarbeiters bis zur Idealisierung des Bauerntums.



Abbildung 54
Albert Wendt
Morgennebel auf der Warnow
o. D., MMH 2/1930, S. 55

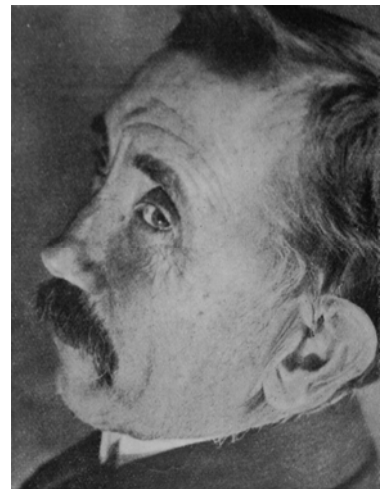


Abbildung 55
Heinz Sommer
Der Maler Rudolf Bartels
o. D., MMH 11/1932, S. 551



Abbildung 52
Albert Wendt
Mecklenburger Bauer
o. D., MMH 1/1931, S. 47



Abbildung 53
Albert Wendt
Halt! Keine Einfahrt!
o. D., MMH 8/1930, o. S.

Die querformatige Aufnahme „Halt! Keine Einfahrt!“ (Abbildung 53) entstand im selben Jahr wie die stimmungsvolle Darstellung der Warnow und zeigt einen Teil des Rostocker Bahnhofsgeländes. Diese Fotografie ist ebenfalls klar gegliedert und zeichnet sich durch die große Tiefenschärfe bis zum Bildmittelpunkt und bewusster Einsatz des Nebels als gestalterisches Mittel sowie durch die Sachlichkeit des Motivs aus.

Da zu dieser Fotografie und zu dem Amateurfotografen Wendt keine zusätzlichen Informationen vorliegen und auf die Fotografie und deren Kontext in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ nicht eingegangen wird, kann über die Intention des Fotografen und über den Entstehungskontext nur spekuliert werden.

Die gestalterische Umsetzung des Portraits „Mecklenburger Bauer“ ist, im Gegensatz zu dem Portrait des Malers, durch die tradierte Auffassung der Portraitfotografie gekennzeichnet. Der Portraitierte ist im Brustbild abgebildet. Die Aufnahme wurde auf Augenhöhe bei sanftem Tageslicht getätigt. Der Bauer ist anhand seiner Kleidung als einfacher Landarbeiter zu erkennen. Indem er nicht in die Kamera blickt, bleibt eine gewisse Distanz zu dem Betrachter bestehen.

Im Gegensatz zu dem „Mecklenburger Bauer“ steht die Portraitaufnahme des Malers. Der Amateurfotograf Heinz Sommer portraitierte den Rostocker Maler Rudolf Bartels (Abbildung 55). Dieser wurde 1872 in Schwaan geboren und verstarb 1943 in Rostock.⁵⁸¹ Der Zeitpunkt der Aufnahme, 1931 oder 1932, fällt mit dem Rückzug Bartels in das Privatleben zusammen und zeigt den betagten Maler aus erhöhter Perspektive im Profil. Diese Nahaufnahme zeigt nur das Gesicht im Anschnitt. Da das Negativ und der Originalabzug nicht erhalten sind, kann nur spekuliert werden, ob es sich um eine extreme Nahaufnahme oder um eine Vergrößerung aus einem Negativ handelt.

Trotzdem zeigt diese Portraitaufnahme in den „Mecklenburgischen Monatsheften“, dass eine moderne Auffassung der Portraitfotografie der beginnenden 1930er Jahren in der Provinz Einzug hielt und auch, obgleich in einem kleinen Format und nicht als Kunstbeilage, in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ publiziert wurde.

Insgesamt geben die fotografischen Arbeiten der vorgestellten Mitglieder der Photographischen Gesellschaft Rostock durch die desolaten Quellenlage – vor allem im Gegensatz zum fotografischen Werk des langjährigen Vereinsvorsitzenden Dr. Wolfgang Baier – nur einen minimalen Einblick in das fotografische Schaffen der Fotoamateure.

3.4.2.2. DR. WOLFGANG BAIER [1889-1968], ROSTOCK

Wolfgang Otto Rudolf Baier wurde am 05.10.1889 als Sohn des Rechtsanwaltes und königlichen Notars Clemens Baier in Stralsund geboren.⁵⁸² Seine Schulbildung erhielt er in Stralsund und in Wandsbek bei Hamburg, wo er im Frühjahr 1908 am Matthias-Claudius-Gymnasium das Abitur ablegte. Wolfgang Baier studierte je zwei Semester an den Universitäten Jena, Berlin, Greifswald und München Mathematik, Physik und Geologie, ehe er an die Universität Rostock wechselte. In Rostock belegte er unter anderem Seminare zur Elektrochemie, Mathematik, Geologie und Physik. Das Abgangszeugnis der Universität Rostock ist auf den 18.05.1912 datiert. Ein Jahr später, im Juni 1913, legte der 23-jährige das Staatsexamen für das Lehramt an Oberschulen ab. Anschließend begann er seine Promotion an der Universität Rostock über Kegelschnitte. Vom 01.10.1913 bis 20.10.1913 unterbrach er sein Dissertationsprojekt für den Militärdienst, aus dem er auf Grund eines Herzleidens vorzeitig entlassen wurde. Nach der erfolgreichen Verteidigung seiner Dissertation „Zur Polarentheorie des Flächenbündels 2. Ordnung mit besonderer

⁵⁸¹ Siehe zu Rudolf Bartels: von Berswordt-Wallrabe, Kornelia (Hg.): Rudolf Bartels: 1872-1943; eine Werkübersicht. Rostock 1996.; Jürß, Lisa: Rudolf Bartels: die Sammlung der Familie Bernitt und Burmeister. Fischerhude 2005.

⁵⁸² Die biografischen Angaben basieren auf: Universitätsarchiv Rostock, Personalakte Wolfgang Baier sowie: Herneck, 1982.

Berücksichtigung des Flächenbündels der Raumkurve 3. Ordnung⁵⁸³ am 02.03.1914 mit der Note magna cum laude beendete er 1915 seine Ausbildung als Kandidat des höheren Lehramtes an einem Gymnasium in Krotoschin⁵⁸⁴. Ostern 1916 trat er eine Stelle als Junglehrer am Luisenstift-Lyzeum in Posen an. Baier kehrte 1918 nach Rostock zurück und nahm eine Stelle als Oberlehrer am Oberlyzeum in Rostock an. Dort arbeitete er zuletzt als Studienrat bis 1945 am Mädchengymnasium. Nach Kriegsende, Wolfgang Baier war 56 Jahre alt, wurde er wieder in den Schuldienst übernommen und unterrichtete bis zu seiner Pensionierung 1958 Mathematik, Chemie und Physik an der Rostocker Goethe-Oberschule. Hans Pöchow beschreibt den Lehrer Baier wie folgt: „...Sein Unterricht war schnörkellos, klar aufgebaut und konzentriert, er wandelte vor uns mit kleinen Schritten hin und her, leise dozierend, ein schlanker, fast asketischer Typ, mit schmalem ausdrucksvollem Kopf, weißem Haarkranz und Oberlippenbart die Augen oft in die ferne gerichtet, aber bei Experimenten ganz bei der Sache....“⁵⁸⁵

Nach persönlichen Angaben beschäftigte er sich seit 1919 mit der Fotografie und besuchte neben seiner Tätigkeit als Lehrer in Rostock Vorlesungen und Übungen des Privatdozenten Dr. Pol an der Universität Rostock. Von 1921 bis 1927 hielt er Vorträge an der Volkshochschule in Rostock. 1927 begann Wolfgang Baier, seine Fotografien und seit 1928 auch Aufsätze in der Schriftenreihe „Mecklenburgische Monatshefte“ zu veröffentlichen. In seiner Freizeit widmete sich Wolfgang Baier zwischen 1929 und 1933 ganz der Tätigkeit des Vorsitzenden der Photographischen Gesellschaft Rostock. Nach Abgabe des Amtes nahm Wolfgang Baier weiterhin an Ausstellungen teil und veröffentlichte bis 1940 circa 80 Aufnahmen in den „Mecklenburger Monatsheften“.

Zusätzlich zu seiner Lehrtätigkeit an der staatlichen Schule leitete Wolfgang Baier von 1921 bis 1927 einen Fotokurs an der Rostocker Volkshochschule⁵⁸⁶ sowie seit 1947 Kurse in Fotografie: im Frühjahr 1947 gab er in der wieder eingerichteten Volkshochschule in Rostock einen Kurs über physikalische und chemische Grundlagen der Fotografie. Von 1948 bis circa 1968 unterrichtete Baier als Honorarprofessor an der Universität Rostock. So bot er unter anderem im Sommersemester 1949 den Kurs „Theorie und Praxis der Photographie“ an, in dem er auf die optische und fotochemische Bilderzeugung und auf die Negativ- und Positivkorrektur einging.⁵⁸⁷ Vom Wintersemester 1952/53 hatte Baier Lehraufträge im Fachbereich Kunstgeschichte der Universität Rostock wahrgenommen.

Von Oktober 1933 bis Kriegsende 1945 war Wolfgang Baier Mitglied im NS-Lehrerbund gewesen, ohne dass es dort eine Funktion bekleidet hatte. In einem Personal-Fragebogen der Universität Rostock schrieb er 1948: „Politisch habe ich mich bis 1945 nicht betätigt, habe auch keiner Partei angehört.“⁵⁸⁸ Nach 1945 war er

⁵⁸³ Baier, Wolfgang: Zur Polarentheorie des Flächenbündels 2. Ordnung mit besonderer Berücksichtigung des Flächenbündels der Raumkurve 3. Ordnung. Rostock, Phil. Diss. 1914. Stralsund 1914.

⁵⁸⁴ Zwischen 1918 und 1945 bestand in der preußischen Provinz Posen der Landkreis Krotoschin.

⁵⁸⁵ Pölkow, Hans: Ich erinnere mich. In: Baier, 2007, S. 5.

⁵⁸⁶ Brinkmann, Bertold: Zu diesem Buch. In: Baier, 2007, S. 8.

⁵⁸⁷ Da 1952 die Teilung in mathematisch-naturwissenschaftliche und philosophische Fakultät in der Universität erfolgte, ist nicht festzustellen, für welche Fachrichtung der Lehrauftrag erteilt wurde.

⁵⁸⁸ Universitätsarchiv Rostock, Personalakte Wolfgang Baier.

Mitglied der CDU. Seit ‚Sommer‘ 1945 gehörte Wolfgang Baier dem im Juni 1945 gegründeten „Kulturbund zur Erneuerung des demokratischen Deutschlands“ an. Im Dezember trat er dem im selben Jahr gegründeten „Freien Deutschen Gewerkschaftsbund“ (FDGB) bei.

Wolfgang Baier und seine Frau Emilie, geborene Lietz, hatten drei Kinder, die Tochter Annelore (geb. 1919) und die Söhne Hans-Ulrich (geb. 1921) und Volkmar (geb. 1936). Wolfgang Baier starb mit 79 Jahren am 17.08.1968 in Rostock.

Hinterlassen hat der Lehrer, Naturwissenschaftler und Amateurfotograf neben seiner Dissertation umfassende theoretische Werke über internationale Fotografiengeschichte. Das bekannteste erschien 1964 unter dem Titel „Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie“ in fünf Auflagen im Fotokinoverlag der DDR und 1977 in zwei Auflagen in der BRD im Verlag Schirmer & Mosel, München.⁵⁸⁹ Weiterhin reflektieren seine Bücher und Aufsätze über technische, chemische und optische Aspekte der Fotografie⁵⁹⁰, über die nationale und lokale Fotografiengeschichte⁵⁹¹ sowie über ästhetische Aspekte der

⁵⁸⁹ Baier, Wolfgang: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. Halle (Saale) 1964.; Ders.: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. München 1977. Zu weiteren Publikationen über die Geschichte der Fotografie zählen: Ders.: Die Erfindung der Fotografie vor 120 Jahren. In: Fotografie. Jg. 14, Heft 1, 1961. S. 5-7.; Ders.: Wer hat die Fotografie erfunden? In: Fotografie. Jg. 14, Heft 4, 1961. S. 127-130.; Ders.: Zur Einführung der Visitenkartenfotografie und deren Verbreitung in Wien. In: Jubiläums-Festschrift: hundert Jahre photographische Gesellschaft in Wien 1861-1961, Beiträge aus Photochemie, Photophysik, Reproduktionstechnik und Geschichte der Photographie. Othmar Helwich und Robert Zahlbrecht (Hg.). Wien 1961.; Ders.: Leonardo da Vinci und die Camera obscura. In: Fotografie. Jg. 14, Heft 7, 1964. S. 254.

⁵⁹⁰ Zum Beispiel: Ders.: Zur Anwendung lighthoffreier Platten. In: Photo-Kino-Welt. Jg. 3, Heft 10, 1928.; Ders.: Aufnahmen bewegter Objekte. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 6, Heft 6, 1953. S. 310-312.; Ders.: Die Schärfe fotografischer Aufnahmen. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 7, Heft 7, 1954. S. 99-104.; Ders.: Die Luftperspektive. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 8, Heft 4, 1955. S. 297-301, 309.

⁵⁹¹ Baier, Wolfgang: Die Portraitphotographie in Mecklenburg. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin. Jg. 4, Heft 6, 1929. S. 284-288.; Ders.: Dr. Jacob August Lorent, ein reisender Amateur-Photograph vor 100 Jahren. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 13, Heft 11, 1961. S. 345-348.; Ders.: Jacob August Lorent. In: Mannheimer Hefte, Mannheim. Jg. 10, Heft 3, 1962. S. 30-36.; Ders.: Adolf Miethe. In: Fotografie. Jg. 16, Heft 2, 1963. S. 60-61.; Ders.: Das Bild im Buch (1). In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 16, Heft 10, 1963. S. 312-313.; Ders.: Das Bild im Buch (2). In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 16, Heft 11, 1963. S. 342-345.; Ders.: Der Maler-Photograph Wilhelm Bahr (1). In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 16, Heft 4, 1963. S. 124-126.; Ders.: Der Maler Photograph Wilhelm Bahr (2). In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 16, Heft 5, 1963. S. 149-151.; Ders.: Maler-Photographen. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 16, Heft 16, 1963. S. 57-59.; Ders.: Zur Frühgeschichte der Photographie in Stralsund und Greifswald. In: Greifswald-Stralsunder Jahrbuch. Schwerin 1963. S. 179-202.; Ders.: Die ersten Daguerreotypisten in Mecklenburg. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 17, Heft 2, 1964. S. 47, S. 51-52.

Fotografie⁵⁹² seine umfassende geisteswissenschaftliche Bildung und seine naturwissenschaftlich fundierten Kenntnisse der Fotografie.

Die Verbindung von fotografischen Kenntnissen mit Erkenntnissen aus der Lehrtätigkeit in der Schule reflektieren seine zwischen 1930 und 1933 entstandenen Aufsätzen der Reihe Schulphotographie.⁵⁹³ Seine pädagogischen Fähigkeiten bewies der Lehrer in seinen gut strukturierten Fotografie-Lehrbüchern von 1953 und 1955.⁵⁹⁴ In Buch- und Ausstellungsrezensionen reflektiert Baier zeitgenössische Tendenzen und technische Bedingungen der Fotografie.⁵⁹⁵

Die Publikationstätigkeit Baiers kann in zwei Phasen unterteilt werden. Von 1928 bis 1939 veröffentlichte er eigene Fotografien und Artikel zu ästhetischen und künstlerischen Fragen der Fotografie sowie Aufsätze zur Fotografie in der Schule. Zwischen 1950 und 1965 publizierte er seine Essays hauptsächlich in den Zeitschriften „Fotografie“⁵⁹⁶, „Bild & Ton“⁵⁹⁷ und „Photo-Kino-Welt“⁵⁹⁸. Im Alter von 61 Jahren begann er sich intensiv mit fotohistorischen, fototechnischen und fotochemischen Aspekten auseinanderzusetzen und schuf schließlich das ‚Standardwerk‘ „Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie“⁵⁹⁹, welches in Aufarbeitung der Fotografiegeschichte in beiden deutschen Staaten in den 1960er und 1970er Jahren eine besondere Rolle spielte.

Wolfgang Baiers innovative Publikationstätigkeit zur Fotografiegeschichte liegt somit außerhalb des Untersuchungszeitraums dieser Studie.

⁵⁹² Zum Beispiel: Baier, Wolfgang: Frühlingsaufnahmen. In: Mecklenburgische Monatshefte. Jg. 6, Heft 4, 1930. S. 257.; Ders.: Heimatphotographie. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin. Jg. 6, Heft 6, 1930. S. 310-311. Ders.: Fotografie und Kunst. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 7, Heft 3, 1954. S. 44 f.; Ders.: Die Landschaft in der Stadt. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 8, Heft 8, 1955. S. 166 f.; Ders.: Feinformen der Natur. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 10, Heft 3, 1957. S. 102-104.

⁵⁹³ Zum Beispiel: Baier, Wolfgang: Wie läßt sich die Photographie in den Dienst des physikalischen Unterrichts stellen? In: Schulphotographie: Zeitschrift für lehrende und lernende Lichtbildner, Berlin. Jg. 1, Heft 4, 1930. S. 111-120.; Ders.: Lissajonische Figuren in photographischer Wiedergabe. In: Schulphotographie: Zeitschrift für lehrende und lernende Lichtbildner, Berlin. Jg. 2/3, Heft 6, 1931/1932. S. 181-186.; Baier, Wolfgang: Photographische Aufnahmen von Saitenschwingungen. In: Schulphotographie: Zeitschrift für lehrende und lernende Lichtbildner, Berlin. Jg. 3, Heft 3, 1932; Ders.: Eine heimatkundliche Studienfahrt durch Ost-Mecklenburg. In: Schulphotographie: Zeitschrift für lehrende und lernende Lichtbildner, Berlin. Jg. 4, Heft 2, 1933. S. 56-64.

⁵⁹⁴ Baier, Wolfgang: Die Grundlagen der Fotografie: Zugleich eine Anleitung zu eigenen Versuchen. Leipzig 1953.; Ders.: Optik, Perspektive und Rechnungen in der Fotografie: ein Lehr- und Übungsbuch. Leipzig 1955.

⁵⁹⁵ Zum Beispiel: Baier, Wolfgang: Die Welt ist schön. In: Mecklenburgische Monatshefte. Jg. 5, Heft 3, 1929. S. 284-288.

⁵⁹⁶ Die Zeitschrift „Fotografie: Zeitschrift für kulturpolitische, ästhetische und technische Probleme der Fotografie“ war das Organ des Kulturbundes und der „Zentralen Kommission Fotografie der DDR“. Sie wurde zwischen 1947 und 1991 im Fotokinoverlag in Leipzig herausgegeben.

⁵⁹⁷ Die Zeitschrift „Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V.“ erschien zwischen 1948 und 1968 bei Henschel in Berlin und von 1967 bis 1992 im Medienverlag in Wilhelmshorst.

⁵⁹⁸ Die „Photo-Kino-Welt: Zeitschrift für Freunde der Photographie und Kinematographie, Publikationsorgan der Optisch-mechanischen Industrie-Anstalt Görlitz i. Schl.“ wurde zwischen 1926 und 1928 bei Hugo Meyer & Co. in Helmelingen bei Bremen publiziert.

⁵⁹⁹ Baier, Wolfgang: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. Leipzig 1964.; Ders.: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. München 1977.

Charakteristisch für diesen Untersuchungszeitraum ist neben den ersten Publikationen zu fotografischen Themen Baiers eigene fotografische Tätigkeit. Diese Auseinandersetzung mit der Fotografie steht in engem Zusammenhang mit seiner Tätigkeit im Rahmen der Fotografischen Gesellschaft Rostock.

Dr. Baiers Fotografien können heute in den Ausgaben der „Mecklenburger Monatshefte“ von 8/1928 bis 1/1940 und in dem 1929 im Rostocker Hinstorff Verlag erschienenen Bildband „Das schöne Rostock“ (Abbildungen 54 und 55) betrachtet werden.⁶⁰⁰ Für diesen wurde unter anderem in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ geworben (Abbildung 56).

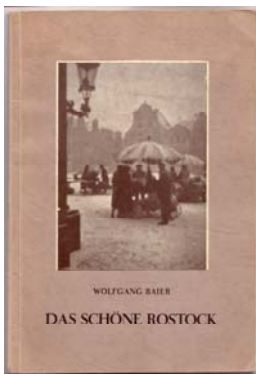


Abbildung 54 Wolfgang Baier. Das schöne Rostock. Mit einer Einleitung von Oscar Gehrig, 37 Lichtbilder, Rostock 1929 18,2x26,7 cm⁶⁰¹

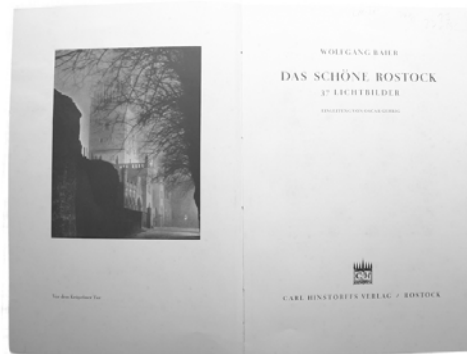


Abbildung 55

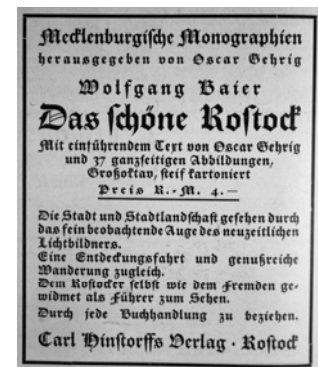


Abbildung 56 Mecklenburgische Monographien herausgegeben von Oscar Gehrig Wolfgang Baier Das schöne Rostock Mit einführendem Text von Oscar Gehrig und 37 ganzseitigen Abbildungen, Großformat, steif kartoniert Preis R.-M. 4.- Die Stadt und Stadtlandschaft gesehen durch das fein beobachtende Auge des neuzeitlichen Lichtbildners. Eine Entdeckungsfahrt und genussreiche Wanderung zugleich. Dem Rostocker selbst wie dem Fremden gewidmet als Führer zum Sehen. Durch jede Buchhandlung zu beziehen. Carl Hinstorffs Verlag · Rostock

Dieses Buch steht in der Tradition der fotografischen Bildbände der Weimarer Republik. Diese stellten oft im Rahmen der Heimat- und Tourismusbewegung einzelne Städte und Regionen vor.⁶⁰²

Baier beschränkt sich in der Auswahl seiner Fotografien für den Rostock-Band nicht auf ein homogenes Konvolut von Ansichten der Stadt Rostock und des Bade- und Hafentortes Warnemünde. Er stellt vielmehr auf 36 Seiten grafisch strukturierte Architektur- und Landschaftsdetails tradierten Architektur- und Landschaftsaufnahmen gegenüber. Klaren und formal strengen Aufnahmen setzt Baier einer Anzahl weichgezeichneter Fotografien entgegen. Außenaufnahmen wechseln mit Innenaufnahmen. Baier präsentiert einen Bildband mit differenzierten fotografischen Stilen, der auch Jahrzehnte nach Erscheinen durch eine klare optische Form besticht.

In der Einleitung geht Oscar Gehring nur in Ansätzen auf die fotografischen Arbeiten Baiers ein. Er schreibt: „Aus zahlreichen Aufnahmen, die im Laufe der letzten Jahre von Wolfgang Baier hergestellt worden sind, aus all den vielen, keinem anderen „Zweck“ als dem Sehen und Erleben dienenden photographischen Bildern ist die hier

⁶⁰⁰ Baier, Wolfgang: Das schöne Rostock, 37 Lichtbilder mit einer Einleitung von Oscar Gehring. Rostock 1929.

⁶⁰¹ Die Auflagenhöhe konnte nicht ermittelt werden, da das Archiv des Hinstorff Verlags während des Zweiten Weltkrieges zerstört wurde.

⁶⁰² Vgl. zum Beispiel: Defner, Adalbert und Joseph Georg Oberkofler: Das schöne Tirol. Innsbruck, Wien, München 1932.; Renger-Patzsch, Albert: Lübeck. Berlin 1928.; Ders.: Hamburg - Photographische Aufnahmen. Hamburg 1930.; Wolff, Paul: Dresden. 16 Kunstblätter nach Originalaufnahmen. Leipzig ca. 1925.

vorliegende Auswahl getroffen.“⁶⁰³ Die Fotografien entstanden folglich zwischen etwa 1927 und 1929. Über den Stil und die beabsichtigte Wirkung der Fotografien kann nur ‚zwischen den Zeilen‘ gelesen werden: ‚Wie diese Stimmung von Fall zu Fall in das Bild kommt, ist freilich eine andere Frage: es darf nicht gefälscht werden. (Das ist die Gefahr der Edeldrucke).“⁶⁰⁴ Diese Kritik der Edeldrucktechnik, die bis in die 1930er Jahren in den fotografischen Amateurvereinigungen in Deutschland praktiziert wurde, entspricht der zeitgenössischen modernen Auffassung von Fotografie. Gehrigs Text lässt vermuten, dass sich Wolfgang Baier geistig an dem Neuen Sehen und der Neuen Sachlichkeit orientiert. Bestätigt die Analyse seiner Fotografien diese Vermutung?

Die Abbildungen 57 bis 66 repräsentieren einen Querschnitt der Fotografien des Bildbandes. Alle Fotografien zeigen charakteristische Orte in Rostock und Warnemünde, die von Einheimischen und Touristen leicht wieder erkannt werden können. Einzig die Art der Abbildung unterscheidet diese Aufnahmen von den herkömmlichen Postkartenmotiven.



Abbildung 57

Wolfgang Baier, Rostock
Blick von Brinckmansdorf
vor 1929

in: Baier, Wolfgang: Das schöne Rostock,
Rostock 1929, S. 11.

Die erste Fotografie des Bildteils, welcher auf Seite 11 der Einleitung folgt, zeigt im Hintergrund den Ausschnitt einer Stadtsilhouette. Diese Stadt wird durch den markanten Turm der Petrikirche eindeutig als Rostock identifiziert. Da die Stadtsilhouette im Vordergrund von ‚Getreidehocken‘ gerahmt wird, vermittelt das Bild den idyllischen Eindruck einer Stadt in ländlicher Gegend. Diese Herbstaufnahme spielt mit dem Bildinhalt ‚Getreidehocken‘ vor der Stadt und kennzeichnet gleichsam als erste Fotografie des Bildteils Baiers Heimatstadt als einen Ort inmitten einer durch Landwirtschaft geprägten Region. Die Tiefenschärfe liegt im Vordergrund und der Hintergrund außerhalb des Tiefenschärfenbereiches erschließt sich nur dem ortskundigen Betrachter. Die deutliche Zeichnung der Wolken am Himmel deutet auf die Verwendung eines Gelb- oder Gelbgrünfilters hin.

⁶⁰³ Oscar Gehrig in: Baier, 1929. S. 8.

⁶⁰⁴ Ebenda.

Wolfgang Baier lässt dieser Fotografie zwei weitere Stadtsilhouetten folgen, die jeweils weitere Blickwinkel auf die Ausdehnung der Stadt mit den drei markanten Kirchtürmen bieten. Im Gegensatz zu der Abbildung „Blick von Brinckmansdorf“ vermitteln sie eine deutlichere Vorstellung von der Größe der Stadt.



Abbildung 58
Wolfgang Baier, Rostock
Am Hafen
vor 1929
Baier, Wolfgang: Das schöne
Rostock, Rostock 1929, S. 14.

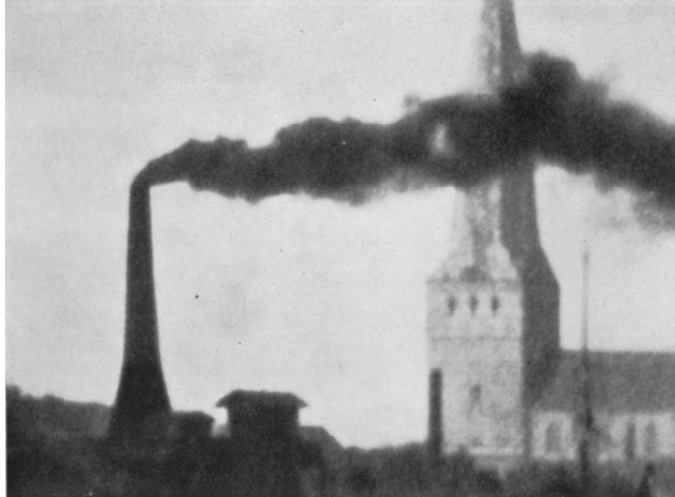


Abbildung 59
Wolfgang Baier, Rostock
Blick vom Mühlendamm auf den Petriturm
vor 1929
Baier, Wolfgang: Das schöne Rostock,
Rostock 1929, S. 22.

Die Fotografie „Am Hafen“ folgt als vierte Abbildung des Bildteils den drei Ansichten der Stadtsilhouette und zeigt eine Hafenpartie in Rostock. Wahrscheinlich handelt es sich um den Stadthafen am südlichen Flussufer der Warnow. Auf der Fotografie sind in der Mitte der rechten Bildhälfte zahlreiche Segelschiffe zu sehen. Weiterhin sind zwei große Kräne abgebildet, von denen der vordere im Anschnitt an die linke obere Bildseite grenzt. Zwei Menschen befinden sich neben den Kränen. Während die linke Bildhälfte vom Kai und den Kränen dominiert wird, spiegeln sich in der rechten Bildhälfte die traditionellen Segelschiffe im Wasser. Zahlreiche Details der Aufnahme, wie zum Beispiel die schneebedeckten Bohlen auf dem Kai und die Eisschollen im Wasser, erkennt der Betrachter erst auf den zweiten Blick.

Die strenge Komposition teilt die Fotografie gleichsam in vier Teile: links unten der Kai und links oben die Kräne. In der rechten unteren Bildhälfte spiegeln sich die Segel der rechten oberen Bildhälfte. Der Vordergrund wird senkrecht durch die Kaimauer geteilt. Im Hintergrund befinden sich silhouettenhaft die Masten der Schiffe.

Der sachlichen Komposition steht die weiche Abzugsweise konträr gegenüber. Einerseits mildert diese durch die nebelhafte Bildaussage die stringente Komposition, andererseits fördert sie die Abstraktion der Fotografie durch die Reduktion des Tonumfangs.

Das Motiv „Am Hafen“ wurde im November 1929 als Kunstbeilage in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ (Heft 11) abgedruckt. Es ist somit anzunehmen, dass Baier diese Fotografie als besonders gelungen erachtete.

Die Aufnahme „Blick vom Mühlendamm auf den Petriturm“ ist die 12. Fotografie

des Bildteils. Sie zeigt einen Blick über die ‚Dächer der Stadt Rostock‘ auf den Turm der Petrikirche.

Das Motiv des Details der Stadtansicht grenzt sich durch die Ausschnittswahl und durch die ungewöhnliche Komposition von herkömmlichen fotografischen Darstellungen der Petrikirche ab. Auf der querformatigen Fotografie ist ein Teil der Stadtsilhouette mit einem qualmenden Fabrikschornstein vor dem Turm der Rostocker Petrikirche abgebildet. Die einzelnen Details der Häuserdächer verschwinden im Dunst der Weichzeichnung. Die markanten Anschnitte des Kirchturms, des Kirchenschiffes und der Rauchfahne verdeutlichen die kompositorische Stärke dieser Fotografie.

Dieser strengen, jedoch eigenwilligen Komposition steht erneut der ‚weiche‘ Abzug gegenüber. Einerseits abstrahiert die Abzugsweise die Formen, hinterlässt andererseits aber einen ‚süßlichen‘ Nachgeschmack des Edeldruckklischees.

In wie fern Baier das Motiv an sich faszinierte oder er symbolische Bezüge zwischen dem Schornstein als Ikone der Industrialisierung und dem Sakralbau veranschaulichen wollte, lässt sich heute nicht nachvollziehen. Innerhalb des Bildbandes besticht der ‚Blick vom Mühlendamm auf den Petriturm‘ allerdings durch die Reduktion der dargestellten Gebäudeteile und der wohlthuenden ‚Leere‘ des Bildes.

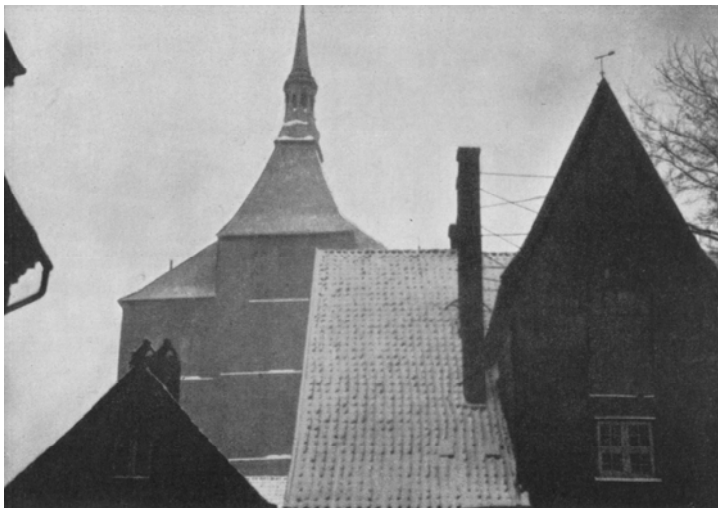


Abbildung 60

Wolfgang Baier, Rostock
Blick vom Heiligen Geist-Hof
auf St. Marien
vor 1929
in: Baier, Wolfgang: Das
schöne Rostock, Rostock 1929,
S. 23.⁶⁰⁵

Dem ‚Blick vom Mühlendamm auf den Petriturm‘ folgt auf der gleichen Doppelseite der ‚Blick vom Heiligen Geist-Hof auf St. Marien‘. Auch auf dieser querformatigen Aufnahme befindet sich eine Stadtansicht aus dem Innenstadtbereich mit St. Marien im Hintergrund. Im Vordergrund sind Wirtschaftshäuser des Heiligengeisthofs zu erkennen. Am linken Bildrand lässt das Detail eines Daches ein weiteres Haus vermuten.

Auch in dieser Winteraufnahme sind extreme Anschnitte zu finden: das Haus am linken Bildrand, die Baumkrone am rechten Bildrand und die Kirchturmsspitze am oberen Bildrand.

Gleichzeitig wird der gesamte Tonwertumfang ausgereizt: vom Weiß des schneebedeckten Ziegeldaches bis zu dem Schwarz des Gebäudes am rechten Bildrand. Im Gegensatz zu der vorherigen Fotografie der Doppelseite ist dieser Blick auf St. Marien jedoch sachlich und klar.

⁶⁰⁵ Ein Abzug befindet sich in Rostock im Kulturhistorischen Museum Kloster zum Heiligen Kreuz (im Steintor). o. T.; o. D. 17,5x18.6 cm auf Karton 18,2x29,4 cm.

Das Motiv der Vierung der St. Marienkirche in Rostock ist die 16. Fotografie des Bildteils (Abbildung 61) und steht einer Nachtaufnahme derselben Kirche gegenüber. Dieser ungewöhnliche Blick auf das Kirhdach zeigt die Vierung mit dem barocken Dachreiter im Vordergrund und Bürgerhäuser der ‚Ostpartie‘ des Neuen Marktes im Hintergrund.

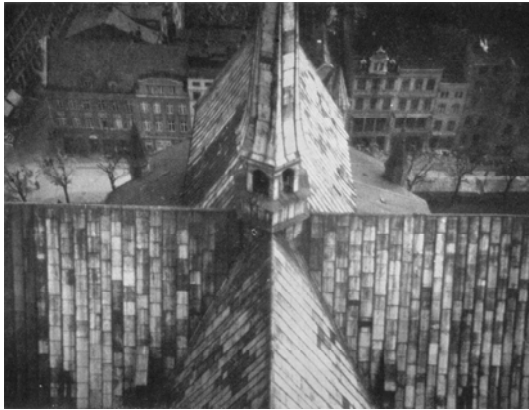


Abbildung 61
Wolfgang Baier, Rostock
Vierung der St. Marienkirche
vor 1929
Baier, Wolfgang: Das schöne Rostock, Rostock
1929, S. 26.

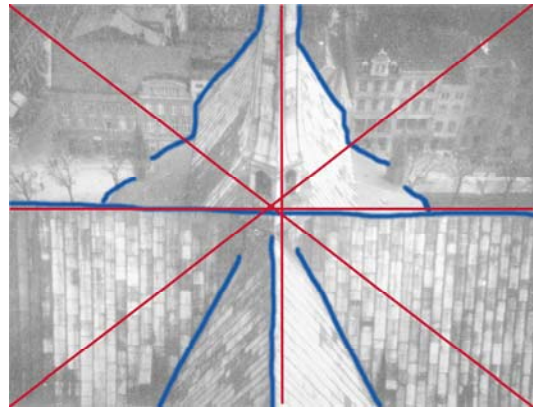


Abbildung 62
Komposition: Vierung der St. Marienkirche
vor 1929
Baier, Wolfgang: Das schöne Rostock,
Rostock 1929, S. 26.
digital bearbeitet (K. Becker)

Die Wirkung des Bildes wird vordergründig durch die Blickrichtung auf die Vierung und durch die markante Kreuzkomposition erzeugt.

Bei genauer Betrachtung stellt sich diese Komposition als nur bedingt streng heraus. Die Vierung befindet sich zwar in der Bildmitte, die auf der Abbildung 61 durch die sich kreuzenden roten Diagonalen verdeutlicht wird. Allerdings durchdringt die mittlere Vertikale (Abbildung 62) nicht diesen Bildmittelpunkt. Ferner ist die Horizontale des Daches etwas ‚rechtslastig‘. Diese Abweichung wird durch die horizontale rote und blaue Linie verdeutlicht.

Diese Aufnahme zeugt jedoch von der abstrakten Vorstellungskraft Baiers und seiner Überzeugung, dieses eigenwillige Motiv unter dem schlichten Titel „das schöne Rostock“ zu publizieren.

Den Außenaufnahmen von St. Marien folgen zwei Innenaufnahmen des Klosters zum Heiligen Kreuz. Dieses befindet sich ebenfalls in der Rostocker Innenstadt. Die Abbildung 63 zeigt einen Teil des Kreuzganges des ehemaligen Klosters. Am Ende des Korridors ist ein Durchgang zu erkennen. Das Sonnenlicht fällt durch fünf Fenster der Innenhofseite des Kreuzganges auf den mit Ziegeln bedeckten Boden. An der rechten Seite des Ganges sind dunkle Tafeln und Türen zu erkennen. Die Fotografie wurde in einem Verhältnis von 1,15:1 abgezogen, das Format folglich durch Beschneidung festgelegt.



Abbildung 63
Wolfgang Baier, Rostock
Kreuzgang im Kloster zum Heiligen Geist
vor 1929
Baier, Wolfgang: Das schöne Rostock,
Rostock 1929, S. 29.



Abbildung 64
Struktur der Komposition
Kreuzgang im Kloster zum Heiligen Geist
Baier, Wolfgang: Das schöne Rostock,
Rostock 1929, S. 29.
digital bearbeitet (K. Becker)

Der Druck der fotografischen Bildvorlage umfasst, ähnlich dem „Blick vom Mühlendamm auf den Petriturm“ (Abbildung 59), eine umfassende Tonwiedergabe. Insbesondere die Darstellung von extremen Licht- und Schattensituationen kennzeichnen Baiers Fähigkeiten in der Dunkelkammer. Bei dieser Aufnahme trägt die exakte Wiedergabe der Graustufen zur klaren Komposition bei. Die roten und blauen Linien der Abbildung 64 verdeutlichen diese Bildwirkung.

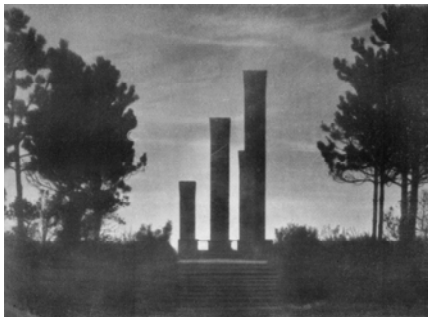


Abbildung 65
Wolfgang Baier, Rostock
Warnemünde, Ehrenmahl
1927-1929
Baier, Wolfgang: Das schöne Rostock,
Rostock 1929, S. 43.



Abbildung 66
Wolfgang Baier, Rostock
Warnemünde, Strandpartie mit Leuchtturm
vor 1929
in: Baier, Wolfgang: Das schöne Rostock.
Rostock 1929, S. 46.

Nachdem Wolfgang Baier Motive in und um Rostock vorgestellt hat, beendet er seinen Bildband mit fünf Aufnahmen des Badeortes Warnemünde. Baier leitet diese Ansichten aus Warnemünde mit einem ‚Postkartenmotiv‘ der Strandpromenade mit dem am 27.05.1928 eröffneten Kurhaus ein (keine Abbildung).⁶⁰⁶ Darauf folgt als 33. Fotografie im Bildteil eine Gegenlichtaufnahme des am 1927 eingeweihten und

⁶⁰⁶ Baier: Das schöne ..., 1929, S. 42.

1938 abgerissenen Warnemünder Ehrenmals des Rostocker Architekten Walter Butzek (Abbildung 65).⁶⁰⁷ Baier nimmt die fünf, sieben, zehn und zwölf Meter hohen Säulen von der Landseite aus in Richtung Ostsee auf. Das Ehrenmahl für die gefallenen Soldaten des Ersten Weltkriegs ist mittig auf dem querformatigen Bild angeordnet und wird zur rechten und linken Seite von Kiefern gerahmt. Auf Grund der Betonung der Silhouette können das Material, Oldenburger Klinker, und die Inschrift nur erahnt werden.

In Zusammenhang mit der Abbildung der gegenüberliegenden Seite präsentiert Baier dem Betrachter zwei Aufnahmen moderner Bauten im Hafen- und Badeort Warnemünde. Insbesondere in der Fotografie des Ehrenmahls korrelieren die Aufnahmetechnik und das Objekt der Darstellung.

Auf der 35. Fotografie des Bildteils zeigt Baier eine Ansicht von Warnemünde (Abbildung 66). Die Aufnahme wurde vom Strand aus in östliche Richtung getätigt. Im Vordergrund sind der Strand mit Strandkörben und einige Sandburgen zu sehen. Menschen befinden sich dort nicht. Im Hintergrund sind unter anderen der 1897 erbaute Leuchtturm und der Teepavillon von 1928 zu erkennen.

Die ausgewogene Komposition der querformatigen Fotografie mit einem Anteil von einem Drittel Erde zu zwei Drittel Himmel wird durch die zentrale Anordnung des Leuchtturms unterstrichen. Auf Grund des Seitenverhältnisses von 1:2 kann davon ausgegangen werden, dass der Originalabzug an der oberen oder unteren Bildkante beschnitten wurde. Die deutliche Zeichnung der Wolken lässt auf die Verwendung eines Gelbgrün- oder Gelbfilters schließen.

Baier zeigt mit diesem Motiv eine ‚typische‘ Postkartenansicht. Einzig durch die strenge Komposition und das extreme Querformat, welches an ein Panoramaformat erinnert, unterscheidet sich diese Aufnahme von herkömmlichen Postkarten mit dem Motiv des Warnemünder Leuchtturms.

Insgesamt zeigt Baier für Warnemünde wie auch für Rostock ausgewählte ortstypische Ansichten: die Strandpromenade mit dem neuen Kurhaus, das zwei Jahre alte Ehrenmal, der Teepavillon, der weithin sichtbare Warnemünder Leuchtturm und schließlich das lokale Ausflugsziel Stoltera. In Rostock zeigt Baier die Kirchen, den Hafen, historische Plätze und Häuser. Trotz der bekannten und vorwiegend auf Postkarten gedruckten Motive, gelingt es Baier durch qualitativ hochwertige Druckvorlagen mit klaren Kompositionen und unterschiedlichen Abzugsarten einen differenzierten Blick der Stadt Rostock und des Ortes Warnemünde zu vermitteln, wobei die Bevölkerung nicht vordergründig abgebildet wird.

Da die Druckvorlagen vernichtet wurden, kann im Einzelnen nicht geklärt werden, welcher Art die Vintage Prints waren. Es kann somit nicht nachgewiesen werden, ob die vermeintlich ‚weichen Abzüge‘ Edeldrucke sind. Fest steht allerdings, dass diese keineswegs ‚gefälscht‘ wirken, vielmehr einen wohlthuenden Kontrast zur Komposition des Bildinhaltes und zu den parallel angeordneten Fotografien der Doppelseite bilden.

⁶⁰⁷ Vgl.: Das Warnemünder Krieger-Ehrenmahl 1914-1918 in: Warnemünder Zeitung: Öffentlicher Anzeiger für Warnemünde und Umgebung, Warnemünde, Nr. 98, Jg. 38, 21.08.1927 S. 1 f., Sowie zur Geschichte des Ehrenmals: Schimanke, Margit: Das Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges in Warnemünde. In: Kunst im Ostseeraum: Greifswalder Kunsthistorische Studien. Bd. 2, Architektur und bildende Kunst von 1933 bis 1945. Brigitte Hartel und Bernfried Lichtnau (Hg.). Frankfurt a. Main 1997. S. 124-132.

Zwischen 1937 und 1940 veröffentlichte Wolfgang Baier 136 Fotografien in den „Mecklenburgischen Monatsheften“, wovon 19 seiner Arbeiten großformatig als Kunstbeilage gedruckt wurden.⁶⁰⁸ Die folgende Tabelle 15 gibt eine Übersicht über Aufsätze und Fotografien von Wolfgang Baier in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ von 1927 bis 1940.

Titel des Aufsatzes („/“)/ Titel der Fotografie	Jahr	Jg.	Heft	Seite
Aus der Ferne grüßt die Seestadt	1927	3	8	347
König Winter	1928	4	1	36
Barnstorfer Anlagen	1928	4	4	193
Tiergarten	1928	4	4	196
Obstblumen	1928	4	4	200
Lichter am Warnemünder Strand	1928	4	8	425
Güstrow, Am Mühlentor	1928	4	11	580
Herzog Ulrich von Mecklenburg-Güstrow († 1603), Philipp Brandin, Marmor, vom Ulrich-Monument im Dom zu Güstrow	1928	4	11	o. S.
Güstrow, An der Schützenwiese	1928	4	11	581
Blick aus dem Fenster	1929	5	1	51
An der Stadtmauer	1929	5	2	o. S.
„Die Welt ist schön“ mit einer Aufnahme von Renger-Patzsch	1929	5	3	150-151
„Die Porträtphotographie in Mecklenburg“ mit Abbildungen von Knöffel, Heuschkel, Hahn, Roeser und Plock	1929	5	6	284-287
Flaute	1929	5	8	417
Stoltera bei Warnemünde	1929	5	9	o. S.
Der Kran	1929	5	11	o. S.
Kerze	1929	5	12	645
Winterlicher Strand	1929	5	12	671
Winterliche Landstraße	1930	6	1	11
Weidenkätzchen	1930	6	3	135
Frühlingsweide	1930	6	5	165
Im Hütter Wohld	1930	6	5	257
Pfingstbuden auf dem Neuen Markt, Rostock	1930	6	6	299
„Vom Werden eines Dampfers“	1930	6	8	391-394
„Vom Werden eines Dampfers“, Frachtdampfer vor der Neptunwerft in Rostock	1930	6	8	391
„Vom Werden eines Dampfers“, 3000-Tonnen-Dampfer vor dem Stapellauf	1930	6	8	392
„Vom Werden eines Dampfers“, Dampfer werden überholt	1930	6	8	393
„Vom Werden eines Dampfers“, die Werfthellige	1930	6	8	394
„Vom Werden eines Dampfers“, Ankerketten	1930	6	8	394
Bug	1930	6	8	o. S.
Verschneiter Hafen	1930	6	12	603
Rostock, Stadtpark am Weißen Kreuz	1931	7	3	123
U berhängende Kiefer am Strande	1931	7	6	o. S.
Weihnachtsspielzeug	1931	7	12	575
Im März	1932	8	3	145
Morgensonne	1932	8	4	o. S.
Auf der Weide	1932	8	5	243
Ostseewelle	1932	8	7	303
Segel im Wind	1932	8	7	319
Waren an der Müritz	1932	8	7	o. S.
Die Kirchenruine in Satow	1932	8	9	419
Friedhofstor zu Cammin bei Laage	1932	8	9	536
Friedhofskreuz, Mestlin	1932	8	9	536
Friedhofskreuz, Neuenkirchen	1932	8	9	536
Friedhofstor zu Neuenkirchen bei Bützow	1932	8	9	537
Friedhofskreuz, Leizen	1932	8	9	537
Friedhofskreuz, Barkow	1932	8	11	537
Im Winterwald	1832	6	12	557
Die Glocke	1933	9	1	o. S.
Abendstimmung am Gradierwerk	1933	9	3	125
Dornenwand im Gradierwerk	1933	9	3	126
Sternberg, An der Stadtmauer	1933	9	3	138
Sternberg, Die Reformationskirche	1933	9	3	139
Sternberg, Inneres der Kirche	1933	9	3	139
Sternberg, Am Mühlentor	1933	9	3	141
Sternberg, Am Sternberger See	1933	9	3	143
Rostock, Blick von der Höhe am Petritor	1933	9	4	o. S.
Die Ivenacker Eichen	1933	9	4	117
Wismar, Marktplatz, Wasserkunst und Marienkirche	1933	9	4	o. S.

⁶⁰⁸ Siehe.: Kapitel 4.4.1. Die Kunstbeilage ist fest im Heft gebunden, jedoch auf stärkerem Papier und ohne Seitenangabe. In der Tabelle ist sie durch die Bezeichnung „o. S.“ gekennzeichnet.

Warin, Rathaus	1933	9	6	301
Das Rostocker Tor in Ribnitz	1933	9	7	o. S.
Erntedank (Stilleben)	1933	9	10	o. S.
Feldsteinkirchen, Dambeck	1933	9	12	583
Feldsteinkirchen, Thelzow	1933	9	12	583
Feldsteinkirchen, Zahrendorf	1933	9	12	584
Feldsteinkirchen, Lichtenhagen	1933	9	12	584
Feldsteinkirchen, Sanitz	1933	9	12	584
Feldsteinkirchen, Sanitz	1933	9	12	585
Feldsteinkirchen, Kavelstorf	1933	9	12	585
Feldsteinkirchen, Bristow	1933	9	12	585
Rathaus Parchim	1934	10	2	111
Mittelalterlicher Wartturm der Parchimer Landwehr	1934	10	2	113
Fahnen auf dem Markt am Tag der Vereinigung beider Mecklenburg	1934	10	6	292
Bahnblick von Osten auf Rostocks Türme	1934	10	6	o. S.
Wasserfall bei Bad Stuer	1934	10	8	412
Fischernetze im Ribnitzer Hafen	1934	10	10	483
Gehrig, Oscar: „Die Mecklenburgische Schweiz im Lichtbilde“ mit 5 Aufnahmen von W. Baier	1934	10	10	486-487
Gutsschmiede zu Schorssow	1934	10	10	486
Burg Schlietz, Blick auf Turmobelisken	1934	10	10	486
Ruinensäulen zu Bristow	1934	10	10	487
Gutskaten in Schlossow, seitliche Vorlaube	1934	10	10	487
Herrenhaus zu Bülow am Malchiner See	1934	10	10	487
Hooge, Gerd: „Der Rellingbauer“ mit 4 Aufnahmen von W. Baier:	1935	11	8	447-453
Am Dorftrand	1935	11	8	447
Himmel und Erde	1935	11	8	450
Am Dorfbrunnen	1935	11	8	451
Hügeliges Weideland	1935	11	8	453
Im Bruch (Ruderboot)	1935	11	10	527
Herbstnebel vor der Stadt	1935	11	11	o. S.
Weiß leuchtet die Birkenrinde in der Wintersonne	1935	11	12	641
Gadebusch, Laube des Rathauses	1936	12	2	o. S.
Altes Fachwerkhaus in Parchim	1936	12	2	o. S.
Blick in den Schweriner Schloßhof	1936	12	4	o. S.
Weidenkätzchen	1936	12	5	246
Das wiederhergestellte Steintor	1936	12	6	345
Der Fangelturm zu Malchin	1936	12	7	o. S.
Blick vom Rathaus auf St. Marien	1936	12	9	o. S.
Stadtsilhouette Rostock	1936	12	9	452
Glockenturm von St. Jacobi	1936	12	9	453
St. Marien	1936	12	9	453
St Nicolai	1936	12	9	454
Stadtbrunnen	1936	12	9	455
Wollweberstraße	1936	12	9	472
Lastadi, Blauer Turm im Hintergrund	1936	12	9	472
Kistenmacherstraße	1936	12	9	473
Handwerksschild der Lichtwerker	1936	12	9	473
Schmiedestraße	1936	12	9	474
Seestadt Rostock, Das Kröpeliner Tor	1936	12	12	o.S.
Äcker	1937	13	4	205
„Die Gesetze von Blut und Boden beherrschen Leben und Arbeit des Bauern“ (Bauer beim Pflügen mit dem Pferdegespann)	1937	13	5	255
Kuhweide	1937	13	5	273
Die Seestadt Rostock	1938	14	3	105
Blick vom Warnemünder Leuchtturm auf die Strandpromenade	1938	14	7	o. S.
Steilküste Ostsee	1938	14	8	329
Abendwolken	1938	14	8	347
Äcker (wie 4/37)	1938	14	8	363
Ostseestrand	1939	15	3	103
Frühlingsweide	1939	15	3	115
Mühlenflügel	1939	15	3	121
Rostock von Osten, aus dem Buch „Rostock“ von Richard Sedlmaier, dt. Kunstbuchverlag	1939	15	6	284
Berlin, Berlin	1939	15	9	411
Brunnen	1939	15	9	411
Alter Brunnen	1940	16	1	11

Tabelle 15

Fotografien von Dr. Wolfgang Baier in der Zeitschrift „Mecklenburger Monatshefte“, Schwerin (1/1925-1/1943), zusammengestellt von K. Becker.

Mit Ausnahme des Jahres 1931 ist in der Tabelle 15 deutlich die Kontinuität der Anzahl der Veröffentlichungen bis 1936 zu erkennen. Durchschnittlich veröffentlichte der Rostocker Amateurfotograf zehn Fotografien pro Jahr, wovon

zwei als Kunstbeilagen auf hochwertigem Papier gedruckt wurden. Ab 1937 verringert sich die Anzahl der publizierten Fotografien von Baier wie auch von anderen Fotografen⁶⁰⁹, bis schließlich 1940 die letzte Fotografie des Amateurs in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ publiziert wurde.

Die Titelbezeichnung seiner Fotografien spiegelt die Beschreibung des Bildinhaltes wider. Meist wird der Ort der Aufnahme angegeben. Detaillierte Angaben zum Datum und den Umständen der Aufnahme werden ausgespart.

Die Fotografien von Wolfgang Baier in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ führen in Motiv und Ausführung die Fotografien seines Bildbandes fort und erweitern den Radius auf ganz Mecklenburg. Im Gegensatz zu dem Bildband „Das schöne Rostock“ besteht etwa die Hälfte seiner Fotografien aus Landschaftsaufnahmen. Insbesondere in den wenigen abstrakten Details liegt die Stärke von Baiers Landschaftsdarstellungen (Abbildung 67). Der Großteil der detailreichen Landschaftsaufnahmen ist allerdings durch den kleinformatigen Druck auf dünnem Papier schwer zu erkennen (Abbildung 68).

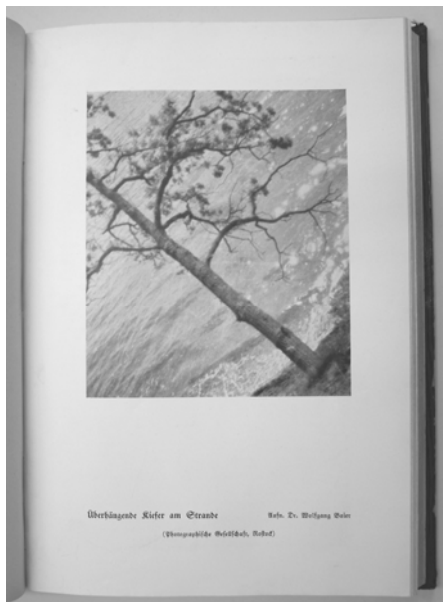


Abb. 67 (links)
Wolfgang Baier,
Überhängende
Kiefern am Strand
vor Juli 1931
MMH, Jg. 7,
Heft 6, 1931, o. S.



Abb. 68 (rechts)
Wolfgang Baier,
Wasserfall bei
Bad Stuer
vor Oktober 1934
MMH, Jg. 6,
Heft 8, Schwerin
1930, S. 394.

Auf einer von vier Kunstbeilagen bildet Wolfgang Baier im Juli 1931 eine Kiefer am Ostseestrand ab (Abbildung 67). Die Aufnahme wird mit „überhängende Kiefern am Strand“ betitelt. Als Fotograf wird Dr. Wolfgang Baier von der Photographischen Gesellschaft, Rostock, angegeben.

Diese hochformatige Aufnahme zeigt in Aufsicht eine diagonal geordnete Kiefer an einem Steilhang. Die Lage der Kiefer und der Ostsee im Hintergrund lässt auf den Einsatz einer angekanteten Kamera schließen. Dem Betrachter wird die Zuordnung des Motivs durch die schrägen Wellen und durch den Steilhang am Fuß des Baumes erleichtert. Trotzdem fällt die Komposition aus dem Rahmen, da der Baum entgegengesetzt der westlichen Leserichtung gerichtet ist. Der Tonwertumfang wird vor allem im Schwarz-Bereich reduziert, so dass dem Baum durch die Komposition und die „Leichtigkeit“ des Abzuges ein Schweben attestiert wird.

⁶⁰⁹ Vgl. Kapitel 2.4 und 4.4.1.

Diese Aufnahme steht in der Komposition in der Tradition des Neuen Sehens, in der Präsentation hingegen folgt sie den tradierten Vorgaben der „Mecklenburgischen Monatshefte“. Die Abbildung der Kunstbeilage ist mittig in der oberen Bildhälfte angeordnet, wobei Titel und Fotograf in „Fraktur“ angegeben ist. Diese Struktur der Kunstbeilagen wird bis 1942 unverändert beibehalten.

In der Oktoberausgabe der „Mecklenburgischen Monatshefte“ von 1934 erscheint die Aufnahme des Wasserfalls bei Bad Stuer (Abbildung 68). Sie zeigt einen kleinen Wasserfall, dessen Fließrichtung von rechts nach links verläuft.

Da die Qualität der Reproduktion von geringer Qualität ist, können differenzierte Graustufen nicht wahrgenommen werden.

Dieses Motiv ist im ‚flachen‘ Mecklenburg ungewöhnlich, unterstreicht allerdings Baiers Sinn für landschaftliche Details und den erweiterten Radius der Aufnahmen – Bad Stuer befindet sich am südlichen Rand der Mecklenburgischen Seenplatte.

Allerdings passt dieses Landschaftsmotiv hervorragend in das Konzept der Mecklenburgischen Monatshefte und bietet in seiner Zeitlosigkeit die Möglichkeit zur jahreszeitunabhängigen Verwendung in der Reihe.



Abbildung 69
Wolfgang Baier, Rostock
Ankerketten (Detail⁶¹⁰)
vor August 1930
MMH, Jg.7, Heft 6, 1929 o. S.

Innerhalb des Aufsatzes „Vom Werden eines Dampfers“⁶¹¹ präsentiert Baier eine Ansicht von schweren Eisenketten, die das Format fast vollständig füllen (Abbildung 69). Sie verlaufen diagonal im quadratischen Bild und lassen durch ihre dichte Anordnung den Untergrund kaum erkennen.

Die Kontraste dieser Fotografie sind sehr stark, Graustufen werden kaum abgebildet. Sie entsprechen sozusagen dem Bildinhalt, der durch die Betitelung der Ketten als Ankerketten verstärkt wird.

Diese neusachliche Detailaufnahme bleibt in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ jedoch eine Ausnahme. Insgesamt fügen sich seine Fotografien in der Rolle von Illustrationen in die Texte und in den traditionalistischen Kontext der „Mecklenburgischen Monatshefte“ ein.

⁶¹⁰ Siehe: Baier, 2007, S. 9.

⁶¹¹ Baier, Wolfgang: Vom Werden eines Dampfers. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin. Jg. 6, Heft 8, 1930. S. 391-394.

Zusätzlich zu den „Mecklenburgischen Monatsheften“ und dem Bildband „Das schöne Rostock“ publizierte Wolfgang Baier 22 Aufnahmen in dem Buch „Das Antlitz der Stadt Rostock“, welches in der „Kommunalpolitischen Schriftenreihe der Seestadt Rostock“⁶¹² im Jahr 1936 erschien. Mit dieser Anzahl von Fotografien veröffentlichte er in diesem Band deutlich mehr Abbildungen als Karl Eschenburg, das Atelier „H. Schulz Nachfolger“, Anneliese Blohm, Dr. Kotelmann, H. Riedel, Dr. Rolat, Ilse Lemrich und Dr. Kettelholm. Die Stadtansichten entsprechen in Stil und Motivwahl denen des Bildbandes „Das schöne Rostock“.

Wolfgang Baier fotografierte als engagierter Amateur intensiv während seiner Urlaubsreisen. Aus diesem privaten Kontext heraus lichtete er Motive, zum Beispiel in Venedig⁶¹³ und 1928 in der Schweiz⁶¹⁴, ab. In den Aufnahmen aus der Schweiz dokumentiert der 39jährige, seine Kinder sind inzwischen neun und sieben Jahre alt, die einzelnen Stationen seiner Reise und lehnt sich in Motiv und Komposition an Tim Starls Definition der Knipser⁶¹⁵ an: Baier fotografiert seine Frau vor dem lokalen Hotel, vor der Bahn und vor den Alpen.

In der nachträglichen Bearbeitung, in der sorgfältigen Bildauswahl, dem Aufziehen der Abzüge auf Karton und der entsprechenden Präsentation offenbart sich jedoch das Mitglied der Photographischen Gesellschaft Rostock, ein ernsthafter Amateur. Dieses wird durch die Auswahl der im privaten Kontext entstandenen Motive für öffentliche Präsentationen besonders deutlich.

Neben den Fotografien in den oben genannten Publikationen hinterließ Wolfgang Baier eine Sammlung an Fotografica, ein Konvolut an Schwarzweißnegativen auf Glasplatte und Rollfilm, vintage prints sowie Diapositiven.⁶¹⁶ Ausgewählte farbige Diapositive können unter <http://www.mv-terra-incognita.de/gesamt.htm> betrachtet werden.⁶¹⁷ Diese Kleinbild-Diapositive (24x36 mm) stammen aus den Jahren 1938 und 1939⁶¹⁸ und zeigen Motive aus dem Rostocker Innenstadtbereich. Insbesondere historische Bauten, Denkmäler und Hafenaufnahmen sowie neue Bauten stehen im Mittelpunkt dieser Amateuraufnahmen.

Menschen wurden nicht vordergründig fotografiert. Stilistisch folgen diese Kleinbildaufnahmen den Architekturaufnahmen der vorherigen Jahre. Auf Grund der Farbverschiebung können die Originalfarben des Diafilms nur erahnt werden. Baier verwendet den Farbfilm jedoch ähnlich vorheriger Schwarzweißfilme, indem er das Motiv und grafische Strukturen – im Gegensatz zu den Farbflächen – in den Vordergrund der Aufnahme rückt.

Welchem Zweck diese Diapositive dienten, kann nicht eindeutig belegt werden. Allerdings verdeutlichen sie die Freude an lokalen Motiven und die Aufgeschlossenheit gegenüber der Fotografie in Farbe, die seit 1936/37 für die breite

⁶¹² Oberbürgermeister der Seestadt Rostock (Hg.): Das Antlitz der Stadt. Rostock 1936.

⁶¹³ Konvolut im Kulturhistorischen Museum Kloster zum Heiligen Kreuz (im Steintor) in Rostock.; o. D., (graue Mappe „I“).

⁶¹⁴ Konvolut aus circa 53 Fotografien im Kulturhistorischen Museum Kloster zum Heiligen Kreuz (im Steintor) in Rostock.; 1928, (große Mappe).

⁶¹⁵ Starl, 1994, S. 59.

⁶¹⁶ Baiers Fotografica-Sammlung wird zum größten Teil im Kulturhistorischen Museum in Rostock aufbewahrt. Das Konvolut an Negativen und vintage prints befindet sich im privaten Nachlass (V. Baier) und im Kulturhistorischen Museum Rostock.

⁶¹⁷ <http://www.mv-terra-incognita.de/gesamt.htm> (Zugriff: 30.05.2006).

⁶¹⁸ Die Datierung erfolgte durch V. Baier.

Masse der fotointeressierten Bevölkerung attraktiv wurde.⁶¹⁹ In wie fern sich Baier zuvor mit der Farbfotografie befasste, kann nicht belegt werden. Da beispielsweise von Wolfgang Baier eine Farbaufnahme auf einer „Autochrom-Colour-Platte“ von AGFA⁶²⁰ erhalten blieb, ist anzunehmen, dass er sich auch mit der Farbfotografie befasst hatte.

Dass Wolfgang Baier sich für Neuerungen in der Fototechnik interessierte, belegen auch die zahlreichen Fotoapparate, die er in regelmäßigen Abständen erwarb: eine Eastman-Kodak-Kamera Brownie 9x9 cm⁶²¹, Kodak 4x6,5 cm Rollfilm (1912), 4,5x6 cm-Plattenkamera (1916), 10x15 cm-Plattenkamera (1919), 6x9 cm-Plattenkamera (1920) Tessca mit einem Carl-Zeiss-Tessar-Objektiv, eine Bobette 22x33 mm (1924), eine Zeiss Ikon Icarette 6x6 cm⁶²² und eine Certo-Plattenkamera 9x12 cm (1926), eine Stereoklappkamera 4,5x10,7 cm (1928) und um 1938 eine Leica.⁶²³

Eine große Auswahl an Kameras ist keine Garantie für gelungene Motive, allerdings zeigt diese Wahl der Kamera- und Objektivtechnik, dass sich Wolfgang Baier intensiv mit dem ‚Medium‘ Kameratechnik befasst hat.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Wolfgang Baier hauptsächlich Stadtlandschaften, Landschaften und Architektur sowie nur sehr vereinzelt Portraits fotografierte. Die meisten dieser Portraitaufnahmen dürften in einem familiären Zusammenhang, im rein privaten Kontext entstanden sein. Menschen bildet Wolfgang Baier sonst nur im Kontext von Landschafts- oder Architekturaufnahmen ab. Sie sind hier als Teil der Umgebung zu sehen.

In den „Mecklenburgischen Monatsheften“ lässt sich zwischen der ersten (1927) und der letzten (1940) gedruckten Fotografie keine Veränderung der Motive oder der Stilistik feststellen.

Baier legte der Redaktion der Mecklenburgischen Monatshefte qualitativ hochwertige Druckvorlagen vor. Die Kunstbeilagen heben sich qualitativ in Druckvorlage und Druckqualität aus der Masse der Fotografien heraus. Stilistisch bilden sie mit den übrigen Fotografien Baiers eine Einheit.

Im Verhältnis zu weiteren Mitgliedern der Photographischen Gesellschaft Rostock publizierte Wolfgang Baier etwa 85 % der Beiträge durch den Rostocker Verein.

Die Landschaftsaufnahmen Baiers bilden vorrangig idyllische ländliche Motive ab, die sich in der Stilistik auch nach 1933 nicht ändern. Baier bevorzugt die Darstellung klarer Formen und Strukturen in einem ausgewogenen Verhältnis der Graustufen.

Neben Landschaftsaufnahmen fotografiert Wolfgang Baier für die „Mecklenburgischen Monatshefte“ vornehmlich historische Gebäude in Mecklenburg. Zeitgenössische Bauten finden in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ keinen Platz.

⁶¹⁹ Siehe: Kapitel 2.1.

⁶²⁰ Baier, Wolfgang: Welch herrliches Helldunkel: Die Frühzeit der Photographie in Mecklenburg. Schwerin 2006. S. 135.

⁶²¹ Siehe beispielsweise: <http://www.brownie-camera.com/> (Zugriff: 21.05.2007).

⁶²² Siehe: <http://home.zugang.net/Petermann/icarette.htm> (Zugriff, 04.05.2007).

⁶²³ Die Angaben zu den Kameras entstammen: Brinkmann, 2007, S. 8 ff.

In wie fern Dr. Wolfgang Baier mit der Idee und den Werten des Nationalsozialismus konform ging, kann nicht eindeutig belegt werden. Die Stilistik seiner Fotografien verändern sich zwischen 1927 und 1940 kaum. Allerdings ist vereinzelt eine ‚Verschärfung‘ der Bildunterschriften nach 1937 in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ festzustellen. Es ist jedoch nicht zu belegen, ob Bildtitel wie „Die Gesetze von Blut und Boden beherrschen Leben und Arbeit des Bauern“⁶²⁴ aus der Feder Baiers oder aus der eines Schriftleiters stammen. Aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges konnte nur eine Fotografie untersucht werden. Diese erschien in der Januarausgabe der „Mecklenburgischen Monatshefte“ (Tabelle 15) und zeigt einen „alten Brunnen“. Auch im Kulturhistorischen Museum Rostock lagern keine Fotografien aus diesem Zeitraum. Diese Quellenlage unterstreicht auch Berthold Brinkmann. Er konstatiert: „Während des Krieges machte er kaum Aufnahmen.“⁶²⁵

⁶²⁴ Mecklenburgische Monatshefte, Jg. 13, Heft 4, S. 255.

⁶²⁵ Brinkmann, 2007, S. 11.

3.4.3 DIE VEREINIGUNG DER LICHTBILDFREUNDE SCHWERIN

3.4.3.1 VEREINSSTRUKTUR UND AUSSTELLUNGSTÄTIGKEIT

Die „Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin i. M.“⁶²⁶ wurde am 28.04.1925 in Schwerin gegründet.⁶²⁷ Vom ersten Tag an wurde ein Vereinstagebuch geführt. Darin heißt es im ersten Sitzungsbericht auf der Seite eins: „Am 28.04.1925 fand in den Räumen des Kasino (Jägerzimmer) die Gründung der ‚Vereinigung der Lichtbildfreunde‘ statt. Einberufener der Versammlung war Herr Dentist R. Voges.“⁶²⁸ Im Vereinstagebuch werden im Paragraph zwei die folgenden Ziele genannt:

„Zweck des Vereins ist Pflege und Förderung der Photographie in technischer, wissenschaftlicher und künstlerischer Richtung. Zur Erreichung dieses Zwecks dienen an den regelmäßigen Versammlungen Vorträge, Besprechungen von Neuerungen auf dem Gebiet der Photographie Stellung von photographischen Aufgaben und Besprechung der Arbeiten, ...“⁶²⁹

Im Oktober 1925 war der Verein bereits auf 23 Mitglieder gewachsen. Den Vorsitz führte der Schweriner Oberinspektor Carl Kluth [...-...]. Der Schweriner Regierungsbaurat Franz Müschen [1887-1977] fungierte als Schriftführer und der Kaufmann Karl Spessardt [...-...] als Kassierer. Weitere Mitglieder waren M. Buckendahl [...-...], Ewert [...-...], Gehrke [...-...], Paul Hamel [...-...], Lisel Hedtmann [...-...], Hans Philipp Holldorf [...-...], Karl Kluth⁶³⁰ [...-...], Heinz Lübbe [...-...], Erich Lorenz [...-...], W. Paetow [...-...], der Mediziner Dr. Walter Plew [...-...], Frau Plog [...-...], Hans Priess [...-...], Primitz [...-...], R. Voges [...-...] und v. Schütz [...-...].⁶³¹

⁶²⁶ Die offizielle Bezeichnung des Vereins lautet „Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin i. M.“. Der Zusatz „in Mecklenburg“ wird im Folgenden nicht weiter aufgeführt, da der Name „Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin“ in dieser Arbeit eindeutig ist.

⁶²⁷ Das Mecklenburgische Volkskundemuseum Schwerin/Mueß hat eine umfassende Analyse des Bestandes der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin und Franz Müschens durch die Verfasserin auf Grund einer fehlenden Inventarisierung, konservatorischer ‚Probleme‘ und Forschungsvorhaben der Mitarbeiter des Museums abgelehnt. Es konnten die Tagungsberichte der Vereinigung der Lichtbildfreunde sowie 196 durch den Mitarbeiter des Museums Volker Janke ausgewählte Fotografien eingesehen werden. Die Verwendung von Fotografien aus dem Bestand des Museums als Abbildung für die vorliegende Dissertationsschrift wurde nicht gestattet. Die Angaben in diesem Kapitel basieren, wenn nicht anders ausgewiesen, auf: Janke, 2002 und den Adressbüchern der Stadt Schwerin 1927-1940.

⁶²⁸ Sitzungsberichte..., 1925-1932.

⁶²⁹ Ebenda, S. 1.

⁶³⁰ Quellendiskrepanz: Carl/Karl.

⁶³¹ Es konnten nicht alle Vornamen und Lebensdaten ermittelt werden.

Von 1928 bis 1940 übernahm Franz Müschen, Obotritenring 33, Schwerin, den Vorsitz des Vereins. Dieser war 1931 in „Photographische Gesellschaft Schwerin“ umbenannt worden.⁶³² Der Ministerial-Oberinspektor Peters [...-...], Gartenstraße 2, Schwerin, war von 1928 bis 1930 Schriftführer. Diese Tätigkeit wurde 1930 bis mindestens 1932 von Paul Hamel, Alexandrienstraße 3, Schwerin, und von 1935 bis 1936 sowie im Jahr 1940 von dem Gewerbelehrer Josef Reimitz [...-...], Buchholzallee 33a, Schwerin, ausgeführt. In den Jahren 1937 bis 1939 hatte der Bankprokurist M. Buckendahl, Arsenalstraße 18a, Schwerin, diese Funktion übernommen. Von 1927 bis 1940 war der Kaufmann Hans Philipp Holldorf, von-Flotow-Str. 3, Schwerin, im Verein als Kassenwart tätig.⁶³³

Der Mitgliedsbeitrag betrug 0,50 Mark pro Monat. Die Vereinsmitglieder trafen sich regelmäßig jeden ersten Dienstag im Monat um 20:30 Uhr im Jägerzimmer des Kasinorestaurants in der Pfaffenstraße, Schwerin. Bei diesen Treffen wurden Arbeitsthemen vergeben, zu denen bis zum nächsten Treffen fotografiert werden sollte. Die gestellten Themen variierten, bezogen sich jedoch allgemein auf jahreszeitliche Landschaftsaufnahmen, spezielle Lichtsituationen, Nachtaufnahmen, Portraits und Stilleben. An ausgewählten freien Tagen, wie zum am 20.09.1925, wurden ganztägige Ausflüge organisiert. Diese dienten nicht nur dem geselligen Vereinsleben, sondern auch der fotografischen Auseinandersetzung mit den gestellten Themen.

Gleichzeitig wurden während der Vereinsabende Fotografien der Mitglieder ausgewertet und die Umsetzung der Themen verglichen. Außerdem fanden zusätzliche Übungsabende – an jedem dritten Dienstag im Monat – statt, bei denen einzelne technische Aspekte der Fotografie demonstriert wurden. So fand die erste Übung am 15.12.1925 zum Thema „Aufnahme und Negativentwicklung“ und die zweite zum „Bromöldruck“ am 25.12.1925 statt. Weitere Übungsthemen waren Verbesserungsverfahren wie Abschwächen und Verstärken, die Retusche zum Glaslicht- und Bromsilberverfahren, Vergrößerung sowie weitere Edeldrucktechniken wie der Pigment- und Gummidruck.

Jens Jäger formulierte hinsichtlich der Amateurphotographen-Vereine und kunstphotographischen Bewegung in Hamburg von 1890 bis 1910 die Themen der dortigen Vereinssitzungen: „Besprochen wurden technische Probleme oder neue Erfindungen. Selten wurden Vorträge über theoretische oder ästhetische Fragen der Photographie gehalten.“⁶³⁴ Diese Aussage trifft auch auf die Sitzungen der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin zu, die ein viertel Jahrhundert später stattfanden. Theoretische Aspekte der Fotografie finden keine Erwähnung im Vereinstagebuch.

⁶³² Adressbuch von Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1927.; Adressbuch von Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1929.; Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1930.; Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1932.; Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1933.; Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1934.; Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1938.; Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1940.; Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1936.

⁶³³ Ebenda.

⁶³⁴ Jäger, 1989. S. 37.

Zwei Monate nach Gründung des Vereins wurde von der in Schwerin verlegten Zeitung „Mecklenburgische Zeitung“ ein Fotowettbewerb veranstaltet. Die Leser der regionalen Zeitung wurden aufgerufen, der Redaktion Fotografien einzusenden.⁶³⁵ Die Preisrichter waren der Schweriner Bürgermeister Otto Weltzien (a. D.), der Vorsitzende des Mecklenburgischen Verkehrsverbandes Richard Siegmann aus Rostock, der Badekommissar Stadtrat Gühlich aus Warnemünde, der Schweriner Hofphotograph Fritz Heuschkel sowie der Redakteur der Mecklenburgischen Zeitung Franz.

Nachdem am 04.10.1925 dieser Fotowettbewerb abgeschlossen worden war, hieß es in der Mecklenburgischen Zeitung am 10.10.1925 zu den Bewertungskriterien der Bereiche ‚Aufnahmen aus der Landeshauptstadt Schwerin und ihrer näheren Umgebung‘ und ‚Aufnahmen aus den mecklenburgischen Städten, Kur- und Badeorten‘: „die Bewertung der Bilder sollte nach den Bestimmungen des Ausschreibens folgende Gesichtspunkte maßgebend sein: Der künstlerische Wert, gekennzeichnet durch Wahl des Motivs und seine Ausgestaltung, der Wert für die Verkehrswerbung, die technische Ausführung ...“⁶³⁶

Aus den etwa 1300 aus Mecklenburg, Berlin, Sachsen, dem Rheinland und Bayern eingegangenen Fotografien gewann Franz Müschen in der Kategorie „Schwerin, die Stadt der Seen und Wälder“ (Abteilung 1) mit der Serie „Rund um Schwerin“, die aus 18 Fotografien bestand, den ersten Preis. Fünf Motive von Franz Müschen wurden von dem Schweriner Verkehrsverein für eine Postkartenserie ausgesucht. Diese Motive wurden im Kupfertiefdruck vervielfältigt und in Schwerin vertrieben. In der gleichen Kategorie gewannen der Schweriner Hans Priess mit der Serie „Seen und Wälder“ den ersten Ehrenpreis und der Schweriner Walter Plew mit der aus fünf Fotografien bestehenden Reihe „Nachtarbeit“ den zweiten Ehrenpreis. Weitere Preise erhielten die Schweriner Wilhelm Fischer [...-...], Walter Rehm [...-...], Georg Loebell [...-...], Grete Westphal [...-...], Paul Hamel, Paul Steffen [...-...], Wilhelm Hartmann [...-...], Franz Müschen, Hans Priess und Walter Plew. In der Abteilung 2 „das schöne Mecklenburg“ wurden unter anderem aus Schwerin der Angestellte Georg Loebell mit dem 3. und der Steuerberater Heinrich Ewert mit dem 4. Preis ausgezeichnet. Zu den Preisträgern des 5. Preises zählen Hans Priess und Walter Plew. Trostpreise wurden an die Schweriner Hermann Paetow, Grete Westphal, Erich Gehrke und Edmund Schroeder vergeben.⁶³⁷

Es ist deutlich zu erkennen, dass die Preisträger eine Vielzahl von Fotografien in mehreren Bereichen und zum Teil auch Bildsequenzen, die als eine Einsendung gewertet wurden, eingereicht haben. Sie kamen aus der mittleren Bürgerschicht. Insgesamt wurde über die überraschend hohe Qualität der Beteiligung berichtet: „Technisch unvollkommene Aufnahmen, die vielfach sonst das Gros bei derartigen Veranstaltungen zu bilden pflegen, fehlten fast vollkommen. „... Die meisten genügten selbst hochgespannten Ansprüchen; viele dürften getrost mit den besten Arbeiten der Fachphotographen in Wettbewerb treten. ...“⁶³⁸ Zahlreiche dieser Aufnahmen wurden bereits im Gründungsjahr von Mitgliedern der Lichtbildfreunde Schwerin angefertigt und eingereicht.

⁶³⁵ Mecklenburgische Zeitung, Schwerin Nr.153 vom 04.07.1925, S. 3.

⁶³⁶ Das Photo-Preisausschreiben der „MZ“. Mecklenburgische Zeitung, Schwerin Nr. 237, 10.10.1925, S. 1.

⁶³⁷ Ebenda.

⁶³⁸ Ebenda, Beiblatt, S. 2.

Die Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin war im VDAV organisiert. Über den Verband konnten die Mitglieder der Lichtbildfreunde Schwerin an zahlreichen nationalen und internationalen Amateurfotografenwettbewerben teilnehmen. Vom 28.11. bis 05.12.1926 fand die erste Ausstellung der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin statt. Müschen reichte für diese Ausstellung allein 39 Fotografien ein. In den „Mecklenburgischen Monatsheften“ wurde darüber wie folgt berichtet:

... "Im Saal der Volksbücherei veranstaltete die Vereinigung der Lichtbildfreunde ihre erste Ausstellung. Bei dem gänzlichen Mangel an geeigneten Ausstellungsräumen ist die Hergabe dieses Saales sehr zu begrüßen. Aber schon vor zwei Jahren, als die Schweriner Kunstvereinigung ihn für die Silhouettenausstellung benutzte, erwiesen sich seine Mängel. Seine Kleinheit zwingt zur Kojenbildung - dadurch wird das ohnehin ungünstige Licht noch schlechter und man ist dauernd auf künstliche Beleuchtung angewiesen. Am schlimmsten ist aber seine versteckte Lage am Schlachtermarkt, wohin trotz aller Plakate und Wegweiser nur sehr eifrige Kunstfreunde den Weg finden, so dass der Besuch nahezu alles zu wünschen übrig lässt.

Daß der erst seit anderthalb Jahren bestehende Verein soviel Gutes und selbst Hervorragendes zeigen konnte, ist erstaunlich. Manche Blätter erreichen in Tonschönheit und Genauigkeit beinah die Wirkung von Radierungen. Ein übersichtliches Verzeichnis erleichtert dem Besucher die Betrachtung. Am häufigsten sind Landschaften und unter diesen wieder die Ansichten aus der Umgebung von Schwerin vertreten, doch sieht man auch Bildnisaufnahmen, Tier-, Pflanzen, und Wolkenstudien. Daß die Landschaft - an sich ruhig und bequem für die Aufnahmen, doch nicht immer stillhält, aber trotzdem von geschickter Hand wirkungsvoll auf die Platte gebannt werden kann, beweisen die Bäume im Sturm von Walter Pleß. Auch Hamels Schwäne im Schilf verdienen eine besondere Erwähnung - um nur einiges aus der Fülle des Vorzüglichen zu nennen. ...“⁶³⁹

Trotz räumlicher Probleme fiel das Gesamturteil dieser ersten Ausstellung positiv aus. Allerdings werden in dieser Rezension über Stil und Techniken der Fotografien keine Aussagen getroffen.

Im Jahr 1927 stellt der Verein im Mai auf der „Verbandsausstellung“ in Hamburg, im Juni auf der „IV. Internationalen Fotografieausstellung“ in Madrid, im Oktober auf der „II. Internationalen Kunstphotographischen Ausstellung“ in Budapest sowie auf einer weiteren „Verbandsausstellung des VDAV“ in Berlin aus. Weiterhin präsentiert Walter Plew im „Internationalen Salon für künstlerische Photographie“ in Paris seine Arbeit „Der Bürgersteig“. Eventuelle Preise für die eingereichten fotografischen Beiträge sind nicht belegbar.

1928 wurden Fotografien von – unter anderen – Plew und Müschen auf der Verbandsausstellung in Köln und im internationalen Salon für künstlerische Photographie in Brüssel ausgestellt.

Der Gau Niedersachsen des VDAV veranstaltete seine jährliche Fotoausstellung vom 12.05. bis 20.05.1929 erstmals in Mecklenburg. In Zusammenarbeit mit der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin wurden die 428 Fotografien im Saal des Marienpalais in der Landeshauptstadt gezeigt. Die Ausstellung setzte sich aus

⁶³⁹ In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin. Jg. 3, Heft 1, 1927. S. 52.

Beiträgen von Amateuren aus 18 niedersächsischen Städten zusammen und wurde in die Bereiche bildmäßige, heimatkundliche und wissenschaftliche Fotografie unterteilt. Wolfgang Baier schreibt in den „Mecklenburgischen Monatsheften“: „Unter den Ausstellern stand der Schweriner Verein an hervorragender Stelle durch Güte seiner Leistungen, was ja auch in der Verleihung von drei Ehrenpreisen an Mitglieder dieser Vereinigung seinen Ausdruck fand.“⁶⁴⁰ Franz Müschen steuerte der Ausstellung acht Fotografien bei.

Weiterhin wurden von Mitgliedern der Lichtbildfreunde Schwerin Beiträge zu der „Internationalen Ausstellung für künstlerische Photographie“ in Wien eingereicht, bei der das „Mädchenbildnis“ von Walter Plew ausgestellt wurde (Abbildung 70). Im Oktober des Jahres 1930 und im August 1931 nahm der Verein an den Verbandsausstellungen in Nürnberg und Hamburg teil.

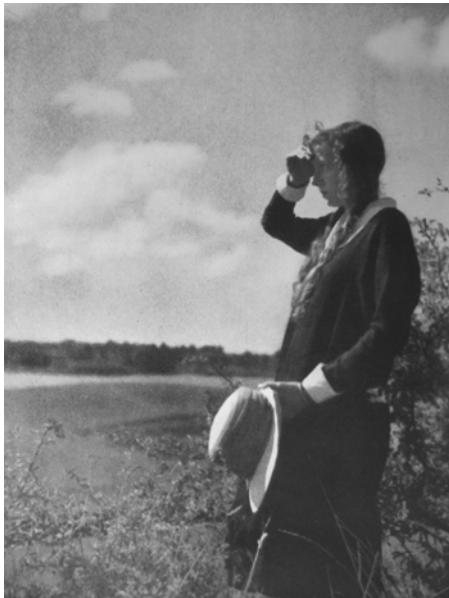


Abbildung 70
Walter Plew
Mädchenbildnis
o. D.
MMH, Jg. 5, Heft 6, 1929, o. S.

Vom 05.09. bis 13.09.1931 folgte die vom Heimatbund Mecklenburg, der Photographischen Gesellschaft Rostock sowie der Photographischen Gesellschaft Schwerin veranstaltete Ausstellung „Mecklenburg im Lichtbild“ im Schweriner Marienpalais. Der Vorsitzende stellte hier 59 Fotografien in den Rubriken „die Bewohner und ihre Tätigkeit“ (10), „Feld, Weg und Flur“ (13), „Wald und Bäume“ (2), „vom Meer“ (1), „Binnenseen, Flüsse und Häfen“ (9), „das Dorf“ (6), „die Stadt“ (15) und „Kirchen und Klöster“ (3) aus. Hans Philipp Holldorff beteiligte sich mit insgesamt 15 und Dr. Plew mit sieben Fotografien. Weiterhin waren die Schweriner Hans Priess (4), Dr. Prein (2), Werner Rugenstein [...-...] (8) Karl Kluth (8), Walter Brusch (8), Erich Lorenz (4), Paul Hamel (2), Frau Erytropel [...-...] (1), Seebach [...-...] (1) und Georg Loebell (3) an der Ausstellung beteiligt.⁶⁴¹ Es wurden überwiegend Landschaftsaufnahmen ausgestellt.

Im folgenden Jahr stellte die Photographische Gesellschaft Schwerin auf der „Photoschau der Amateure Gau Brandenburg in Berlin“, auf der „Fotoschau in Magdeburg“ und auf der „Photo-Schau der Amateure in Guben“ aus.

⁶⁴⁰ Baier, Wolfgang. Mecklenburgische Monatshefte. Jg. 5, Heft 6, 1929. S. 331.

⁶⁴¹ Heimatbund Mecklenburg, 1931.

Zwei fotografische Arbeiten wurden 1933 von Franz Müschen für die Ausstellung „Die Kamera“ eingereicht, die vom 04.11-19.11.1933 in Berlin stattfand. Dort stellten auch Amateurfotografenvereine – wie zum Beispiel der VDAV – zusammen mit der GDL und dem Berufsverband der Fotografen aus.⁶⁴² Müschen präsentierte dort die Fotografie „Sonnenstrahlen“, auf die er eine schriftliche Anfrage für die Verwendung im Reklamebereich erhielt. In der lokalen Presse hieß es wie folgt: „Auf der umfassenden Berliner Lichtbildschau, die in den Tagen vom 4.-19. November 1933 einen Ueberblick über das gesamte Photowesen und verwandte technische Gebiete gab, waren auch unsere Mitarbeiter Wolfgang Baier, Rostock, und Franz Müschen, Schwerin, mit vortrefflichen Aufnahmen vertreten.“⁶⁴³ Im gleichen Jahr beteiligten sich die Mitglieder der Photographischen Gesellschaft Schwerin an der vom 14.10. bis 05.11.1933 in Magdeburg stattfindenden „Deutschen Foto-Schau“ sowie an der jährlichen Verbandsausstellung des VDAV ebenfalls in Magdeburg. Für eine Fotoschau in Stettin wurden 1934 zwei Fotografien von Franz Müschen eingereicht.

Die Anzahl der Ausstellungen an denen die Photographische Gesellschaft Schwerin bis 1934 teilnahm, verdeutlicht die intensive Beschäftigung mit dem Medium Fotografie und die Bereitschaft, das eigene Schaffen mit weiteren Amateuren zu messen.

Die folgenden Abbildungen bieten einen Querschnitt über Fotografien der Mitglieder der Lichtbildfreunde Schwerin, die zwischen 1928 und 1931 in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ veröffentlicht wurden.⁶⁴⁴ Sie zeigen analog zu der Photographischen Gesellschaft Rostock einen Querschnitt lokaler Motive und fotografischer Auffassungen der Mitglieder. Da von den Fotografen die Anzahl der publizierten Fotografien der Amateure jeweils unter fünf lag und über die Originalabzüge und Negative keine zusätzlichen Informationen vorliegen, kann auch an dieser Stelle keine konkrete Aussage über fotografische Auffassungen und Stilikonzepte getätigt werden. Da alle Fotografen aus Schwerin stammen, ist anzunehmen, dass diese Fotografien alle in der Region entstanden sind, und dass Schwerin und Umgebung auch das Hauptbetätigungsfeld der Fotografen war. Diese folgenden Landschaftsaufnahmen und Portraits sowie die Architekturaufnahme und das Stilleben zeigen regionale Motive in einer tradierten fotografischen Auffassung.

Die Abbildungen 71 und 72 aus dem Jahr 1928 zeigen die Schweriner Stadtsilhouette im Gegenlicht. Vermutlich handelt es sich bei der Fotografie von Grete Westphal um eine Abendaufnahme. Der Abzug wurde stark bearbeitet und es ist anzunehmen, dass die Druckvorlage der bläulichen Abbildung der Kunstbeilage als Edeldruck in blauer Farbe oder als Fotografie in Blautönung vorlag.

⁶⁴² Vgl. zu der Ausstellung: Die Kamera. Ausstellung für Fotografie, Druck und Reproduktion. Amtlicher Katalog und Führer. Berlin 1933.; Sachsse, 2003, S. 58-68 und S. 318-322.

⁶⁴³ Die Kamera. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin. Jg. 10, Heft 1, 1934. S. 52.

⁶⁴⁴ Seit 1932 wurden in den Mecklenburgischen Monatsheften nur die Namen der Fotografen ohne Ort und Vereinszugehörigkeit genannt.

Die Stadtsilhouette und der See befinden sich im unteren Drittel des Bildes. Der Blick des Betrachters fällt somit zunächst auf das Wolkenspiel und die Spiegelung des Lichts im Wasser. Die Fotografie vermittelt das Bild einer ruhigen, ‚romantischen‘ Stadt am Wasser.



Abbildung 71
Grete Westphal
o. D.
Abendhimmel
MMH, Jg. 4, Heft 5, 1928,
o. S.



Abbildung 72
Hans Philipp Holldorf
In hundertjährigem Wachstum ist der Dom zu einem gewaltigen
Bau geworden
o. D.
MMH, Jg. 4, Heft 5, 1928, S. 248.

Die Abbildung 72 von Holldorf versucht auch diese Bildwirkung zu erreichen; angesichts der etwas rechtslastigen Silhouette und des diffusen Wolkenspiels gelingt dieses Vorhaben allerdings nicht.⁶⁴⁵

Im gleichen Heft erschien auch die Aufnahme des Kreuzgangs am Dom von Hans Priess (Abbildung 73). Das Motiv des Lichtspiels im Kreuzgang ist angesichts der klaren Komposition der Architektur trotz der schwierigen fotografischen Umsetzung des interessanten Licht- und Schattenspiels ein beliebtes Thema in der Fotografie des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Priess setzt dieses in der hochformatigen Aufnahme gelungen um. Der Kreuzgang dürfte den Schweriner Lesern bekannt sein und den restlichen Lesern ein ebenfalls romantisierendes Bild der Landeshauptstadt vermitteln. Gleichzeitig demonstriert diese Aufnahme, dass sogenannte ‚Heimataufnahmen‘ auch klar gegliedert und von hoher Tiefenschärfe sein können.

⁶⁴⁵ Weitere Aufnahmen von Holldorf befinden sich im Volkskundemuseum Schwerin-Mueß. So zum Beispiel: das Stilleben o. T. (zwei Bierkrüge mit Deckel), o. D., 12,5x18,5 cm, Gelatinesilber vp; ein Portrait o. T. (Jungenportrait), o. D., 22,8x18 cm, Bromöldruck; eine Landschaftsaufnahme o. T. (Brücke), o. D., 24x18 cm, weißer Rand, Barytpapier; „Im Gaswerk“, 26,7x20,5 cm auf 44,14x37,7 cm-Trägerkarton, Bromöldruck vp, Sign. u. r. Holldorff, u. l. im Gaswerk, ganz unten links Bromöldruck, Rückseitig: Kordel und Stempel: Hans Ph. Holldorff, Schwerin (Meckl.), Voßstraße 42; „Hingang zur Reichsbank (Nachtaufnahme)“ (Obstbaum in Blüte), o. D., 28,1x24,2 cm auf 52,8x49,6 cm-Trägerkarton, Gelatinesilber vp, Rückseite: Beschriftung in Bleistift „Hingang zur Reichsbank (Nachtaufnahme)“.



Abbildung 73
Hans Priess
Kreuzgang am Dom
o. D.
MMH, Jg. 4, Heft 5, 1828, o. S.



Abbildung 74
Walter Plew
Vor den Toren der Stadt
o. D.
MMH, Jg. 5, Heft 3, 1929, S. 109.

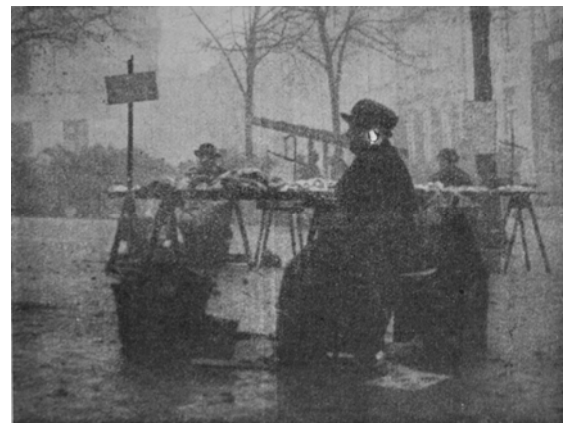


Abbildung 75
Walter Plew
Viele Fische – wenig Käufer⁶⁴⁶
o. D.
MMH, Jg. 5, Heft 3, 1929, S. 120.

Eine andere fotografische Darstellung der Heimatstadt Schwerin präsentiert Walter Plew in seinen Arbeiten „Vor den Toren der Stadt“ (Abbildung 74) und „Viele Fische – wenig Käufer“ (Abbildung 75). Er lichtete 1928/1929 zwei Straßenszenen ab. Zum einen zeigt er in „Vor den Toren der Stadt“ einen Fußgänger auf einem Bürgersteig und ein Auto auf einer Straße. Im Hintergrund erkennt man schneebedeckte Bäume, Häuser und ein Kirchenschiff. Die Menschen sind warm gekleidet und bemerken den Fotografen nicht.

Auch die Aufnahme der Fischverkäuferin könnte unbemerkt geschehen sein. Plew zeigt aus unmittelbarer Nähe eine trostlose Marktszene, in der die Verkäuferinnen auf Kundschaft warten. Sie präsentieren ihre Fische auf Holzplatten, die auf Böcke gestellt wurden. Im Vordergrund sitzt eine Frau mit Hut, zwei Weitere befinden sich im Hintergrund. Trotz der unmittelbaren Nähe kann man, mag es an der Abzugtechnik oder an der drucktechnischen Umsetzung in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ liegen, einzelne Details kaum erkennen. Plew verwendet einen dokumentarischen Fotostil, der sich stilistisch bei diesen beiden Bildvorlagen im Anfangsstadium befindet und im Gegensatz zum „Mädchenbildnis“ von 1929

⁶⁴⁶ Der weiße Fleck auf der Abbildung ist ein Druckfehler in dieser Ausgabe der „Mecklenburgischen Monatshefte“.

(Abbildung 70) oder dem „Wegweiser“ von 1931 (Abbildung 76) nicht inszeniert oder ‚durchkomponiert‘ wirkt. Gerade die Struktur und der Umfang der Grautöne lässt vermuten, dass Plew 1931 das Bild „Wegweiser“ im Edeldruckverfahren umsetzt und sich somit in Technik und Motivwahl an die Amateurvereine der Jahrhundertwende anlehnt.⁶⁴⁷



Abbildung 76
Walter Plew
Wegweiser
MMH, Jg. 7, Heft 5, 1931, o. S.



Abbildung 77
Ewert
Spiegelung auf dem Pfaffenteich in
Schwerin, MMH, Jg. 5, Heft 3, 1929, o. S.

Tiere, insbesondere Haustiere und die in der unmittelbaren Umgebung des Menschen lebenden Tiere, zählen zu beliebten Themen der Amateure. So wurde neben zahlreichen Tiermotiven in der Märzangabe der „Mecklenburgischen Monatshefte“ im Jahr 1929 ein weiteres typisches Amateurmotiv gedruckt: der Schwan (Abbildung 77). Der Fotograf Ewert lichtete dieses Tier auf dem Pfaffenteich in Schwerin ab.

Diese Aufnahme mag auf den ersten Blick als streng komponiert erscheinen: im Wasser spiegelt sich der Kirchturm, dessen Spitze auf den Schwanenrücken zeigt. Auch der Körper des Tieres spiegelt sich auf der Wasseroberfläche. Hätte der Fotograf allerdings nur kurze Zeit länger gewartet, wäre der Vogel weiter geschwommen und hätte die diagonale Teilung des Bildes verstärkt. Es handelt sich um eine qualitativ solide Ausführung des Abzuges und somit ist anzunehmen, dass dieses Motiv im Rahmen der Kunstbeilage der „Mecklenburgischen Monatshefte“ auf Interesse der Tierliebhaber gestoßen ist.

Hans Priess fotografiert 1931 einen älteren Mann, der an eine Steinmauer gelehnt eine geschwungene Pfeife raucht und scheinbar gedankenversunken vor sich hin blickt (Abbildung 78). Das Bild wurde mit „Feierabend“ betitelt und impliziert, dass der Mann nach wahrscheinlich langer und schwerer Arbeit mit seiner ‚Piep‘ ausruht. Zum einen wird in dieser Portraitstudie indirekt das Thema „Arbeit“ angeschnitten und zum anderen das Idealbild des Feierabends eines alten Mannes zelebriert.

⁶⁴⁷ Weitere Bildbeispiele von Walter Plew befinden sich im Volkskundemuseum Schwerin-Mueß. So zum Beispiel: „Sturm“, 1926 oder früher, 15,2x24,3 cm Edeldruck auf 34x49,4 cm-Karton, Chlorbromsilber mit Raster; „Wintertag am großen See“, o. D., 24,7x20,3 cm Edeldruck auf 26,2x20,8 cm-Papier auf 49x34,8 cm-Trägerkarton, Chlorbromsilber auf Raster, Titel u. l.: „Wintertag am Großen See“, Bleistift auf dem weißen Papier, Sign. u.r.: Walter Plew.

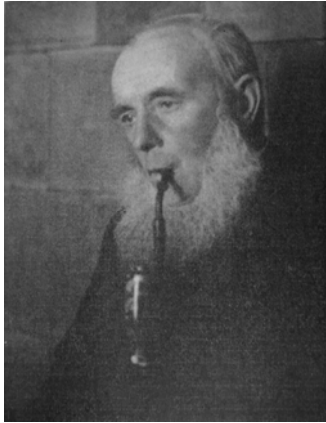


Abbildung 78
Hans Priess
Feierabend
o. D.
MMH, Jg. 7, Heft 11, 1931,
S. 585.



Abbildung 79
M. Buchendahl
o. D.
Lange Schatten
MMH, Jg. 7, Heft 1, 1930,
S. 10.

In der Umsetzung des Portraits orientiert sich diese Aufnahme an der traditionellen Malerei orientierten Auffassung des Portraits, wie sie in zeitgenössischen Fotohandbüchern beschrieben wurde.⁶⁴⁸ Im Gesicht werden charakteristische Züge der Person gesucht, die in diesem Fall durch den Gesichtsausdruck und das Attribut Pfeife unterstrichen wird. Hans Pries folgt mit dieser Studie stilistisch fotografischen Portraitstudien der Jahrhundertwende und im Kontext der Typenbildung im Portrait.⁶⁴⁹



Abbildung 80
v. Schütz
Schwerins Charakteristikum sind die Seen, o. D.
MMH, Jg. 5, Heft 9, 1929, S. 471.



Abbildung 81
Georg Loebell
Baumblüte, o. D.
MMH, Jg. 7, Heft 5, 1931, S. 247.

⁶⁴⁸ Siehe zum Beispiel: Döring, 1934.

⁶⁴⁹ Vgl. Dombrowski, Anne und Marie Wronka: Gesichter der Landschaft. Eine Fotografie zwischen "Blut und Boden"? In: Menschenbild und Volksgesicht: Positionen zur Portraitfotografie im Nationalsozialismus. Falk Blask und Thomas Friedrich (Hg.). Münster 2005. S. 54-67, S. 56 f.

Idealbilder der mecklenburgischen Landschaft werden in den Abbildungen 79 bis 81 vermittelt der Fotograf Buchendahl zeigt im Januarheft 1931 der „Mecklenburgischen Monatshefte“ eine Winteraufnahme, auf der eine Baumreihe im Abendlicht lange Schatten auf ein verschneites Feld wirft (Abbildung 79). Der Fotoamateur von Schütz lichtete 1929 einen See bei Schwerin ab, auf dem sich Wellen mit Schaumkronen befinden und an dessen Ufer die Bäume schief gewachsen sind (Abbildung 80). Georg Loebell fotografierte die Baumblüte im Frühjahr 1931 (Abbildung 81). Während Buchdahls Motiv vor allem durch die Komposition und die Richtung der Schatten besticht und von Schütz auf den Erkennungswert des Motivs setzt, wirkt Loebells Aufnahme alleinig durch den Titel.



Abbildung 82
W. Paetow
Pflaumen
o. D.
MMH, Jg. 6, Heft 10,
1930, S. 547.

Zu den wöchentlich zu bearbeitenden Themen der Vereinigung der Lichtbildfreunde zählten auch Stilleben, die sich relativ einfach und innerhalb kurzer Zeit umsetzen ließen. Ob Paentows Aufnahme „Pflaumen“ (Abbildung 82) in diesem Kontext entstanden ist, lässt sich heute nicht nachvollziehen.

Die Ablichtung eines Astes reifer Pflaumen vor einem einfarbigen Hintergrund dürfte allerdings schwieriger zu realisieren sein, als es die Aufnahme suggeriert. Zunächst muss der Ast so platziert werden, dass die reifen Früchte hängen und nicht etwa auf dem Hintergrund aufliegen. Ferner wurden die Lichtquellen so geschickt platziert, dass ein Lichtreflexe auf den Früchten sowie ‚leichter‘ Schatten hinter den Früchten die Plastizität unterstreichen.

Insgesamt bietet die Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin/Photographische Gesellschaft Schwerin – wie auch der Vorsitzende Franz Müschen – ein differenziertes ‚Bild‘ der heimatlichen Motive auf hohem technischen Niveau.

3.4.3.2 FRANZ MÜSCHEN [1887-1977], SCHWERIN

Franz Müschen wurde am 06.07.1887 in Wittenburg geboren und starb am 26.01.1977 in Schwerin. Seine Kindheit verbrachte der Sohn des Pastors Carl Müschen und seiner Frau Elle Müschen in Mecklenburg. Nach der gymnasialen Ausbildung in Ratzeburg studierte er an der Technischen Hochschule München Tiefbau. Im Jahr 1914 wurde ihm Titel des Regierungs-Baurates verliehen. Er war fortan in Bayreuth und Speyer tätig, ehe er schließlich 1922 nach Schwerin übersiedelte.⁶⁵⁰

Im Alter von 29 Jahren war Franz Müschen bereits Mitglied des Photographischen Vereins Bayreuth geworden. Somit war er mit den verschiedensten photographischen Techniken bereits vor seiner Zeit in Schwerin vertraut.

In Schwerin prägte er als Vorsitzender den Verein. Er selbst dokumentierte seine Aufnahmen detailliert in Fototagebüchern mit Numerierung, Datum, Ort und Motiv sowie einem eventuellen Veröffentlichungshonorar. Müschen fertigte großformatige Abzüge und Diapositive im Format 9x12 cm an. Bis etwa 1933 arbeitete er mit einer 9x12 cm-Plattenkamera und in den folgenden Jahren mit einer Negativgröße von 4,7x7 cm. Im Jahr 1937 kaufte sich Franz Müschen eine Zeiss-Ikon „Super Nettel“⁶⁵¹, mit der er am 16.07.1937 seine ersten Farbdias aufnahm.

Müschen engagierte sich als Vorsitzender stark für die Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin. Er organisierte Ausflüge und hielt Vorträge, so zum Beispiel bereits während der zweiten Tagung der Vereinigung der Lichtbildfreunde über die Landschaftsfotografie. Ferner beteiligte er sich, teilweise unter einem Synonym, an regionalen, nationalen und internationalen Schauen der Amateurfotografie.

Franz Müschen beherrschte zweifelsfrei verschiedene Gebiete der Fotografie. Neben der Beteiligung an Ausstellungen publizierte er regelmäßig in den „Mecklenburgischen Monatsheften“, aus denen auch die folgenden Bildbeispiele stammen. Müschen fertigte sowohl Portraits, als auch Stilleben, Landschafts- und Architekturaufnahmen an. Die Abbildungen 83 bis 86 zeigen exemplarisch einen Querschnitt seiner Arbeit.

Die wahrscheinlich 1928 entstandene Fotografie des Schweriner Schlosses (Abbildung 83) zeigt einen Teil des Gebäudes mit Brücke. Deutlich sind die blühenden Bäume zu erkennen und die ‚Zeichnung‘ der Wolken lässt auf einen sonnigen Frühlingstag schließen. Müschen platziert das Motiv des Schlosses in der unteren Bildhälfte ohne das Gebäude komplett abzubilden. Er wählt vielmehr einen Bildausschnitt, der das Schloss eindeutig identifiziert, jedoch ohne sich in zu vielen Details zu verlieren. Die bauliche Gliederung der Fassade mit den zahlreichen Grauwerten steht im Gegensatz zu den Grauwerten der blühenden Bäume und zu der großflächigen Farbwirkung des Himmels.

⁶⁵⁰ Die Angaben in diesem Kapitel basieren, wenn nicht anders ausgewiesen, auf: Janke, 2002.; den Adressbüchern der Stadt Schwerin 1927-1940 sowie Angaben auf untersuchten Fotografien von Franz Müschen aus dem Mecklenburgischen Volkskundemuseum Schwerin/Mueß.

⁶⁵¹ Diese Spreizen-Klappkamera wurde von 1934 bis 1938 von der Zeiss Ikon AG gebaut. Die Super Nettel mit dem Negativformat 24x36 mm war meist mit einem Tessar 1:3,5 f=5cm ausgestattet und zeichnete sich durch Handlichkeit aus.



Abbildung 83
 Franz Müschen
 Schloß im Frühling
 o. D.
 MMH, Jg. 4, Heft 5, 1928, o. S.



Abbildung 84
 Franz Müschen
 Sturm
 o. D.
 MMH, Jg. 6, Heft 11, 1929. S. 606.

Diese eindeutige Gliederung wird in der 1929 in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ erschienene Fotografie „Sturm“ (Abbildung 84) noch deutlicher sichtbar. Während das Motiv des flachen Landes das untere Viertel bedeckt, erstreckt sich der deutlich durch Wolken gekennzeichnete Himmel über die verbleibenden oberen drei Viertel des Bildes. In der Mitte des Bildes kann der Betrachter ein Haus mit angegliederter Stallung erkennen. Links davon neigen sich zwei Pappeln bedrohlich im Wind. Die Größe der Bäume steht in unverhältnismäßiger Relation zu den eingeschossigen Gebäuden, unterstreicht jedoch die Bildaussage. Müschen beweist in dieser Aufnahme ein Gespür für interessante Motive und aussagekräftige Details. Indem er die Häuser mittig anordnet, wirkt die Neigung der Pappeln umso bedrohlicher. In der sorgfältigen Belichtung der Wolken und der Ausarbeitung der deutlichen Kontraste zeichnet Müschen gleichsam ein sachliches Bild der Naturschönheit und der Naturgewalt.

Mit den Portraitaufnahmen „Schulten Vadder“ (Abbildung 85) und „Mecklenburgischer Bauer“ (Abbildung 86) greift Müschen das populäre Thema der Menschenstudien auf. Im Gegensatz zu dem Mappenwerk „Antlitz der Zeit“ August Sanders von 1929⁶⁵², Erna Lendvai-Dircksens „das deutsche Volksgesicht“ von 1932⁶⁵³ und Helmar Lerskis „Köpfe des Alltags“ von 1931⁶⁵⁴ lässt sich bei Müschen kein systematischer Ansatz erkennen. Die heimatlichen, teilweise sogar volkskundlichen Anklänge der Portraits werden durch den Titel der Fotografien unterstrichen. Beide weisen die Dargestellten eindeutig als Mecklenburger aus.

⁶⁵² Sander, 1929.

⁶⁵³ Lendvai-Dirksen, Erna: Das deutsche Volksgesicht. Berlin 1932.; Vgl. auch: Friedrich, Thomas: Erna Lendvai-Dirksen selbständige Veröffentlichungen. In: Menschenbild und Volksgesicht: Positionen zur Portraitfotografie im Nationalsozialismus. Falk Blask und Thomas Friedrich (Hg.). Münster 2005. S. 49-53.

⁶⁵⁴ Lerski, Helmar: Köpfe des Alltags: Unbekannte Menschen. Berlin 1931.

Müschén, der aus einem bürgerlichen Haus stammt, hat wahrscheinlich die Personen auf Grund ihres Äußeren bewusst für ein Portrait ausgewählt.

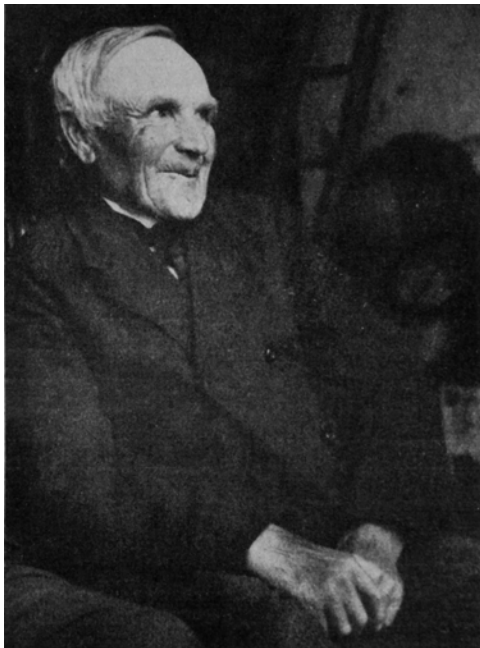


Abbildung 85
Franz Müschén
Schulten Vadder
o. D.
MMH, Jg. 7, Heft 7, 1931, S. 317.

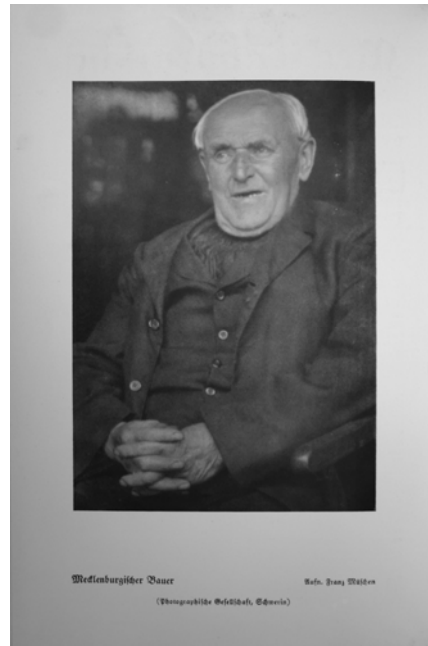


Abbildung 86
Franz Müschén
Mecklenburgischer Bauer
o. D.
MMH, Jg. 7, Heft 7, 1931, o. S.

Beide Männer wurden in ähnlicher Haltung fotografiert: sie sitzen, die Arme ruhen auf den Oberschenkeln und die Hände berühren sich. Der „Schulten Vadder“ ist im verlorenen Profil und der „Mecklenburger Bauer“ im Halbprofil bis zum Knie abgelichtet und der dem Betrachter zugewandte Arm wurde vom Fotografen angeschnitten. Sie schauen nicht in die Kamera. Gleich Priess Auffassung vom Feierabend (Abbildung 78), verkörpern die Portraitierten das Idealbild des alten Bauern, des naturverbundenen Menschentypus in Mecklenburg. Müschén wählt hier hingegen eine traditionelle Form des Portraits, in der die Personen sitzend dargestellt werden. Der mecklenburger Bauer kann nur durch seine Kleidung als solcher identifiziert werden. Auch der „Schulten Vadder“ wird durch die Abbildung seiner furchenreichen Hände und durch die der Leiter im Hintergrund der ‚unteren Bevölkerungsschicht‘ zugeordnet. Müschén bewerkstelligt insgesamt jedoch interessante Portraits, die sich in den Kontext der Zeit – mit ihrer „Neigung zur Typenbildung“⁶⁵⁵ – stehen.

Die von der Verfasserin eingesehenen Arbeiten Franz Müschéns zeigen ein Idealbild Mecklenburgs. Besonderen Wert wird nicht nur auf die Auswahl des Motivs, sondern auch auf die Entwicklung des Negativs, auf die Retusche und auf eine vollkommene Abzugtechnik – oft im Edeldruckverfahren – gelegt. Müschén bevorzugt klare Kompositionen. Allerdings ist eine Abbildung in hoher Tiefenschärfe insbesondere den Architekturaufnahmen vorbehalten.

⁶⁵⁵ Dombrowski/Wronka, 2005, S. 56.

3.4.4. DIE PHOTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT ROSTOCK UND DIE VEREINIGUNG DER LICHTBILDFREUNDE SCHWERIN IM VERGLEICH

Die beiden Amateurfotografenvereine Mecklenburgs, die Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin und die Photographische Gesellschaft Rostock, wurden in der Weimarer Republik gegründet. Sowohl die Gründung der Lichtbildfreunde Schwerin (1925) als auch die der Photographischen Gesellschaft Rostock (1929) fiel in die Phase des wirtschaftlichen Aufschwungs, die 1929/1930 durch die Weltwirtschaftskrise beendet wurde.

Die Mitglieder der Amateurvereine entstammen weitgehend der bürgerlichen Mittelschicht aus der Hafen- und Industriestadt Rostock und aus der ehemaligen Residenz- und Landeshauptstadt Schwerin. Es ist anzunehmen, dass sie ähnliche technische Voraussetzungen, wie kleinformatige Plattenkameras und jeweils ein vereinseigenes Fotolabor besaßen.

Beide Vereine waren im VDAV organisiert gewesen, über den die Mitglieder an regionalen, überregionalen und internationalen Amateurfotografenwettbewerben teilnehmen konnten. Eine intensive Beteiligung an diesen kunstfotografischen Ausstellungen ist von den Lichtbildfreunden Schwerin und für Wolfgang Baier überliefert. An der Ausstellung „Die Kamera“, die vom 04.11. bis 19.11.1933 in Berlin stattfand, waren beide Vorsitzende, Franz Müschen und Wolfgang Baier, beteiligt.

Ferner wurden beide Vereine durch starke Persönlichkeiten geführt, die durch intensive Publikations- und Ausstellungstätigkeiten über die Stadtgrenzen hinaus bekannt geworden waren. Im Untersuchungszeitraum engagierten sich beide gleichermaßen für die Fotografie. Zusätzlich publizierte der Studienrat Wolfgang Baier zahlreiche Aufsätze zu technischen und ästhetischen Fragen der Fotografie.

Die Spuren beider Vereine verlieren sich nach 1933. Das Sitzungstagebuch der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin endet am 16.02.1932⁶⁵⁶ und es ist anzunehmen, dass ein sich daran anschließendes Sitzungstagebuch im Verlauf des Krieges verloren ging oder im Rahmen der Entnazifizierung vernichtet wurde. In den regionalen Periodika wird auf Grund der Zentralisierung und Gleichschaltung der Bildpresse der Abdruck von Fotografien lokaler Amateuren verringert. So wird zum Beispiel in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ die Nennung der Zugehörigkeit zu einem der Amateurfotografenvereine 1933 eingestellt.

Die heute erhaltenen Aufnahmen können in die Hauptgenres Portrait-, Landschafts- und Architekturaufnahmen untergliedert werden. Die Portraits basieren zumeist auf tradierten Formen der Darstellung des Menschen und sind in der Umsetzung sorgfältig komponiert und ausgeführt. Im Kontext der Typenbildung in der Portraitfotografie der 1920er und 1930er Jahre fotografieren auch die Mitglieder der Amateurfotografenvereine im Untersuchungsgebiet den „typischen Mecklenburger“: dieser wird allerdings nur von Karl Eschenburg bei der Arbeit dargestellt.⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ Sitzungsberichte..., 1925-1932.

⁶⁵⁷ Siehe. Kapitel 3.3.1.

Etwa 80% der Portraitstudien zeigen sitzende Menschen in Arbeitskleidung. Solche Bildbeispiele sind von Wolfgang Baier, Franz Müschen, Hans Priess, Karl Eschenburg und Albert Wendt erhalten geblieben. Diese vor 1933 entstandenen Aufnahmen verfolgen keine Systematik und sind vielmehr im Kontext der Heimatfotografie zu sehen. Insbesondere durch die Verwendung in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ und in der Fremdenverkehrswerbung wird dieser Zusammenhang verstärkt.

Auch in den Landschaftsaufnahmen wird das ‚typisch Mecklenburgische‘ gesucht: das ebene Land, die Seen, das Meer. In den Landschaftsaufnahmen wird allgemein die Naturschönheit und gleichzeitig die Ungezähmtheit der Natur zelebriert. Insbesondere durch streng komponierte Detailaufnahmen soll dieses erreicht werden. Die Architekturaufnahmen zeigen ebenfalls ein Idealbild Mecklenburgs: die Schlösser, Schlossruinen, pittoresken Kleinstadtstraßenszenen, Mühlen und reetgedeckten Bauernkaten bestimmen das architektonische Bild der Amateurfotografen. Diese Gebäude wurden als erhaltenswertes Erbe dokumentiert, spiegeln allerdings nicht die zeitgenössische Architektur wider. Kirchen, Gutshäuser sowie zeitgenössische Bauten wurden selten fotografiert. Auch Aufnahmen von Industrieanlagen befinden sich nicht im untersuchten Nachlass der Amateurfotografen. Die Bäderarchitektur war ebenfalls kein zentrales Motiv gewesen, sie wurde vielmehr als Teil des Gesamtbildes der Strandpromenaden gesehen.

Fotografien, die während des Krieges entstanden, sind nur vereinzelt erhalten geblieben. Sie zeigen Landschaftsaufnahmen. Es sind somit für beide Vereine keine Kriegsmotive belegt.

Obwohl beide Amateurvereine thematisch ähnlich arbeiten, kann bei der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin ein Verhaften an tradierten Präsentationsformen der Fotografie bemerkt werden. Bis Anfang der 1930er Jahre wurden die Edeldrucktechniken angewandt und auch innerhalb des Vereins gelehrt. Diese Drucke wurden auf geprägten Trägerkartons aufgebracht.

Die Mitglieder der Photographischen Gesellschaft Rostock bevorzugten hingegen ‚schlichte‘ Abzüge auf Barytpapier, die auf einen Trägerkarton aufgezogen wurden.

Die Mitglieder der Lichtbildfreunde Schwerin und der Photographischen Gesellschaft Rostock fotografierten hauptsächlich in einem privaten Kontext und stellten nur einen Teil dieser Fotografien auf Ausstellungen und bei vereinsinternen Präsentationen in einen öffentlichen Kontext.

Die fotografische Tätigkeit in beiden Amateurfotografenvereinen wurde wahrscheinlich im Verlauf des Zweiten Weltkrieges eingestellt. Nach Ende des Zweiten Weltkrieges wurden die Vereinstätigkeiten sowohl in Schwerin wie auch in Rostock nicht wiederbelebt.

4 WANDLUNG REGIONALER SPEZIFIKA UND STILISTISCHE UMBRÜCHE

4.1 DAS LANDSCHAFTSBILD IM WANDEL GESELLSCHAFTSPOLITISCHER VERHÄLTNISSE

Die regionalen Spezifika der Landschaftsfotografie in Mecklenburg ergeben sich aus den geografischen Merkmalen des Landes: die Küstenlinie, die durch kleine Hügel geprägte ansonsten flache Landschaft, die Seen in der Region um Schwerin und die Mecklenburger Seenplatte (siehe Abbildung 1) sowie die landwirtschaftlich genutzten Flächen, Wiesen und Laubwälder.

Diese Motive sind alle in der Landschaftsfotografie in Mecklenburg vertreten. Die Landschaftsaufnahmen wurden von zahlreichen Fotografen aus Mecklenburg getätigt und im Gegensatz zu der frühen Fotografie in Mecklenburg-Schwerin⁶⁵⁸ sind zahlreiche dieser Fotografien in öffentlichen und privaten Archiven sowie in zeitgenössischen Publikationen erhalten. Der größte Teil der zwischen 1928 und 1945 entstandenen Landschaftsaufnahmen befindet sich in den Nachlässen Eschenburg, Baier und Müschen.

Da diese Fotografen bereits vorgestellt und ihre Werke besprochen wurden, soll die Untersuchung der Landschaftsfotografie nicht explizit nach den Fotografen, sondern nach der Motivgruppe Landschaftsfotografie und dem Kontext der einzelnen Fotografie erfolgen. Zunächst werden Landschaftsaufnahmen mit Stadtsilhouetten motivkritisch verglichen. Anschließend wird anhand von Landschaftsbildern in regionaler Reiseliteratur der zweiten Hälfte der 1930er Jahre die Präsentation der Landschaft im Kontext der Werbung ausgewertet.

Das bis heute verbreitetste Motiv der Landschaftsaufnahme mit einer Stadtsilhouette im Hintergrund – als ‚Mittler‘ zwischen Landschafts- und Architekturaufnahme – wird am Beispiel der Hansestadt Wismar untersucht.⁶⁵⁹ So fertigten die Fotografen Ferdinand Hahn [1878-1968], Wismar, (Abbildung 87) und Fritz Seng [1871-...], Wismar, (Abbildung 88) diese Aufnahmen an.

Beide Fotografen besaßen ihre Ateliers in Wismar. Ferdinand Hahn wurde am 22.12.1878 in Wismar geboren und starb dort 1968. Im Januar 1907 meldete er einen selbständigen Fotografenbetrieb in Wismar an. Zunächst bezog er sein Atelier in dem Haus „Hinter dem Rathaus 11“, von wo er Ostern 1918 in die „Mecklenburger Straße 14“ umzog. 1911 übernahm er den Betrieb des Fotografen Schmidt aus Wismar und führte bis 1918 den Titelzusatz „vormals Hofphotograph Schmidt und Sohn“. Das Atelier von Ferdinand Hahn war bis 1939 in den Adressbüchern der Stadt verzeichnet. Nach Ende des Zweiten Weltkrieges eröffnete Ferdinand Hahn erneut sein Fotostudio. Dieses war 1950/51 im ersten Adressbuch nach Ende des Krieges verzeichnet. 1956 meldete der 78-jährige Fotograf sein

⁶⁵⁸ Vgl. Schwede, 2006.

⁶⁵⁹ Von Wolfgang Baier ist bereits eine dieser Aufnahmen mit der Stadt Rostock im Hintergrund vorgestellt worden (Abbildung 57).

Gewerbe ab und verstarb 1968 mit 90 Jahren.⁶⁶⁰

Fritz Jacob Seng wurde am 27.07.1871 in Anklam geboren und meldete 1899 seinen selbständigen Fotografenbetrieb in Wismar an. Sein Atelier war bis 1937 im Adressbuch der Stadt eingetragen.⁶⁶¹



Abbildung 87
Ferdinand Hahn, Wismar
o.T. (Stadtansicht)
9,6x15,1 cm
vor 1945
Gelatinesilberpapier auf
Karton aufgezogen, vp.
Prägedruck „Ferd. Hahn
Wismar i. M.“ u. r.
AHW 1/9g



Abbildung 88
Fritz Seng, Wismar
o.T. (Stadtansicht)
9,3x14,6 cm
vor 1937
Gelatinesilberpapier auf
Karton aufgezogen, vp.
Prägedruck „Fritz Seng
Wismar i. M.“ u. r.
AHW G 1/3

Diese Abzüge auf Bromsilberpapier (Gelatinesilber) wurden als Postkarten verkauft und entstanden circa zwischen 1919 und 1945.

Die Motive auf Bromsilberpapier auszubelichten bot sich insbesondere als Alternative zu den herkömmlichen Lichtdrucken oder Autotypien an, da auch geringere Stückzahlen eines Motivs kostengünstig hergestellt werden konnten.

⁶⁶⁰ AHW RA IX.1.88 Register Gewerbeanmeldungen III; Wismar'sches Adreß-Buch für 1911. Wismar 1911.; Wismar'sches Adreß-Buch für 1912. Wismar 1912.; Wismar'sches Adreß-Buch für 1913. Wismar 1913.; Wismar'sches Adreß-Buch für 1914. Wismar 1914.; Wismar'sches Adreß-Buch für 1915. Wismar 1915.; Wismar'sches Adreß-Buch. Wismar 1917.; Wismar'sches Adreß-Buch für 1918. Wismar 1918.; Wismar'sches Adreß-Buch. Wismar 1922.; Adreß-Buch der Stadt Wismar. Wismar 1925.; Adreß-Buch der Seestadt Wismar. Wismar 1927.; Adreß-Buch der Seestadt Wismar. Wismar 1929.; Adreßbuch der Seestadt Wismar. Wismar 1931.; Adreßbuch der Seestadt Wismar. Wismar 1937.; Adreßbuch der Seestadt Wismar. Wismar 1939.; Wismar: Stadtadressenbuch 1950/51. Rostock 1950/51.

⁶⁶¹ Ebenda.

Die Technik der Massenanfertigung von Originalfotografien war bereits 1894 von der Neuen Photographischen Gesellschaft in Berlin entwickelt worden⁶⁶² und hatte sich in der Weimarer Republik auch in den größeren Städten Mecklenburgs verbreitet. Die Bromsilberpostkarte wurde als individuelle Urlaubskarte seit den 1920er Jahren zunehmend beliebter und erlebte um 1936 ihren Höhepunkt.⁶⁶³ Landschaftsstücke bilden allerdings nur einen sehr geringen Teil der Postkartenmotive. Der Hauptumsatz wurde mit Ansichten markanter Bauten oder touristischer Plätze erreicht. Mit diesen Ansichtskarten boten die Fotografen Touristen wie auch Einheimischen ein Bild der flachen mecklenburgischen Landschaft und gleichzeitig ein Abbild der an der Ostsee gelegenen Stadt Wismar.

Die Fotografen Seng und Hahn bedienen sowohl den Portrait- als auch den Postkartensektor mit Motiven. Die Abbildungen 87 und 88 sind charakteristische wismarsche Postkartenmotive. Im Hintergrund ist die Silhouette der Stadt Wismar zu sehen: links befindet sich die Nikolaikirche mit ihrem 37 Meter hohen Mittelschiff, mittig die Marienkirche und rechts die St.-Georgen-Kirche. Während Ferdinand Hahn im Vordergrund die Wismarbucht wählt, entfernt sich Fritz Seng mit seiner Kamera weiter von der Stadt und lichtet zusätzlich Wiesen und Bäume im Vordergrund ab. Beide Postkarten vermitteln dem Betrachter ein idyllisches Bild einer kleinen Stadt mit ihren imposanten Kirchen, deren Türme sich deutlich in der Silhouette abzeichnen.

Die Beliebtheit und in gewisser Weise auch Austauschbarkeit dieses Motivs verdeutlicht die Fotografie des Wismarer Fotografen August Schmidt [...-...] ⁶⁶⁴ (Abbildung 89).

Diese Aufnahme, die wahrscheinlich zwischen 1889 und 1904 entstand, zeigt denselben Blick auf Wismar. Allein durch das starke Querformat und die Reduktion des Tonumfangs, insbesondere in den Himmelspartien, wird die Bildwirkung verändert. Ferner wird diese Aufnahme auf einem Trägerkarton präsentiert und unterscheidet sich somit deutlich von den Postkarten.

Die Intention des Fotografen sowie die Vorbesitzer der Fotografie sind unbekannt. Auf Grund der Größe, der handwerklich soliden Präsentation und der Rahmung – Spuren dieser sind am Rand des Trägerkartons zu erkennen – ist anzunehmen, dass der Stadtsilhouette von Wismar von Fotograf und Betrachter ein repräsentativer Charakter zugesprochen wurde.

⁶⁶² Vgl. Walter, Karin: Bromsilberpostkarten: Fotografien am laufenden Band. In: Fotografie gedruckt. Beiträge einer Tagung der Arbeitsgruppe "Fotografie im Museum" des Museumsverbandes Baden-Württemberg e.V. am 13. und 14. Juni 1997 im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar. Rundbrief Fotografie. Jg. 5, Sonderheft 4, 1997. S. 31-36, S. 31 f.; Hoerner, Ludwig: Zur Geschichte der fotografischen Ansichtspostkarte. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 7, Heft 26, 1987. S. 29-45, S. 33 ff.

⁶⁶³ Walter, 1997, S. 35.

⁶⁶⁴ Zu der Person Schmidt liegen keine biografischen Angaben vor. Es handelt sich wahrscheinlich um den 1839 geborenen Fotografen August Carl Helmuth Schmidt aus Wismar. Allerdings gab es einen August Schmidt in Schwerin (Lebensdaten unbekannt) und einen A. L. Schmidt in Rostock, der von 1864-1871 dort ein Atelier betrieb. Siehe: Schwede, 2006, S. 388.

Diese Art von Landschaftsaufnahmen wurde seit der massenhaften Verbreitung der Postkarte um 1890 seltener, insbesondere da in Mecklenburg im Vergleich zu Architekturaufnahmen oder Portraits wenige dieser Fotografien erhalten blieben. Die Fotografie von August Carl Schmidt bildet somit eine fotografische ‚Vorlage‘ für spätere Postkartenaufnahmen mit der Stadtsilhouette der Stadt Wismar.



Abbildung 89
August Carl Schmidt, Wismar
o. T. (Stadtansicht)
zwischen 1889-1904
7,7x21,5 cm Albuminpapier auf 13,7x29,8 cm Karton
Prägedruck „A Schmidt Wismar“ u.r.
AHW F1 (Iib35a)

Allein in Wismar verlegten zwischen 1918 und 1945 folgende Firmen Ansichtskarten mit Motiven aus der Stadt Wismar:

Alfred Foerstel, Papierhandlung, Wismar an d. Ostsee
Carl Schomaker, Photograph, Wimar, Krämerstr.19
Hinstorff'sche Hofbuchhandlung, Wismar an d. Ostsee
Verlag Erich Sultz, Wismar
Verlag Felix Hedicke, Wismar an der Ostsee
Verlag Josef Kräuterle, Wismar
Verlag Mecklenburg. Papierverein, Ortsgruppe Wismar
Verlag Robert Pankow, Photogr. Werkstätten, Wismar, Breite Str. 20
Verlag u. Phot. H. Paul vorm. Schmidt & Sohn, Wismar
Verlag vom Papierhaus Otto Rechenberger, Wismar an d. Ostsee
Verlag Willy North, Wismar⁶⁶⁵

⁶⁶⁵ Basierend auf allen Postkarten in der Bildsammlung des AHW (zusammengestellt von K. Becker).

Unter Ihnen befanden sich auch die Wismarer Fotografen Carl Schomaker [1873-...] und Robert Pankow [1871-...], die zu Beginn des Untersuchungszeitraums im Eigenverlag Bromsilberpostkarten mit heimischen Motiven verlegten. Schomaker, der 1873 in Schwerin geboren wurde, übernahm 1909 in Wismar das Photographische Atelier von Fritz Heuschkel, das bis 1915 unter dem Namen „Fritz Heuschkel, Inhaber Carl Schomaker“ geführt wurde. Über die Person Schomaker liegen keine weiteren Informationen vor. In den Jahren 1917 und 1918 wurde Lina Schomaker [...-...] zur Inhaberin, vertrieb jedoch weiterhin die Motive von Carl Schomaker als Postkarten, bis 1922 der Fotograf Hans Prüss das Atelier übernahm.⁶⁶⁶

Robert Pankow, Jahrgang 1871, besaß zwischen 1913 und 1938 ein fotografisches Atelier in Wismar in der Breiten Straße 20 und fotografierte neben Portraits auch lokale Ereignisse, Landschaften und Gebäude.⁶⁶⁷

Die mecklenburgische Landschaft sowie touristische Ziele wurden neben den Fotografen aus Mecklenburg auch von anonym reisenden Berufsfotografen, die für Ansichtskartenverlage arbeiteten, fotografiert.⁶⁶⁸ So vertrieben zum Beispiel im Untersuchungszeitraum folgende Verlage, die nicht aus Mecklenburg stammten, Postkarten mit Mecklenburgmotiven:

Charles Koch, Postkartenexpresshaus, [ohne Ort]
Dr. Treukler & Co., Leipzig
Eichenmeyer & Fett GmbH, Rostock
Graphische Verlags-Anstalt GmbH, Breslau
H. Rubin & Co., Dresden-Blasewitz
Kunstanstalt Max Brauns, Berlin
Lichtdruck v. Knackstedt & Näther, Hamburg
Lith.-Anstalt J. C. Edelmann, Rostock i. M.
Louis Glaser, Leipzig
M. Glückstadt & Münden, Hamburg
Mehner & Maas, Leipzig
Rheinische Kunstverlags-Anstalt GmbH, Wiesbaden
Verlag Chr. Schöning, Lübeck
Verlag Fritz Schöning, Kiel
Verlag Julius Simonsen, Kunstverlag, Oldenburg i. Holstein
Verlag L. Teichel, Altona
Verlag Reinicke & Rubin, Magdeburg
Verlag Richard Boreck, Braunschweig
W. B. Levy, Hamburg⁶⁶⁹

Diese Verlage hatten entweder Fotografen angestellt oder kauften von lokalen Fotostudios Motive auf. Daher lassen sich nur selten für die einzelnen Motive die Fotografen feststellen. Auch variiert die Qualität dieser Aufnahmen stark, da sich der reisende Fotograf vornehmlich an den Reiseplan zu halten hatte und Wetter, Lichtstimmungen und ungewöhnliche Aufnahmewinkel zweitrangig waren.

⁶⁶⁶ AHW, RA IX.1.88, Register Gewerbeanmeldungen III.

⁶⁶⁷ AHW, RA IX.1.94, RA IX.1.95, RA IX.1.88, Register Gewerbeanmeldungen III und V.

⁶⁶⁸ Sammlung Simonsen im Bildarchiv des Herder-Instituts Marburg.

⁶⁶⁹ Basierend auf allen Postkarten in der Bildsammlung des AHW (zusammengestellt von K. Becker).

Die meisten der bis heute erhaltenen Postkarten mit Landschaftsmotiven aus Mecklenburg stammen von Karl Eschenburg. Die Abbildung 90 verdeutlicht seine Stilistik. Eschenburg produzierte die Postkarten nicht im Eigenverlag, sondern ließ sie auf Grund der Auflagenstärke bei dem Ansichtskartenhersteller Paul Fink in Berlin herstellen.

Typisch für die Eschenburg-Karte sind einerseits die handschriftlichen Schriftzüge „Eschenburg“ und der Titel des Motivs, die mittels Umkopierverfahren auf den Fotokarton gebracht wurden sowie andererseits das ‚rahmenlos‘ auf das Fotopapier belichtete Motiv. So wird das Foto durch den weißen Untergrund des Papiers begrenzt.



Abbildung 90
Karl Eschenburg, Warnemünde
Heiligendamm
(Ansichtskarte)
14,1x8,9 cm
auf kartonstarkem Bromsilberpapier,
v.p.
ca. 1932
u.l. wurde der Schriftzug
„Heiligendamm“ und u.r. „Eschenburg“
in der Handschrift des Fotografen im
Umkopierverfahren auf das Fotopapier
belichtet Privatbesitz

Für den Zeitraum um 1900 unterscheidet Karin Walter nach der Qualität der Aufnahmen drei Kategorien von Landschaftsfotografien: „... wie Kunstwerke angesehene Amateurbilder, handwerklich zwar perfekte, aber unkünstlerische Aufnahmen der Berufsfotografen und ohne großen finanziellen und zeitlichen Aufwand gefertigte, als billiges Massenprodukt auf den Markt geworfene Ablichtung.“⁶⁷⁰

Diese Unterteilung kann auf den Untersuchungszeitraum und die Region Mecklenburg bedingt übertragen werden. Die Amateurbilder, unter ihnen zahlreiche Edeldrucke, wurden im Rahmen der fotografischen Vereinigungen⁶⁷¹ oder von „Knipsern“ gefertigt.

Im Gegensatz dazu steht eine Vielzahl von Landschaftsaufnahmen der Atelierfotografen, die als gängiges Postkartenmotiv gebraucht wurden. An dieser Stelle sind die Übergänge von unkünstlerischen bis lieblosen Aufnahmen fließend und nicht zuletzt auch abhängig von dem Bildideal des damaligen und heutigen Betrachters. Karin Walter konstatiert: „...die unterschiedlichen Bildideale [sind] keine Folge von persönlichen Vorlieben, sondern offenbaren die Meinung von Mitgliedern unterschiedlicher Bildungs- und Einkommenschichten.“⁶⁷²

Es gilt ferner zu bedenken, dass der Berufsfotograf seine persönlichen fotografischen Vorlieben dem Geschmack der Kundschaft unterordnen musste. Aus der Masse der Ansichtskarten stechen aus heutiger Sicht auf Grund ihrer Qualität, der als ästhetisch und ‚zeitlos‘ empfundenen Motive und ihrer Komposition die Eschenburg-Postkarten heraus.⁶⁷³

⁶⁷⁰ Walter, 1995, S. 127.

⁶⁷¹ Siehe: Kapitel 3.4.

⁶⁷² Walter, 1995, S. 128.

⁶⁷³ Siehe: Kapitel 3.3.

Neben der Landschaftsaufnahme mit Stadtsilhouette waren Strandaufnahmen bei Sturm und verschneite Winterlandschaften beliebte Motive der Amateure und Berufsfotografen.

Innerhalb der Landschafts-Postkartenmotive kann für den Untersuchungszeitraums kein stilistischer Bruch festgestellt werden, ganz im Gegenteil. Die Landschaftsmotive werden im Untersuchungszeitraum – wie auch seit der Jahrhundertwende – ästhetisiert und idealisiert. Die Natur wird als unnahbare Schönheit dargestellt und besonderer Wert wird auf Licht und Lichtreflexe gelegt. Innerhalb der Heimatfotografie nimmt die Landschaftsfotografie einen nicht unerheblichen Stellenwert ein. Durch präzise gewählte Bildausschnitte wird ein Idealbild der Heimat erzeugt, welches bereits um die Jahrhundertwende angestrebt wurde⁶⁷⁴ und während des Dritten Reiches weiter propagiert wurde. Es ist jedoch festzustellen, dass die Bromsilberpostkarte auf den Markt der gedruckten Fotopostkarte drängt.

Im Folgenden wird anhand regionaler Reiseliteratur – die in den Fotografien von bekannten regionalen Fotografen in den Kontext der Werbung gestellt werden – untersucht, wie die mecklenburgische Landschaft im Untersuchungszeitraum fotografisch dargestellt wurde und in wie fern stilistischen Brüche festzustellen sind.

Im Juli 1932 war in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ der Aufsatz des Straßenbahndirektors und ersten Vorsitzenden des Mecklenburgischen Verkehrsverbandes Richard Siegmann zum Thema Fremdenverkehr in Mecklenburg erschienen.⁶⁷⁵ Er betonte die wirtschaftliche Bedeutung des Tourismus für das Land: *„Es würde sich also aus dem gesamten Fremdenverkehr in Mecklenburg eine Einnahme von zusammen 15 Millionen Mark ergeben. Wenn man hiervon die Einnahmen von den Kurgästen und Passanten aus Mecklenburg selbst, hochgerechnet mit 2 Millionen Mark, abzieht, so verbleiben immer noch 13 Mill. Mark Einnahmen. Somit bildet der Fremdenverkehr in Mecklenburg – als unsichtbare Warenausfuhr – eine Industrie von reinen mecklenburgischen Erzeugnissen, die in diesem Umsatz wohl der größte Industriezweig des Landes sein dürfte und von der Tausende leben.“*⁶⁷⁶ Weiterhin wies er darauf hin, dass der 1911 gegründete Mecklenburgische Verkehrsverein sich in weiten Bereichen für die Förderung des Fremdenverkehrs einsetzt. Dieses geschah unter anderem in der Unterstützung regionaler Werbeveranstaltungen und Reiseführer. So veröffentlichte der Landesverkehrsverband Mecklenburg (LVM) 1936 den Reiseführer „Mecklenburg, dreifach gesegnetes Land: Wald – Sonnige Seen – Meeresstrand“⁶⁷⁷ und unterstützte 1938 den Band „Siebenhundert Seen zwischen Wäldern am deutschen Meer“⁶⁷⁸.

Der Band „Mecklenburg, dreifach gesegnetes Land: Wald – Sonnige Seen – Meeresstrand“ erschien in der Rostocker Rats- und Universitätsbuchdruckerei und

⁶⁷⁴ Peters, 1979.

⁶⁷⁵ Siegmann, Richard: Der Fremdenverkehr und Mecklenburg: Entwicklung und Bedeutung. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin. Jg. 8, Heft 7, 1932. S. 301-307.

⁶⁷⁶ Ebenda S. 307.

⁶⁷⁷ Landesverkehrsverband Mecklenburg (Hg.): Mecklenburg, dreifach gesegnetes Land: Wald - Sonnige Seen - Meeresstrand. Rostock 1936.

⁶⁷⁸ Belz, Hans: Siebenhundert Seen zwischen Wäldern am deutschen Meer. Schwerin i. M. 1938.

Verlagsanstalt Adlers Erben in einer Auflage von 20000 Stück. Der Band enthält 50 Abbildungen mit fotografischen Vorlagen. Somit enthält etwa jede zweite Seite des 95-Seitigen Buches eine Fotografie, die in sehr guter Qualität gedruckt wurde. Die Tabelle 16 verdeutlicht die Zusammensetzung der Urheber. Diese werden ausschließlich mit Nachnamen genannt.

Fotograf/Archiv	Anzahl	Fotograf/Archiv	Anzahl
Archiv LVM	15	Knöffel	3
Eschenburg	19	Koch	1
Gerlich	1	Dr. Lübeß	1
Geyer & Co.	1	Roloff	1
Halm	1	Schütt	1
Hauck	1	Werkmeister	1
Klinke & Co.	1	Wimmer	1
Kort	1	Dr. Wolf	1

Tabelle 16

Ursprung der fotografischen Abbildungen aus dem Reiseführer „Mecklenburg, dreifach gesegnetes Land: Wald – Sonnige Seen – Meeresstrand“⁶⁷⁹ (zusammengestellt von K. Becker)

Deutlich ist zu erkennen, dass sich der Landesverkehrsverband vorrangig auf Archivbilder und auf Aufnahmen des Warnemünder Fotografen Eschenburg stützt. Die Einzelaufnahmen stammen von lokalen Fotografen. Die vier Luftaufnahmen wurden jeweils vom Reichsluftfahrtministerium freigegeben. Da der Reiseführer nach einer kurzen Einführung die einzelnen Städte Mecklenburgs vorstellt, sind insgesamt 20 Architekturaufnahmen enthalten. Diese zeigen ein für den jeweiligen Ort charakteristisches Gebäude. Die Landschaftsaufnahmen können in zwei Motivgruppen unterteilt werden: entweder zeigen sie im Vordergrund Wiesen und im Hintergrund eine Stadtsilhouette oder Strand und Meer. Alle Aufnahmen zeigen meistens auch einen Teil der Zivilisation: in den Landschaftsaufnahmen sind oft ein Haus, weidende Schafe mit Schäfer oder Wege ‚versteckt‘. Fotografien vom Meer offenbaren eine Mole, Strandkörbe oder Schiffe. Ganz offensichtlich wird auf die Tradition der Landschaftsfotografie um 1900 zurückgegriffen⁶⁸⁰ und das Ziel der Präsentation einer Ideallandschaft angestrebt. Allerdings werden – bewusst oder unbewusst – Elemente der Zivilisation in die Landschaftsfotografien aufgenommen. Durch diese Elemente wird die Bildaussage allerdings verändert. Es wird – im Gegensatz zur Landschaftsfotografie der Jahrhundertwende⁶⁸¹, in der die Ikonografie der zeitgenössischen Landschaftsmalerei aufgegriffen wurde – die Zeugnisse der Zivilisation nicht als Abkehr, als Flucht aus dem städtischen Leben in einen inneren Landschaftsfrieden, sondern als Teil des Heimatlandes Mecklenburg angesehen. Sowohl historische Bauten als auch neue Gebäude, wie zum Beispiel das Kurhaus in Warnemünde⁶⁸², werden als Teil der ‚Landschaft am Meer‘ gezeigt. Der Landesverkehrsverband präsentiert Mecklenburg als Region mit

⁶⁷⁹ Landesverkehrsverband Mecklenburg, 1936.

⁶⁸⁰ Siehe: Miethe, 1897.

⁶⁸¹ Siehe: Peters, 1979.; Peters, Ursula: Künstlerischer Wille als fotografisches Programm der Jahrhundertwende: Erlebniswelten. In: Fotogesichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 6, Heft 19, 1986. S. 9-21.; Steinorth, Karl: German landscapes taken by Theodor and Oskar Hofmeister. In: Darkness and Light: the proceedings of the Oslo Symposium, 25.-28. August 1994. Roger Erlandsen und Vegard S. Halversen (Hg.). Oslo 1995. S. 29-36, S. 93 ff.

⁶⁸² Landesverkehrsverband Mecklenburg, 1936, S. 66.

wunderschöner Landschaft, in der Teile der Zivilisation eingebettet sind. Alle Orte werden in etwa im gleichen Umfang vorgestellt. Im Gegensatz zu Reiseführern der Jahrhundertwende wird insbesondere auf Reisende mit Auto und Fahrrad eingegangen.

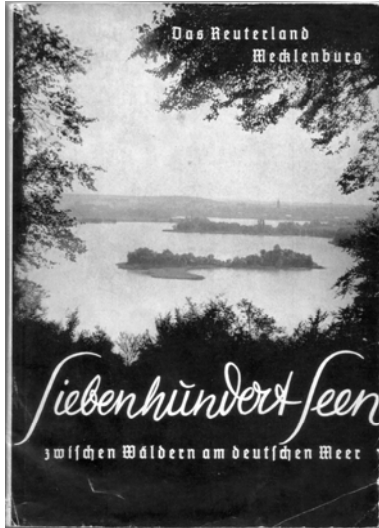


Abbildung 91
Umschlagseite
Beltz, Hans. Siebenhundert Seen zwischen Wäldern am deutschen Meer. Landesverkehrs-Verband Mecklenburg e.V. (Hg.) Schwerin 1938.
Foto: wahrscheinlich Wolfgang Baier

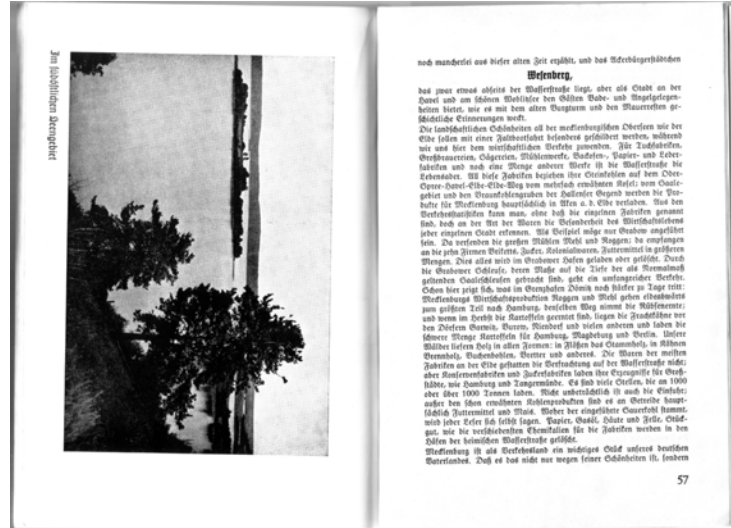


Abbildung 92
Doppelseite mit Abbildung (o. S.) und Text (S. 57)

Auf die Auto-Touristen geht auch der Band „Siebenhundert Seen zwischen Wäldern am deutschen Meer“ ein (Abbildung 91 und Abbildung 92). Im Rahmen einer Werbeaktion des Landesverkehrs-Verbandes Mecklenburg sollten die motorisierten Touristen abseits der Badeorte in die kleinen Städte Mecklenburgs geführt werden.⁶⁸³ Der Text wurde von Hans Beltz verfasst. Mit seinen Ausführungen gibt er „...einige Anregungen für schöne Autofahrten durch Mecklenburg ...“⁶⁸⁴ und geht dabei insbesondere auf Nebenwege und Orte abseits der Hauptstraßen ein.⁶⁸⁵ In einer Zeit, in der Auslandsreisen nahezu unmöglich waren, propagiert der Landesfremdenverkehrs-Verband die Reise innerhalb des Landes. Nicht zuletzt untermauert dieser Bildband auch den Wunsch nach Urlaub im eigenen Wagen, der mit dem KdF-Volkswagen wahr werden konnte.

Für die Abbildungen wurde auf 12 Fotografien von Karl Eschenburg, drei von Dr. Wolfgang Baier und eine Aufnahme von Erwin Behrens, Schwerin, zurückgegriffen. Leider sind die Angaben über die Autoren nur pauschal getätigt worden, so dass heute eine eindeutige Zuordnung nicht bei jeder Aufnahme

⁶⁸³ Vgl. zur Entwicklung des Fremdenverkehrs Kapitel 3.

⁶⁸⁴ Beltz, 1938, S. 8.

⁶⁸⁵ Ebenda.

erfolgen kann.⁶⁸⁶ Trotzdem bietet die Auswahl der Fotografien einen exzellenten Überblick über die Selbstdarstellung des Landes Mecklenburg.

Die folgenden Abbildungen wurden in regelmäßigen Abständen auf sechs beidseitig bedruckten Blättern in den Text eingebunden, wobei querformatige Abbildungen im Hochformat gedruckt wurden (Abbildung 92). Die Textseiten wurden fortlaufend nummeriert, während die Seiten mit den Drucken der Fotografien nicht nummeriert sind. Alle Abbildungen besitzen das Format 10,3x16,9 cm. Dies entspricht mit einem Seitenverhältnis von 1:1,64 nicht dem 1:1,5-Seitenverhältnis des Kleinbildfilms, wie er zum Beispiel in einer Leica verwendet wurde.



Abbildung 93
Karl Eschenburg
An der Ostsee
1. Abbildung im Textteil



Abbildung 94
Karl Eschenburg
Im Gespensterwald bei Heiligendamm (Ausschnitt)
2. Abbildung im Textteil, (Negativ 6x9 cm Glasplatte)



Abbildung 95
Karl Eschenburg, Am Kummerower See
3. Abbildung im Textteil, (vor 1936, Negativ
Glasplatte 9x12 cm, Motiv auch als
Ansichtskarte verwendet)



Abbildung 96
Wahrscheinlich Karl Eschenburg
Am Malchiner See
4. Abbildung im Textteil

Die Fotografien zeigen Idealbilder verschiedener Regionen in Mecklenburg: die Ostsee in einer stimmungsvollen Abendaufnahme (Abbildung 93), die bizarren Bäume des ‚Gespensterwalds‘ bei Heiligendamm im Sonnenlicht des späten

⁶⁸⁶ Der Versuch der Zuordnung erfolgte über eine weitere Publikation desselben Bildes durch den jeweiligen Fotografen sowie durch die Suche nach dem entsprechenden Negativ oder Vintage Prints im jeweiligen Nachlass des Fotografen. Siehe: Baier, 1929.; Baier 2007.; <http://www.mv-terra-incognita.de/gesamt.htm>, Eschenburg, 1995.; Eschenburg, 2000.; Eschenburg, 2003.; Eschenburg, 2005.

Nachmittags (Abbildung 94), eine einsame Kiefer an der südöstlichen Seite des Kummerower Sees (Abbildung 95), Wiesen und Wolken am Malchiner See (Abbildung 96), Nebelschwaden im Hütter Wohld (Abbildung 97), eine Birke im Gegenlicht am Teterower See (Abbildung 98), den durch Bäume und Schilf gerahmten Blick auf den Ivenacker See (Abbildung 99), das Badeparadies und die Strandkorblandschaft am Warnemünder Ostseestrand (Abbildung 100), der Blick vom Kirchturm auf die Ausdehnung des Tiefwaren-Sees (Abbildung 101) und die Uferlinie des Plauer Sees (Abbildung 102), die Schönheit und Abgeschlossenheit des Wasserwanderns im Falboot auf den Fürstenberger Gewässern (Abbildung 103) sowie die Ruhe und Abgeschlossenheit des südöstlichen Seengebietes (Abbildung 104).



Abbildung 97 (links)

Wolfgang Baier
Im Hütter Wohld
5. Abbildung im
Textteil



Abbildung 98 (rechts)

Karl Eschenburg
Am Teterower See
6. Abbildung im
Textteil
(Negativ 6x9 cm
Glasplatte)



Abbildung 99
Karl Eschenburg
Am Ivenacker See
7. Abbildung im Textteil
(Negativ: 9x12 cm Glasplatte, ca. 1932)



Abbildung 100
Fotograf unbekannt⁶⁸⁷
Blick vom Warnemünder Leuchtturm auf den
sommerlichen Ostseestrand, 8. Abbildung im
Textteil

Alle Abbildungen im Bildband zeigen, mit Ausnahme der des Falbootfahrers, dem Betrachter eine ‚mensenleere‘ Landschaft. Dieses impliziert, dass der Reisende die dünn besiedelte Landschaft genießen kann. Ingrid Thurners Feststellung hinsichtlich der privaten touristischen Fotografie lässt sich auch auf die in der

⁶⁸⁷ Eine ähnliche Aufnahme tätigte Wolfgang Baier. Siehe: Baier, 2007, S. 143.

Reiseliteratur übertragen: „*Die Idealisierung der Welt durch die private Fotografie ist einerseits Ausdruck einer Fluchtbewegung aus der eigenen Lebenswelt, andererseits Ausdruck des Wunsches, die Welt und das eigene Leben so zu sehen, wie es sein soll, nicht so, wie sie leider sind.*“⁶⁸⁸ Die Natur wird mittels der Landschaftsfotografie als Ware verkauft und in Form von Reiseführern konsumiert.

Ferner liegt der Schwerpunkt der Abbildungen auf der Seenplatte und nicht, wie in der Reiseliteratur der 1920er Jahre, auf den See- und Erholungsbädern.

In der Auswahl der Fotografien orientierte sich der Landesverkehrsverband Mecklenburg an den bekannten Fotografen in Mecklenburg, den Normen der Landschaftsfotografie im NS-Staat sowie in letzter Instanz an der Zensur des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda.

Die Wahl der Fotografen wird sicherlich durch den Bekanntheitsgrad Eschenburgs und Baiers und durch die Freundschaft Eschenburgs mit dem Vorsitzenden des

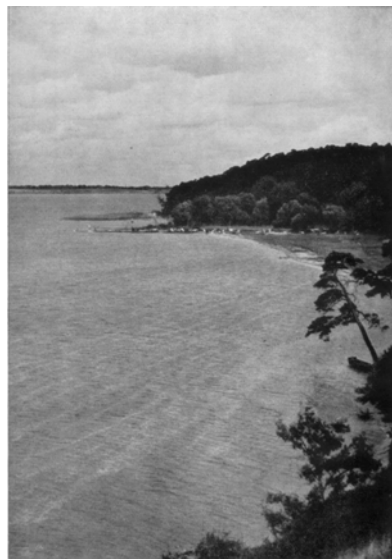
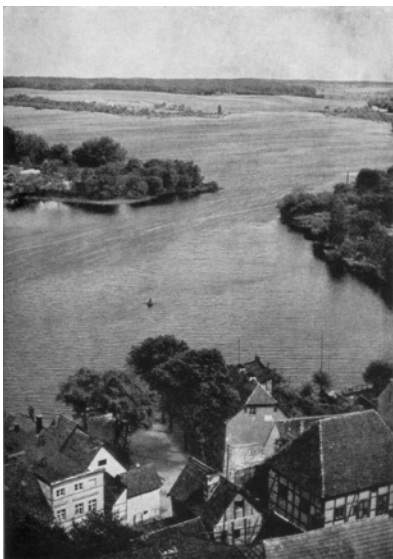


Abbildung 101 (links)
Karl Eschenburg
Am Tiefwareensee
9. Abbildung im
Textteil
(Negativ 9x12 cm
Glasplatte)

Abbildung 102 (rechts)
Karl Eschenburg
Der Lenz am Plauer See
10. Abbildung im
Textteil
(Negativ 9x12 cm
Glasplatte, hier
Ausschnitt im
Hochformat)



Abbildung 103
Fotograf unbekannt
Bei Fürstenberg
11. Abbildung im Textteil

Abbildung 104
Fotograf unbekannt
Im südöstlichen Seengebiet
12. Abbildung im Textteil

⁶⁸⁸ Thurner, Ingrid: Grauenhaft. Ich muß ein Foto machen: Tourismus und Fotografie. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 11, Heft 44, 1992. S. 23-42, S. 29.

Landesfremdenverkehrs-Verbandes Siegmann beeinflusst worden sein. Die ‚Zensurbehörde‘ stand für eine ‚typische deutsche Landschaft‘, die technisch einwandfrei abgelichtet wurde. Die Ästhetik der Fotobildbände, insbesondere der Reisebildbände nach 1925, wurde in diesem Zusammenhang aufgegriffen.⁶⁸⁹ Die Normen der Landschaftsfotografie im NS-Staat orientierten sich zum einen an dem Ideal der Heimatfotografie, in der die Schönheit der Natur in Deutschland zum Ausdruck kommen sollte, und zum anderen durch die, bisher verbreitete ‚Postkartenidylle‘, den Vorgaben in den Amateur-Fotozeitschriften, den Werbebroschüren und der Reiseliteratur. Trotz der Idealisierung der Landschaft verkommen die Aufnahmen nicht zum Klischee, denn der Herausgeber des Bandes beschränkt sich auf schlichte Landschaftsaufnahmen und verzichtet auf Stereotypen wie den Reetdachkaten, die frei auf dem Feld stehende Eiche sowie auf die sturmgepeitschte Ostseewogen

In den untersuchten Bänden ist deutlich zu beobachten, dass auf die Stilistik der tradierten Muster der Landschaftsdarstellung des ausgehenden 19. Jahrhunderts zurückgegriffen wird, aber diese Darstellungen in den Kontext der modernen Werbung gestellt werden. Es erfolgt eine deutliche Abkehr von stimmungsvollen Landschaftsdarstellungen, die auf besondere Lichtsituationen Wert legen. Vielmehr werden alle Landschaftsfotografien in einer klaren, sachlichen Bildsprache präsentiert.

In diesem Zusammenhang kann nicht – wie hypothetisch angenommen wurde – bewiesen werden, dass durch Hinwendung zu der Landschaftsfotografie ein Rückzug aus dem ideologischen Konformitätsdruck, ein Ausdruck der Neutralität und des ‚nicht-anecken-wollens‘ erfolgte. Die Fotografen, die sich nach 1933 mit der Landschaftsfotografie befassten, taten dies auch in den 1920er Jahren. Ob diese Auseinandersetzung in der gleichen Intensität geschah, kann ausschließlich für Eschenburg und Baier bejaht werden.

In den Reiseführern wurden die Fotografien zum einen nach ‚Schönheit‘ des Motivs ausgesucht und zum anderen fungieren sie als Illustration zu den im Text vorgestellten Orten. Im Sinne der Tourismusindustrie wurden die Motive einerseits hinsichtlich stereotyper Aufnahmen aus Mecklenburg (Meer, plattes Land, Kleinstädte) und andererseits hinsichtlich der Bedürfnisse moderner Touristen (mondänes Badeleben, idyllische Seen, historische Städte – alles schnell und komfortabel mit Zug oder Bahn zu erreichen) ausgesucht. Die Auswahl ähnelt sich in diesen beiden Reiseführern regionaler Verlage. Sie geben dem Betrachter das Bild der Naturidylle mit charakteristischen Merkmalen der Zivilisation, die dem potentiellen Touristen, aber auch dem interessierten Mecklenburger eine erholsame Zeit in Mecklenburg versprechen.

Die bloßen Fotografien der ausgewerteten Reiseliteratur lassen keine Rückschlüsse über das politische System zu. Diese werden erst durch die Bildunterschriften und den Text erreicht, wobei die Bildunterschriften weitgehend als bildbeschreibende Zeilen beibehalten werden.

⁶⁸⁹ Sachsse, 2003, S. 129.

4.2 KUR- UND BADEFOTOGRAFIE – HANS KNOSPE [1899-1999], SELLIN AUF RÜGEN, VORPOMMERN

Durch die geographische Lage an der Ostsee entstand in Mecklenburg, wie auch in Pommern und Schleswig-Holstein, eine ausgeprägte Kur- und Badefotografie. Im Folgenden wird untersucht werden, in welchem Maße sich eine spezifische Kur- und Badefotografie am Meer entwickelte und in wie fern sich diese von der touristischen Fotografie unterscheidet. Da sich von Kur- und Badefotografen aus den mecklenburgischen Badeorten in den untersuchten Museen und Archiven keine Belegexemplare sowie weitere Informationen befinden, werden anhand von Aussagen des Selliner Fotografen Hans Knospe Analogieschlüsse gezogen.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hatten sich entlang der Ostseeküste zahlreiche Kur- und Badeorte etabliert. Zu den bekanntesten Bädern an der Mecklenburgischen Küste zählten zu Beginn des 20. Jahrhunderts Warnemünde, Brunshaupten (seit 1938 Kühlungsborn-Ost), Arendsee (seit 1938 Kühlungsborn-West), Boltenhagen bei Wismar, Müritz und Graal (seit 1938 Graal-Müritz) sowie Heiligendamm, das 1793 als Seebad nach englischem Vorbild gegründet worden war.⁶⁹⁰ Zu den bedeutendsten Badeorten außerhalb Mecklenburgs gehörten Travemünde in Schleswig-Holstein sowie Ahrenshoop auf dem Fischland, die Insel Hiddensee, Binz, Sassnitz und Sellin auf der Insel Rügen, Heringsdorf, Koserow, Ahlbeck und Zinnowitz auf Usedom sowie Kolberg, Dievenow, Misdroy und Swinemünde an der pommerschen Küste.

Seit den 1880er Jahren erfuhren alle Bäder einen zunehmenden Aufschwung. Die Gründe dafür liegen unter anderem in der Erstarbung der deutschen Wirtschaft nach dem Deutsch-Französischen Krieg, der gesellschaftlichen Akzeptanz und in dem um 1900 medizinisch bescheinigten gesundheitsfördernden Aspekten des Badens, dem zunehmenden Urlaubsanspruch, der zum Beispiel durch das Reichsbeamtenengesetz 1873 den Staatsdienern zugestanden wurde, sowie in dem Aufbau der Bahnlinie Berlin – Boizenburg – Bad Kleinen – Rostock seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. 1886 erfolgte beispielsweise der Bau der Schmalspurbahn zwischen Doberan und Heiligendamm und 1910 die Erweiterung nach Arendsee.⁶⁹¹

Im beginnenden 20. Jahrhundert war das Baden in der Ostsee populär. Zahlreiche Sommergäste fuhren wegen des Klimas und des Badelebens an die See. Nach dem Ersten Weltkrieg setzte sich in Mecklenburg das Baden in der offenen See – im Gegensatz zu den Familien-, Damen oder Herrenbädern – durch. Offiziell wurden diese Bäder jedoch erst ab Mitte der 1920er Jahre schrittweise abgebaut. Zum Beispiel wurde das pommersche Bansin 1923 das erste deutsche Seebad mit

⁶⁹⁰ Siehe zu den Seebädern: Vogel, Gerd-Helge: Tendenzen früher Bäderarchitektur in Mecklenburg-Vorpommern - Das Problem des Charakters in der klassizistischen Baukunst. In: Architektur in Mecklenburg und Vorpommern 1800-1950: Publikation der Beiträge zur Kunsthistorischen Tagung, veranstaltet vom Caspar-David-Friedrich-Institut der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald 2.-4. Februar 1995. Bernfried Lichtnau (Hg.). Greifswald 1996. S. 248-260.

⁶⁹¹ Karge, Wolf: Heiligendamm: Erstes deutsches Seebad. gegründet 1793. Schwerin 1993. S.62.

„Freibadeerlaubnis“ und das Familienbad in Zingst wurde erst 1937 abgebaut.⁶⁹²

Der Erste Weltkrieg hatte für viele Unternehmen, die vom Tourismus lebten, immense Umsatzverluste bedeutet. Ab etwa 1926 erholte sich jedoch der Badebetrieb langsam. Dieser wirtschaftliche Aufschwung ging einher mit dem allgemeinen Wirtschaftsaufschwung in Deutschland, der zunehmenden Freizeit von Teilen der Bevölkerung, dem weiteren Straßenausbau mit zunehmenden Omnibusverbindungen, sowie einer verstärkten Werbung für den Fremdenverkehr und das Badewesen. So wurde beispielsweise in Pommern 1921 der „Verband Pommerscher Ostseebäder der Insel Usedom-Wollin“ gegründet, der erstmals eine landesweite Werbung für Ostseebäder initiierte.⁶⁹³

Während in Folge der Weltwirtschaftskrise die Gästezahlen zwischen 1929 und 1933 stagnierten, erfolgte nach 1933 eine erneute Belebung des Badewesens.⁶⁹⁴ Das Verkehrsnetz war wesentlich verbessert worden. So gab es inzwischen zwischen den einzelnen Ostseebädern Schiffsverbindungen, wie zum Beispiel 1936 zwischen Rostock – Warnemünde – Heiligendamm – Brunshaupten und Ahrendsee.⁶⁹⁵ Ferner trug dazu auch die KdF-Bewegung bei, die als größter Reiseveranstalter im Dritten Reich die Organisation des Urlaubs der deutschen Bevölkerung durchführen sollte. Unter anderem kamen Sonderzüge mit Arbeiter aus Schlesien an die Ostsee.

Heiligendamm wurde verstärkt durch die neue Elite des Dritten Reiches besucht: Hermann Göring und Joseph Goebbels waren Stammgäste, Ernst Heinkel kaufte sich die Villa „Sporn“, der Gauleiter Hildebrand erwarb ein Sommerhäuschen und Adolf Hitler besuchte mehrfach, unter anderem in Begleitung Mussolinis den Kurort. Ein zeitgenössischer Reiseführer preist an: „Auch auf die führenden Männer des neuen nationalsozialistischen Deutschlands haben die Reize des Heiligendamms ihre Anziehungskraft ausgeübt. Besuchten ihn doch der Führer und Reichskanzler Adolf Hildebrandt und Reichsminister Goebbels bereits mehrfach zu längeren oder kürzeren Erholungsaufenthalt.“⁶⁹⁶

Allein 1936 besuchten 12 780 KdF-Gäste Bad Doberan und Heiligendamm. Ein Jahr später waren es bereits 15 000.⁶⁹⁷

Ab 1935 beeinflussten zunehmend militärisch genutzte Orte an der Küste auch den Kur- und Badebetrieb. So wurden in Brunshaupten und Ahrendsee Standorte für eine Flakschule und Versuchsanstalt gegründet. Flottenbesuche und die Aufnahme militärischer Vorführungen in das Kurprogramm verändern das Flair der Orte, die 1938 das Stadtrecht und den Namen Kühlungsborn erhielten.⁶⁹⁸

⁶⁹² Bergmann, Heiko: Strandkorb, Bäderdampfer und Feriendienst: Die Geschichte des Bädertourismus in Mecklenburg-Vorpommern. Ueckermünde 2005. S. 92.; Vgl. zur Entwicklung des Badens: Altonaer Museum in Hamburg/Norddeutsches Landesmuseum, Bärbel Hedinger (Hg.): Saison am Strand: Badeleben an Nord- und Ostsee, 200 Jahre. Ausstellungskatalog. Herford 1986.; Kürtz, Jutta: Badeleben an Nord- und Ostsee: eine kleine Kulturgeschichte der Sommerfrische. Boyens 1994.

⁶⁹³ Bergmann, 2005, S. 17.; Vgl. zur Geschichte der Fremdenverkehrsvereine: Wilde, Alexander: "Heimatliebe" und "Verkehrs-Interessen": Zur Entstehung organisierter Tourismuswerbung und -förderung im Kaiserreich. In: Voyage. Jg. 2, Heft 2, 1998. S. 115-127, S. 116 ff.

⁶⁹⁴ Bergmann, 2005. S. 19.

⁶⁹⁵ Ebenda, S. 44.

⁶⁹⁶ Nizze, Adolf: Doberan - Heiligendamm: Geschichte des ersten deutschen Seebades. Pritzwalk 1936. S. 177.

⁶⁹⁷ Karge, 1993, S. 100.

⁶⁹⁸ Bergmann, 2005, S. 21.

Heiligendamm wurde 1939 für das Militär beschlagnahmt und zum Reservelazarett erklärt. Der Badebetrieb kam somit schlagartig zum Erliegen. Von 1941 bis Kriegsende befand sich der Ort im Besitz der Reichsmarine und wurde mit einem Tarnanstrich versehen.

Durch die militärischen Einrichtungen in der Nähe der Badeorte, allein bei Warnemünde befanden sich zwei Flugzeugwerke und eine Werft, wurde ein Großteil der Badeorte bei Luftangriffen stark beschädigt.

Analog zu den technischen Entwicklungen in der Fotografie und den gesellschaftlichen Bedingungen veränderte sich auch der Anspruch der Kunden und der Fotografen an die Fotografie in den Kur- und Badeorten.

Bis etwa 1890 wurden hauptsächlich Studioportraits angefertigt. Die Anzahl der Fotografen beschränkte sich pro Badeort auf ein oder zwei, von denen einige auch nur in den Sommermonaten ein festes Atelier betrieben. In Warnemünde wurde 1888 erstmals der Fotograf Jahns [...-...] mit einem festen Atelier erwähnt.⁶⁹⁹ Vier Jahre später folgte ihm Friedrich Neuwerth [...-...] ⁷⁰⁰, der bis um die Jahrhundertwende der einzige Fotograf am Ort bleibt. Von 1902 bis etwa 1909 folgten der Fotograf Eggert Hansen [...-...] und ab circa 1911 W. Steinmann [...-...] als jeweils einzige Fotografen. Erst 1917 eröffnete ein zweiter Fotograf, Adolf Gering [...-...], das Geschäft „Photographisches Atelier und Vergrößerungsanstalt“ in Warnemünde. Zu dem Zeitpunkt zählte der Ort fast 5000 Einwohner.

Nach Ende des Ersten Weltkrieges hatte sich bei den Fotografen das Prinzip der Freilichtfotografie von Kur- und Badegäste durchgesetzt. Zahlreiche Fotografen in Kur- und Badeorten übten ihre Tätigkeit am Strand oder auf der ‚Promenade‘ aus. Gleichzeitig verlagerten die Fotografen – vor allem zu Beginn der 1930er Jahre – ihre Tätigkeiten von der Anfertigung von Fotografien und dem Handel mit Fotomaterialien für den Amateurgebrauch in Richtung zunehmend umfassender Dienstleistungen für die Fotoamateure. Die Atelierfotografen boten somit auch ihren Dienst in der Dunkelkammer an, d. h. dass der Amateurfotograf seine selbst fotografierten Urlaubsbilder noch vor Ort entwickeln und abziehen lassen konnte. Dieses geschah oft in Zusammenarbeit mit den lokalen Hotels.⁷⁰¹

Diese Tendenz der Verschiebung der Fotografie zugunsten der Amateurfotografie spiegelt sich auch in der Anzahl der Händler von Fotobedarfsartikeln wieder (Tabellen 17 und 18).

Deutlich ist eine steigende Anzahl an Händlern von Fotobedarfsartikeln und Fotohandlungen in Warnemünde ab 1931 zu erkennen.

Diese Entwicklung kann auf die anderen Kur- und Badeorte entlang der Ostseeküste übertragen werden.

⁶⁹⁹ Adreßbuch von Warnemünde. Rostock 1888. S. 12.

⁷⁰⁰ Warnemünder Adreßbuch nebst Plan von Warnemünde. Rostock 1894. S. 145.

⁷⁰¹ Siehe Kapitel 3.3.1.

Jahr	Händler von Fotobedarfsartikeln/ Fotohandlungen in Warnemünde								
1918	F x								
1920	F x								
1922	F x	F x							
1923		F x							
1924		F x							
1926		F x							
1928		F x							
1929		F x							
1931 ⁷⁰²		F x	x	x	F				
1932		F x	x	x	F x	x			
1934		F x	x	x	F x	x	x		
1935		x	x	x	F x	x	x	F x	
1936/37			x	x	F x	x	x	F x	F x
1938				x		x	x	F x	F x
1939				x	F x	x	x	F x	F x
1943				x	x		x	x	F x
	W. S.	C. E.	G. B.	W. P.	G. H.	W. N.	E. A.	K. E.	E. S.

Abkürzung, Name, Bezeichnung des Betriebes	
C. E.	Carl Eggers, Lichtbildwerkstätten und Photohandlung
E. A.	Emil Anthes, Drogen- Farben- Photo- u. Chemikalienhandlung
E. S.	Erhard Schäfer, Photo- Kino-Fachhandlung
G. B.	Georg Besendahl, Inh. Frau Erna Besendahl Ostsee-Drogerie und Photohaus
G. H.	Gotthard Hutt(h), ⁷⁰³ Photohandlung "moderne Lichtbildkunst"
K. E.	Karl Eschenburg
W. P.	Walter Plessentin
W. S.	W. Steinmann, Photographisches Atelier. Vergrößerungs-Anstalt
W. N.	Wilhelm Nitz, Ingenieur, Reise und Verkehrsbüro

Tabellen 17 (oben) und 18 (unten)
 Verzeichnis der Fotografen (F) und der Händler (x) von Fotobedarfsartikeln in Warnemünde (1920-1944) auf Basis der Adressbücher des Ortes Warnemünde 1918-1943.
 (zusammengestellt von K. Becker)

Beliebte Motive in den Kur- und Badeorten waren Portraits. Diese wurden sowohl von Berufsfotografen als auch von den Amateuren ausgeführt. Ferner wurden die Spezifika der Urlaubsorte, wie zum Beispiel die Seebrücken in Kühlungsborn, Heiligendamm, Nienhagen, Wustrow und Boltenhagen fotografiert. Auch diese wurden gleichzeitig von den Amateuren und von den Berufsfotografen aufgenommen. Die ausgebildeten Fotografen boten zahlreiche dieser typisch mecklenburgischen Motive in der Form von Postkarten an.⁷⁰⁴

⁷⁰² Unter der Bezeichnung Photohandlungen geführt.

⁷⁰³ Quellendivergenz.

⁷⁰⁴ Vgl. Abbildung 90 von Karl Eschenburg.

Die Seebäder auf der vorpommerschen Insel Rügen waren wie die Badeorte in Mecklenburg bei Reisenden, vor allem aus Berlin, sehr beliebt. Es kann daher angenommen werden, dass für die Fotografen in diesen Orten ähnliche Arbeits- und Lebensbedingungen herrschten.

Hans Knospe [1899-1999], zählt zu den bekanntesten Fotografen der Insel Rügen. Zum einen da in den 1990er Jahren seine Fotografien der Selliner Seebrücke aus den 1920er und 1930er Jahren als Vorlage für die Rekonstruktion des Schiffsanlegers dienten und zum anderen auf Grund seines hohen Lebensalters von 99 Jahren. Der Journalist Andreas Küstermann führte im März 1995 ein Interview⁷⁰⁵ mit dem Fotografen, welches die Grundlage für die folgenden Informationen und Analogieschlüsse bildet.

Hans Knospe hatte im Fotoatelier seines Vaters in Sellin das Fotografenhandwerk gelernt:

„Ich habe sie [die Fotografie] bei meinem Vater gelernt und im Atelier, wo alles so vornehm zugeht und was gar nicht so meine Art ist, ich bin immer so ein bißchen geradezu, so ein bißchen, irgendwie, ich weiß nicht, wie ich mich ausdrücken [soll], na auf jeden Fall, ich habe kein Talent, immer zu sagen, gnädige Frau hinten, gnädige Frau vorne, wie das so ist. Wir hatten da bei uns in Sellin die ganzen Rittergüter in der Umgebung und das kam ja alles zu uns, zum fotografieren. Na, auf jeden Fall, ich hatte es dicke und ich hatte ausgelernt und wollte aber nicht Fotograf bleiben. ...“⁷⁰⁶

Allerdings konnte er seinen Pensionsbetrieb nicht aufrechterhalten und besann sich um 1919 auf seinen erlernten Beruf. Er arbeitete im elterlichen Atelier in Sellin und spezialisierte sich – im Gegensatz zur erlernten Atelierfotografie – auf die Strand- und Promenadenfotografie. Seit der Hochzeit 1924 führte er das vom Vater 1903 gegründete Foto-Ladengeschäft:

„... Und dann hab' ich aber nicht selber fotografiert, sondern wir hatten Angestellte, Strandfotografen, und die haben unten dann am Strand gearbeitet und ich hab' in der Dunkelkammer die Bilder fertig gemacht. ...“⁷⁰⁷

Hans Knospe war mit den gelieferten Bildern nicht zufrieden, so dass er selbst zum Strand fotografieren ging und die Dunkelkammerarbeit seinen Angestellten überließ. Seine Tätigkeit beschrieb er wie folgt:

„... Sie haben Ihren Apparat genommen, nicht wahr, damals mit Stativ, auf die Schulter, und dann sind Sie am Strand entlang gegangen und haben die Kunden angesprochen zum Fotografieren“⁷⁰⁸

Da der junge Hans Knospe jedoch schüchtern war und sich kaum traute, seine potentiellen Kunden anzusprechen, lief das Geschäft zunächst schlecht. Erst die Anschaffung einer Spiegelreflexkamera der Firma Goltz und Breutmann aus Dresden⁷⁰⁹ weckte das Interesse der Badenden:

⁷⁰⁵ Küstermann, Andreas: Hans Knospe – Von der Fotografie. Unveröff. Manuskript 1995. o. S.; im Archiv Küstermann, <http://www.ostSeh.de> (Zugriff: 25.04.2003).

⁷⁰⁶ Ebenda.

⁷⁰⁷ Ebenda.

⁷⁰⁸ Ebenda.

„...Auf jeden Fall habe ich aber gut zu tun bekommen, ich habe die Leute immer da 'reingucken lassen oben, die waren ja schon neugierig, wenn ich mit dem Kasten ankam, nicht. Und da brauchte ich überhaupt nichts mehr zu sagen, da hab ich soviel zu tun gehabt, und das glauben Sie mir wahrscheinlich auch kaum, die Leute sind hinter mir hergelaufen, als wenn ich der Rattenfänger von Hameln wäre. Wirklich wahr, also ich schwinde nicht. Und da hab' ich es nun geschafft gehabt, und da ging das Geschäft also blendend, ich hab' da alles mit gemacht...“⁷¹⁰

Um die Aufmerksamkeit seiner Kunden zu erhalten, versuchte Knospe durch innovative Motive zu überzeugen. So ließ er die Badegäste posieren:

„...Ich habe immer wieder was Neues rausgebracht. Einfach so fotografieren war ja langweilig und da habe ich die Männer auf den Frauen reiten lassen und umgekehrt - die Frauen auf den Männern - alles Mögliche. ...“ Eines seiner berühmtesten Motive ist ein Stern aus Mädchen, die am Strand liegen: *„... Ja, mein berühmter "Stern", das ist auch wieder so 'ne Schnapsidee gewesen von mir. [...] Und dann waren eine ganze Menge junge Mädels da, und da dachte ich, jetzt packst du die unten in den Sand. Ich konnte ja alles mit denen machen. Dann hab' ich sie eingesackt und dann hab ich sie hingepackt. Und dann bin ich, das hab' ich gemacht, hier vorne vor der Brücke, am Musikpavillon, am Geländer hab' ich gestanden, ja, dann hab' ich den Lichtmast so um den Arm gehabt und in der anderen Hand die Kamera und dann hab' ich fotografiert. Und der ist mir auch so gut gelungen, und - wie gesagt, bis heute ist er in so vielen Zeitungen und Zeitschriften schon mit veröffentlicht worden und ich freue mich immer wieder und ich habe immer gedacht, ob sich da wohl mal jemand findet, wo da mit auf dem Stern ist und sich nun entdeckt.“⁷¹¹*

Hans Knospes wirtschaftlicher Erfolg beruhte vorwiegend auf innovativen und qualitativen Aufnahmen. Zu diesen zählen auch zahlreiche Fotografien von Badegästen mit einem ‚Eisbären‘:

„...Da bin ich dazu gekommen, wie gesagt, mit meinen blöden Ideen. Ich bin in Berlin mit meiner Frau gewesen und da sind wir an so einem Geschäft vorbeigekommen, wo sie für Karneval so Kostüme und so was verliehen haben und da war so ein Eisbär im Fenster zu sehen. Und ich sagte, den kauf' ich, den nehm' ich mit an den Strand. (...) Und ich sagte, wieso denn, der kam auf 100 Mark. Hab' ihn gekauft, nicht. Und dann hab' ich einen Bekannten gehabt, den hab' ich da reingestopft. Und das war ja nun die Sensation, nicht. Und da hab' ich sie nun fotografiert mit meinem Eisbären, mit meinem Werner Müller...“⁷¹²

Der geschäftstüchtige Fotograf besaß ferner Anfang der 1920er Jahre die Erlaubnis von 11 bis 12 Uhr die Frauen im Damenbad, in dem Männer keinen Zutritt hatten, zu

⁷⁰⁹ Vgl.: <http://www.dresdner-kameras.de/> (Zugriff: 22.06.2007) und insbesondere zu Kameras der Firma Goltz und Breutmann: Spiegel-Reflex-Camera mit Rouleaux-Verschuß für Zeit- und Momentaufnahmen, verstellbarer Schlitzweite und Spiegeleinstellung ohne jeden Federbetrieb, Druckschrift der Firma Goltz und Breutmann. Stuttgart 1900.; Mentor, Die Kamera über dem Durchschnitt. Ein Spiegel der Mentor-Produktion. Prospekt der Mentor Kamera Fabrik Goltz und Breutmann, Stuttgart 1939.

⁷¹⁰ Ebenda.

⁷¹¹ Ebenda.

⁷¹² Ebenda.

fotografieren. Auch dies war anderen Strandfotografen gegenüber eine zusätzliche Einnahmequelle.

Hans Knospe legte stets viel Wert auf die Anschaffung neuerer Kameras. So arbeitete er nach der Spiegelreflexkamera, die ihm zu schwer wurde, mit einer 10x15 cm-Decrolo von Zeiss-Icon⁷¹³ und schließlich auch mit einer Leica⁷¹⁴.

Die Hauptarbeitszeit des Fotografen lag im Sommer, wenn zahlreiche Sommergäste den Strand und die Promenaden bevölkerten. Im Winter schwanden die Einnahmen und nur selten konnten Winteraufnahmen, wie zum Beispiel die von der 1924 durch sich im Sturm auftürmende Eisschollen stark beschädigte Seebrücke in Sellin, hohe Verkaufszahlen erzielen. So baute sich Hans Knospe 1924 ein ‚Winterstandbein‘ in Oberwiesenthal auf. Zum einen fotografierte er selbst, zum Beispiel 1924 den Bau und die Fertigstellung der Fichtelberg-Seilschwebbahn, zum anderen entwickelte er auch die Filme der Touristen. Diese holte er aus den Hotels ab und brachte die Negative und Fotografien am nächsten Morgen wieder dorthin.

Hans Knospe bediente nicht ausschließlich den Tourismussektor. Er fotografierte im Sommer in der Region um Sellin und im Winter in Oberwiesenthal alle Motive, die sich ihm anboten. Dieses änderte sich bis 1939 nicht.⁷¹⁵ So fotografierte er in Oberwiesenthal Abfahrtsrennen und in Sellin den Besuch der ersten U-Boote der Kriegsmarine. Sein Hauptaugenmerk lag allerdings in der Portraitfotografie. So gelangten berühmte Personen wie die Ufa-Stars Paul Kemp, Anni Ondra und Liane Heid oder August von Sachsen vor seine Linse. Aber auch Martin Mutschmann, Gauleiter von Sachsen, und Adolf Hitler fotografierte Hans Knospe:

„...An der Grenze, wo er von, wo sie die Tschechei eingenommen hatten, nicht, da kam er über die Grenze von Gottesgab, da kam der dann 'rüber und da kriegte ich Bescheid vom Bürgermeister, ich sollte schnellstens sehen, daß ich zur Grenze komme, der Führer kommt mit dem ganzen Gefolge. Und da waren dann auch alle dabei, nicht, ich weiß nicht, wieviele Autos das waren, alles so große Schlitten. Und meine Tochter, die älteste und mit der und ihrer Freundin, die haben von der Schule aus dann einen Blumenstrauß überreichen müssen am Auto. Und da war so ein ganz komisches Wetter, so ganz diesig und unheimlich viele Menschen. Und ich dachte, tja, wie komme ich nun da ran? und da wo der Schlagbaum ist, da ist doch so ein Kasten, wo das Gewicht 'reingeht von dem Schlagbaum, nicht, und der Schlagbaum war schon abgerissen und da bin ich dann auf diesen Kasten 'raufgegangen und von da aus konnte ich nun nach unten fotografieren und hatte also einen gedeckten Hintergrund, so daß die Gesichter alle klar blieben, wohingegen die Presse und alle die da waren, die standen alle unten und die hatten alle graue Gesichter, nicht. Und (lacht) dann kommen die alle angefahren, Himmler mit dabei und Göring und wie sie alle heißen, fünf oder sechs Autos waren das, nicht, und dann bin ich beim Fotografieren und mit einemmal kommt ein Kopf hoch aus dem Kasten. Dann war ein Landser drin und ich sage, bleibst Du unten (lacht)...“⁷¹⁶

⁷¹³ Die Zeiss-Ikon AG mit dem Hauptsitz in Dresden entstand 1926 aus dem Zusammenschluss der „Internationale Camera Actiengesellschaft, Dresden“, der Contena-Nettel, Stuttgart sowie der Ernemann-Werke in Dresden. Nähere Angaben zu dem Kameratyp „Decrolo“ können nicht getätigt werden.

⁷¹⁴ Siehe Kapitel 2.1.

⁷¹⁵ Genaue Angaben über Hans Knospes Militärzeit liegen nicht vor.

⁷¹⁶ Küstermann, 1995, o. S.

Hans Knospe führte seit 1951 ein Foto-Atelier in Sellin auf Rügen. Weiterhin betätigte er sich als Fotograf und portraitierte neben zahlreichen Urlaubern auch bekannte Persönlichkeiten, wie den Staatsratsvorsitzenden der DDR Walter Ulbricht mit seiner Gattin.

Sein Konvolut an Architekturaufnahmen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert bot wertvolle Hinweise für die heutige Rekonstruktion der Gebäude in Sellin und Umgebung. Das Foto-Geschäft Knospe, Sellin, wird in der dritten Generation weitergeführt.

Für den wirtschaftlichen Erfolg waren neben ungewöhnlichen Arrangements der Portraitierten vor allem Schnelligkeit und Zuverlässigkeit von zentraler Bedeutung. Knospe hatte einen wechselnden Kundenstamm und war somit stark von äußeren Bedingungen abhängig.

Um sich von der einseitigen Sommerfotografie zu lösen, arbeitete er in den Wintermonaten im Erzgebirge, wo er unter anderem für die Amateure in den Hotels die Negative belichtete und Abzüge anfertigte. Dieses zusätzliche Geschäft sicherte Knospe die Unabhängigkeit von dem einseitigen Sommergeschäft.

Der Fotograf Knospe kann als typischer Fotograf der Kur- und Badeorte in der Weimarer Republik angesehen werden. Er ist durch seine Tätigkeit als Strandfotograf beispielhaft für zahlreiche Berufsfotografen an den Kur- und Badeorten in Mecklenburg, die die Spezifika der Orte mit den Bildwünschen der Touristen vereinen. Somit unterscheidet sich die Kur- und Badefotografie am Meer nur durch ortstypische Gegebenheiten wie Molen, Strände, Dünen oder Leuchttürme von denen zum Beispiel in den Bergen. Sowohl die Absicht des Fotografen, den Lebensunterhalt zu verdienen, wie auch der portraitierten Personen, ein Foto zu Erinnerungszwecken zu erhalten, sind identisch mit anderen Touristenstätten.⁷¹⁷

Im Gegensatz zu der Kur- und Badefotografie bis etwa 1918 rückt seit der Weimarer Republik in den Kur- und Badefotografien das Motiv des Badenden im Meer zunehmend in den Vordergrund. Dies ist unter anderem bedingt durch die Veränderung der Badepraktiken. Erst durch das Baden am gemischtgeschlechtlichen Strand im offenen Meer wurde diese Tätigkeit auch in Mecklenburg zu einem beliebten Motiv.

Trotzdem bleiben diese „Strandfotografien“ mit typischen Motiven wie „Wadenschauen“ oder „Strandhochzeiten“ letztendlich innerhalb der Badeorte in Mecklenburg, aber auch an allen Stränden in Deutschland mit ähnlicher Badegästestruktur austauschbar.⁷¹⁸

Für die Zeit ab 1933 können auf Grund der desolaten Quellenlage in Mecklenburg keine differenzierten Aussagen getroffen werden.

Es ist jedoch anzunehmen, dass sich im Untersuchungszeitraum auch an der mecklenburgischen Ostseeküste Amateure und Berufsfotografen der Aktfotografie widmeten, Beispiele konnten jedoch in den untersuchten Beständen der bereits erwähnten Archive und Museen nicht belegt werden.⁷¹⁹

⁷¹⁷ Vgl. zur Funktion der Tourismusfotografie: Thurner, 1992.

⁷¹⁸ Dieses hat Wiebke Kolbe auch für die Plakate der Ostseebäder nachgewiesen. Vgl.: Kolbe, Wiebke: Viel versprechende Strandwelten. In: Tourismus. Hamburg 2004. S. 42-56, S. 48.

⁷¹⁹ Vgl. zur Aktfotografie: Köhler, Michael und Gisela Barche (Hg.): Das Aktfoto: Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter: Ästhetik, Geschichte, Ideologie. München 1997.

4.3 TECHNIK-, INDUSTRIE- UND ARCHITEKTURFOTOGRAFIE

Mit der Fotografie von Bauwerken, der Architekturfotografie, haben sich zahlreiche Fotografen aus Mecklenburg beschäftigt. Abbildungen von Industrie und Technik hingegen sind nur vereinzelt überliefert. Im Folgenden wird auf die einzelnen Motivkreise eingegangen und der Gebrauch dieser Fotografie untersucht.

Der Begriff Architekturfotografie ist „ebenso präzise wie unzureichend“⁷²⁰ und umfasst im weitesten Sinne die Abbildung von Bauwerken mittels einer fotografischen Technik. Hier reichen die Möglichkeiten allerdings von der Fotografie einer Kathedrale mittels Plattenkamera bis hin zur Ablichtung ganzer Straßenzüge mit einer Lochkamera.

Meist gilt die Architekturfotografie als Betätigungsfeld der professionellen Fotografen, da „...starre formale Regeln den Einsatz einer großformatigen Fachkamera sowie höchstauflösendes Filmmaterial [verlangen]...“⁷²¹

Zu der Architekturfotografie zählt auch die fotografische Abbildung von industriellen Bauten. Diese wird als Industriefotografie bezeichnet. Während die Architekturfotografie in ganz Deutschland betrieben wurde, impliziert eine Industriefotografie, dass eben diese Industrie auch existieren muss. So werden in Deutschland hauptsächlich industriell geprägte Regionen wie beispielsweise das Ruhrgebiet oder Berliner Industriegebiete mit dem Begriff Industriefotografie in Verbindung gebracht.⁷²² Ferner erfolgten wissenschaftliche Auswertungen hauptsächlich auf Basis von Firmenarchiven, wie zum Beispiel in der Publikation zur Industriefotografie in Hamburg.⁷²³

Der Begriff Industriefotografie schließt die Abbildung von industriellen Produktionsabläufen, industriellen Maschinen sowie Maschinen als technische Errungenschaft im weitesten Sinne und Fotografien von Industrieerzeugnissen im engeren Sinne ein.

Da Mecklenburg trotz Schiff- und Flugzeugbau eine im Untersuchungszeitraum in erster Linie agrarwirtschaftlich geprägte Region ist, muss zum einen davon ausgegangen werden, dass im Vergleich zu reinen Industrieregionen quantitativ weniger Industrie- und Technikfotografien entstanden. Zum anderen muss darauf hingewiesen werden, dass durch die wechselvolle Geschichte der einzelnen Firmen ein Großteil der Fotografien vernichtet wurde.⁷²⁴

So konnten in den bereits benannten Museen und Archiven in Mecklenburg meist Architekturaufnahmen, jedoch nur sehr vereinzelt Industrie- und Technikfotografien belegt werden. Von diesen wird ein repräsentativer Querschnitt vorgestellt.

⁷²⁰ Freier, Felix: Fotografieren lernen - Sehen lernen: Fototechnik, Aufnahmepraxis, Bildgestaltung. Köln 1995. S. 214.

⁷²¹ Ebenda.

⁷²² Vgl. für das Ruhrgebiet: Matz, Reinhard: Industriefotografie: aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets. Essen 1987.; Tenfelde, Klaus: Bilder von Krupp: Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter. München 1994.

⁷²³ Vgl. für Hamburg: Kosok, Lisa und Stefan Rahner (Hg.): Industrie und Fotografie: Sammlungen in Hamburger Unternehmensarchiven. Hamburg 1999.

⁷²⁴ Vgl. Kapitel 1.4.

Die überlieferten Fotografien, die der Industrie- und Technikfotografie zugeordnet werden können, stammen entweder von Berufsfotografen oder von Amateuren. Die Amateure aus dem Kreis der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin setzten, wie zum Beispiel Hans Philipp Holldorff mit seiner um 1930 entstandenen Aufnahme „Im Gaswerk“⁷²⁵, industrielle Motive in Edeldrucktechniken um. Die Berufsfotografen arbeiteten im Auftrag der Firmen für die sie fotografierten. Sie bedienten mit ihren Fotografien vorrangig den Bereich der Werbung und Produktdokumentation. Diese Fotografien wurden somit in einem Gebrauchszusammenhang verwendet.

Nur vereinzelt mögen Aufnahmen aus einem privaten Interesse entstanden sein. Die Aufnahmen des Parseval-Luftschiffs aus dem Jahr 1910 von Heuschkel (Abbildungen 31 und 32) und folgenden Technikdarstellungen stehen exemplarisch für die Fotografie von Flugapparaten in Mecklenburg zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Abbildung 105 und 106).



Abbildung 105

Ferdinand Hahn
o. T.
(Flugzeug vor Wismar)
Wismar
1913
23,2x25,5 cm
DOP-
Gelatinesilberpapier,
rp., nach 1945
handschriftliche
Eckmarkierungen und
mittig „Hahn 23/6
Wismar 1913“
AHW F XXI 28

So fotografierte der Wismarer Fotograf Ferdinand Hahn 1913 einen Doppeldecker, der über eine Wiese oder ein Flugfeld vor der Stadt Wismar flog (Abbildung 105). Diese Aufnahme entstand vor dem Untersuchungszeitraum im Jahr der Gründung der Fokker-Werke in Görries bei Schwerin.

Ferdinand Hahn nutzte die Negativplatte, von der der abgebildete Reprint stammt, für ein Postkartenmotiv. Deutlich sind auf der rechten unteren Bildhälfte seine Markierungen zu erkennen. Er wählt für seinen Ausschnitt das Flugzeug vor der markanten Stadtsilhouette und lässt die Personen am linken Bildrand bewusst aus. Diese Aufnahme entstand wahrscheinlich aus Interesse an der neuen Technik und mit dem Hintergedanken, dieses Motiv als Postkarte zu vertreiben. Der Vintageprint ist in seiner Komposition eher ein Schnappschuss, da der Fußgänger und der Reiter offensichtlich nicht in die Komposition einbezogen wurden. Allerdings entschied

⁷²⁵ Die Fotografie „Im Gaswerk“ [26,7x20,5 cm/44,14x37,7 cm; Bromöldruck; vp; Relieffdruck; handschriftlich: u. r.: Holldorff, u. l. im Gaswerk, ganz unten links Bromöldruck, auf der Rückseite Stempel: Hans Ph. Holldorff, Schwerin (Meckl.)] von Hans Philip Holldorff befindet sich im mecklenburgischen Volkskundemuseum Schwerin-Mueß. Sie wurde für diese Publikation nicht zur Veröffentlichung freigegeben.

sich Ferdinand Hahn in dieser frühen Technikaufnahme für den optimalen Bildausschnitt.

Eine weitere fotografische Darstellung eines Flugzeugs (Abbildung 106) in Form einer Postkarte wurde von dem Schweriner Atelier Sandberg-Heese angefertigt. Dieses Atelier, dessen Inhaber Hans Sandberg⁷²⁶ war, befand sich zwischen 1903 und 1941 in der Königsstraße in Schwerin. Hans Sandberg beziehungsweise einer seiner Mitarbeiter fotografierte das Flugzeug, indem sich zwei Männer befinden, auf einem Flugfeld. Zwei Männer scheinen es anzuschieben. Die Fotografie wurde von der Seite aufgenommen und die Piloten befinden sich etwa in der Bildmitte. Diese Aufnahme wurde sorgfältig geplant und komponiert und das Motiv als Postkarte verkauft.



Abbildung 106

Sandberg-Heese
o. T.
o. D.
(Segelflugzeug)
10,7x16,8 cm
DOP-Gelantine-
silberpapier, vp.
Postkarte
o. r. Prägestempel:
„Sandberg-Heese
Schwerin i. M.“
SAS Bi 2841 24.1

Flugzeuge blieben ein beliebtes Motiv der Fotografen in Mecklenburg. Die Umsetzung dieser Fotografien war durch die Kriege und politischen Gegebenheiten vor allem vor dem ersten Weltkrieg und zwischen 1919 und 1933 für alle ‚Fotointeressierten‘ möglich. Aus dieser Zeit stammen auch die Flugzeugaufnahmen von Karl Eschenburg⁷²⁷, von denen ein Großteil auf dem Flugplatz Hohe Düne bei Warnemünde entstand.⁷²⁸ Diese Aufnahmen bekunden in erster Linie das Interesse des Fotografen an der Technik und an den Menschen, die zum Beispiel auf der Flugschau am 07.04.1932 diese Maschinen bestaunten. Die Abbildungen 105 und 106 sind gut komponierte Momentaufnahmen und zeigen die Flugzeuge, meist auf dem Boden, sowie die sie umgebenden Menschen.

Diese Aufnahmen stehen im klaren Gegensatz zu Werksaufnahmen von Flugzeugen wie sie beispielsweise bei den Heinkel-Werken getätigt wurden.⁷²⁹ Die Fotografien, die sowohl zu Werbezwecken wie auch zu Dokumentationszwecken angefertigt wurden, sind in den Archiven und Museen in Mecklenburg nicht mit Angabe des oder der Fotografen belegt. Es ist anzunehmen, dass bei den größeren Unternehmen, wie den Heinkel-Werken, Fotografen angestellt waren. Wahrscheinlich wurden die Negative und Abzüge jedoch im Verlauf der Kriegswirren vernichtet beziehungsweise ‚beiseite geschafft‘.

⁷²⁶ Zu der Person Hans Sandberg liegen keine weiteren Angaben vor.

⁷²⁷ Vgl. Kapitel 3.3.1.

⁷²⁸ Siehe: Möller, 2005, S. 70-77.

⁷²⁹ Vgl.: zum Beispiel Aufnahmen in: Koos, 2003.

Die Entwicklung der fotografischen Abbildung zu Dokumentations- und Werbezwecken verdeutlichen die Abbildungen 107 bis 109.

Diese Aufnahmen, deren Urheber unbekannt sind, entstanden in Rostock zwischen 1910 und 1933. Sie zeigen eine Straßenbahn, wahrscheinlich kurz nach der Fertigstellung oder nach Ankauf.⁷³⁰ Der Triebwagen wurde in einer nüchternen und dokumentarischen Art von der Front (Abbildung 107) und von der Seite (Abbildung 108) fotografiert. Trotz dieser Ansichten kann der Betrachter durch ‚leichte Seitenansicht‘ die Dreidimensionalität des Triebwagens erahnen.



Abbildung 107

Anonym
o. T.
(Straßenbahnwagen, nach Fertigstellung
oder Umbau)
10,6x14,9 cm
DOP-Gelantinesilberpapier, rp.
o. D. (zw. 1910 und 1933 eingesetzt)
Archiv der Rostocker
Nahverkehrsfreunde, o. Inv.

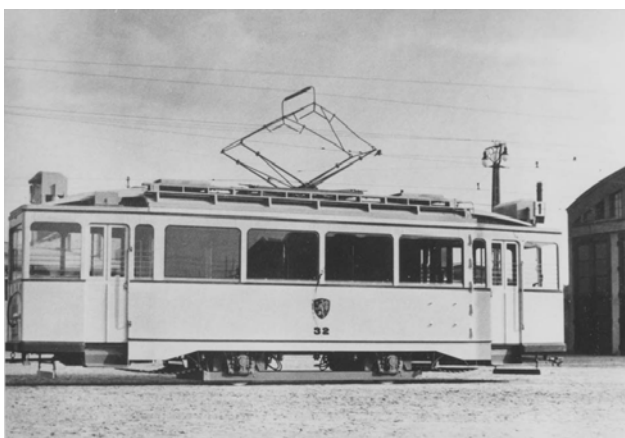


Abbildung 108

Anonym
o. T.
(Straßenbahnwagen, nach Fertigstellung
oder Umbau)
o. D.
10,1x14,4 cm
DOP-Gelantinesilberpapier, rp.
o. D. (zw. 1910 und 1933 eingesetzt)
Archiv der Rostocker
Nahverkehrsfreunde, o. Inv.

Im Gegensatz zu den Aufnahmen des „Straßenbahnwagens nach Fertigstellung oder Umbau“ sind auf der Fotografie des „Triebwagens 11“, die während des Ersten Weltkriegs entstand, Menschen abgebildet (Abbildung 9). Der Triebwagenführer und die Schaffnerin der Linie 2 posieren eigens für die Aufnahme. Der unbekannte Fotograf setzte sie zusammen mit dem 1904 in Uerdingen, Krefeld, gebauten Wagen in Szene.⁷³¹

Obwohl sowohl der Name als auch die Beweggründe des Fotografen und das Datum der Aufnahme unbekannt sind, ist anzunehmen, dass die Aufnahme von Mensch und Technik vor der reinen Technikaufnahme stand.

⁷³⁰ Groppa, Kurt: Chronik: 111 Jahre Rostocker Straßenbahn, 88 Jahre elektrischer Betrieb, 66 Jahre Omnibusbetrieb. Rostock 1991. S. 83.

⁷³¹ Ebenda.



Abbildung 109

Anonym
o. T.
(Triebwagen 11, Rostock)
o. D.
(während des Ersten Weltkriegs)
8x11,1 cm
DOP-Gelantinesilberpapier, vp.
Archiv der Rostocker Nahverkehrsleute,
o. Inv.

Es ist anzunehmen, dass ein Großteil der Industriebetriebe in Mecklenburg, insbesondere die Flugzeugindustrie und die Werften eigene Werksfotografen angestellt hatten. Allerdings konnte diese in den untersuchten Sammlungen nicht nachgewiesen werden.

Im Schweriner Stadtarchiv befinden sich großformatige Aufnahmen des neu errichteten Schweriner Kinos (Abbildung 48 bis 50, siehe auch die größeren Abbildungen im Kapitel 3.2.3). Das Lichtspieltheater „Capitol“ mit Bühne und Kulissen-Aufzügen im Bühnenturm wurde im zeitaktuellen Trend der Mehrzweckbühnen nach einjähriger Bauzeit am 21.12.1936 mit dem Film „Das Hofkonzert“ (mit Martha Eggerth und Johannes Heesters) eröffnet. In dem für 1100 Zuschauer ausgelegten Kino konnten Theater-, Konzert- und Varieté-Vorstellungen gezeigt werden.



Abbildung 48
Fritz Heuschkel jun.
Capitol, Vorführraum
o. D.
SAS Bi 8362/36.1



Abbildung 49
Fritz Heuschkel jun.
Capitol, Vestibül
o. D.
SAS Bi 8362/36.1



Abbildung 50
Fritz Heuschkel jun.
Capitol, Kassenhalle
o. D.
SAS Bi 8362/36.1

Fritz Heuschkel jun. nahm diese Innenräume wahrscheinlich 1936 oder 1937 auf und fertigte Abzüge von den Aufnahmen im Format 18x24 cm. Diese Abzüge zog er auf Karton auf und unterzeichnete rechts unten mit „Fr. Heuschkel Schwerin“.⁷³² Seine Aufnahmen zeugen nicht nur von seinem handwerklichen Können die schwierigen Lichtverhältnisse in den Innräumen korrekt wiederzugeben, sondern auch von seinem kompositorischen Vorstellungsvermögen, die strenge Architektur zweidimensional umzusetzen.

⁷³² Vgl. Kap. 3.2.3.



Abbildung 110

Hans Sandberg
Wittenburger Str. 25
o. D. (1936 - 1939)
22,9x14,5 cm auf Karton aufgezogen
SAS Bi 8018 9

Im Gegensatz zu der nüchternen Darstellung der zeitgenössischen Architektur fotografierte der Schweriner Fotograf Hans Sandberg unzumutbare Wohnverhältnisse in der Stadt. (Abbildung 110 und 111).

Wahrscheinlich entstanden diese Aufnahmen, von denen um die 100 in verschiedenen Archiven der Stadt Schwerin – unter anderem in zahlreichen Bauakten der 1930er Jahre – zu finden sind, im Auftrag der Stadt.

Hans Sandberg fotografierte zwischen 1936 und 1939 Innen- und Außenaufnahmen von Wohnungen in Schwerin, die in einem erbärmlichen Zustand waren.

Die Aufnahmen wurden auf 13x18 cm-Agfa-Platten fotografiert und in den Formaten 10x15 cm oder 15x10 cm abgezogen. Diese Fotografien wurden auf standardisiertem 22,9x14,5 cm-Karton kaschiert. Einigen Kartons, die großformatigen Karteikarten ähneln, wurden auf der Rückseite maschinenschriftliche Texte beigefügt. Diese beschreiben und kommentieren die fotografisch festgehaltene Bildsituation.

So wurde der Fotografie der Querstraße 20

am 31.03.1939 folgendes hinzugefügt: „Wohnung Querstraße Nr. 20, A. v. Hofe, Dachgeschoß. Die Wohnung ist für die Familie zu klein. Die Höhe der Kammer und die Küche ist nicht ausreichend, da weniger als 2,20 m i. L. Die Belichtung der Kammer und der Küche ist unzureichend. Die Vorderfrontwand der Stube ist gegen Witterungseinflüsse nicht ausreichend geschützt, da Holzfachwerk. Die Dachausbauten der Kammer u. Küche sind reparaturbedürftig. Die Fenster sind undicht. 1 Kachelofen nicht brauchbar. Wohnung besteht aus Stube, Kammer u. Küche.“⁷³³



Abbildung 111

Hans Sandberg
Seese, Schlachterstr. 9
1937
14,9x22,5 cm auf Karton
aufgezogen
SAS o. Inv.

⁷³³ SAS, Bi 8513 64b.

Trotz der nüchternen Darstellungsweise wird, im Gegensatz zu Heuschkels Aufnahmen, diese Nüchternheit in der Bildwirkung nicht erreicht. Beide Fotografen arbeiten mit leicht erhöhten Aufnahmestandpunkten und nutzen die vorhandene Lichtsituation. Auf Grund des Motivs wirken die Aufnahmen von Hans Sandberg jedoch düster, während Heuschkels Aufnahmen sachlich und kühl wirken.

Während von allen anderen untersuchten Fotografen nur vereinzelt Architekturaufnahmen erhalten blieben, ist heute der Bestand der Darstellung von Gebäuden von dem Warnemünder Karl Eschenburg⁷³⁴ fast vollständig geblieben. Dieses ist vor allem der Tatsache des ‚unpolitischen‘ Architekturmotivs zu verdanken, die eine Vernichtung der Vintageprints und Negative verhinderte. Karl Eschenburg schuf in seiner verhältnismäßig kurzen Hauptschaffensphase von 1929 bis 1939 ein Archiv mit Negativen und fotografischen Abzügen von Gebäuden aus ganz Mecklenburg. Mit seinem Auto besuchte er systematisch die einzelnen Regionen des Landes und besuchte somit auch Orte, die mit öffentlichen Verkehrsmitteln nur schwer zu erreichen waren. Seine Fotografien geben dem Betrachter ein sorgsam ausgewähltes Bild von historischen Gebäuden in Mecklenburg. Hier spannt sich sein fotografisches Schaffen über alle Facetten der Architektur, von der Ablichtung einfacher Bauernkaten, über die Dorfkirchen und Herrenhäuser bis hin zu technischen Kulturdenkmälern der 1930er Jahre. Die Fotografien Technischer Kulturdenkmäler bilden nur einen geringen Anteil im fotografischen Schaffen im Bereich Architektur von Karl Eschenburg. Typisch für seine Arbeit sind die sachlichen Aufnahmen historischer Bauten. In seiner Auswahl beschränkt sich der Warnemünder hauptsächlich auf historische Gebäude, die dem Publikum der regionalen Periodika (Rostocker Anzeiger, Mecklenburgische Monatshefte, Niederdeutscher Beobachter) vorgestellt werden. Nicht zuletzt entstand die Auswahl in Zusammenarbeit mit dem Heimatbund Mecklenburg.⁷³⁵

Die im Untersuchungszeitraum entstandenen Architekturaufnahmen basieren in ihrer Stilistik größtenteils auf der idealisierten Darstellung von Bauwerken früherer Architekturaufnahmen.⁷³⁶

Bei den Fotografen Karl Eschenburg, Fritz Heuschkel jun. sowie bei Wolfgang Baier sind Tendenzen der neuen Sachlichkeit und des Neuen Sehens zu erkennen.

⁷³⁴ Vgl.: Kapitel 3.3.1.

⁷³⁵ Vgl. zu der Architekturfotografie von Karl Eschenburg: Becker, 2001, S. 33-40.

⁷³⁶ Vgl.: Bartetzko, Dieter: Nach der Natur fotografieren: Architekturfotografie zwischen Dokumentation und Interpretation. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 10, Heft 35, 1990. S. 31-38.; Bock/ Helms, 1985; Grefe, 1980.; Schwede, 2006, S. 226-238.

4.4 DIE FOTOGRAFIE IN DER REGIONALEN PRESSE 1918 BIS 1945

4.4.1 „MECKLENBURGISCHE MONATSHEFTE“

Exemplarisch für die Presselandschaft in Mecklenburg⁷³⁷ werden die im Untersuchungszeitraum in Mecklenburg bekannten Periodika „Mecklenburger Monatshefte“, die Wochenendbeilage der Tageszeitung „Rostocker Anzeigers“ sowie das „Mecklenburger Tagesblatt: Wismarsche Zeitung“ auf die Verwendung von Fotografien untersucht.

Zunächst werden formale Kriterien der „Mecklenburgischen Monatshefte“ erfasst: wo, wann und wie oft wurden Reproduktionen von Fotografien in der Zeitschriftenreihe verwendet? Dabei werden einzelne Jahrgänge hinsichtlich der Fotografien insgesamt und speziell hinsichtlich der Verwendung der Fotografie als Kunstbeilagen betrachtet.⁷³⁸

In einem zweiten Schritt erfolgen die Erfassung der Fotografien und die Auswertung derer fotografischer Abbildungen in Hinblick auf das Gesamtbild und die Inhalte der Zeitschrift. Diese Resultate werden ferner hinsichtlich der Veränderung der gesellschaftspolitischen Verhältnisse untersucht.

Die "Mecklenburgischen Monatshefte" erschienen von 1925 bis 1943 als Schriftenreihe zu kulturellen, historischen und kunsthistorischen Themen in Mecklenburg. Die Reihe wurde 1925 von dem Lehrer, Schriftsteller und Volkskundler Johannes Gillhoff (1861–1930) gegründet.

Im Laufe der Jahre änderte sich der Titel mehrmals. Von 1925 bis 1936 wurde die Reihe unter dem Titel "Mecklenburgische Monatshefte: Zeitschrift zur Pflege heimatlicher Art und Kultur" geführt. Gillhoff verlegte nach seiner Versetzung in den Ruhestand seinen Wohnsitz nach Ludwigslust und war Mitherausgeber dieser monatlich erscheinenden Reihe und hier vorrangig für die Schriftleitung zuständig. Den Anzeigenteil bearbeitete Otto Kärst aus Ludwigslust. Nach dem Tod Gillhoffs wurde die Reihe von Oscar Gehring unter Mitarbeit von Ursel Brückner und Otto Kärst weitergeführt. Die Monatshefte wurden 1925 bei der Bärensprungschen Hofbuchdruckerei, Schwerin, dem Heimatverlag der Hinstorffschen Hofbuchhandlung, gedruckt. Später erscheint als Verlagsname Carl Hinstorff, Rostock.

⁷³⁷ Siehe zur Presse in Mecklenburg: Gittig, Heinz (Hg.): Mecklenburgische und pommersche Zeitungen und Wochenblätter: Katalog der Bestände vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart in Archiven, Bibliotheken und Museen des Landes Mecklenburg-Vorpommern, in der Bezirks- und Staatsbibliothek Szczecin und in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. bearb. und hsg. von Heinz Gittig. Berlin 1994.; Grewolls, Grete: Periodica aus Mecklenburg-Vorpommern: Bestandsverzeichnis der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern. Schwerin 1996.; Griese, Friedrich: Die Presse im alten Mecklenburg. In: Unser Mecklenburg: Heimatblatt für Mecklenburg und Vorpommern/Organ der Landsmannschaft Mecklenburg. Jg. 15, Bd. 198, 1964. S. 11.; Kurt, Bernhard: Zeitungen und Zeitschriften in Mecklenburg, bearb. von Ludwig Neuenhahn. Bonn 1989.; Matysiak, Stefan: Die Bedeutung traditioneller Verleger beim Neuaufbau der Presse in Mecklenburg-Vorpommern nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Mecklenburgische Jahrbücher. Jg. 65, Bd. 120, 2005. S. 175-196.

⁷³⁸ An dieser Stelle sei angemerkt, dass nicht alle Hefte zur Auswertung zur Verfügung standen, da einige Ausgaben bzw. einzelne Seiten in Folge der „Säuberung nationalsozialistischen Materials“ fehlen. Einige Hefte konnten nur als Kopie/Mikrofiche, deren Abbildungen fotografischer Werke in sehr schlechter Qualität sind, eingesehen werden.

Von der Oktoberausgabe 1936 an trug die Zeitschrift den Titel "Monatshefte Mecklenburg-Lübeck: amtliche Mitteilungen für Kultur- und Heimatpflege der Gauleitung Mecklenburg-Lübeck der NSDAP" und war somit öffentliches Organ der Gauleitung Mecklenburg-Schwerin. Der Herausgeber war ab April 1937 der Schriftsteller Friedrich Griese. Verlegt wurde die Reihe beim Niederdeutschen Beobachter in Schwerin.

Ab 1937 wurde der Titel in "Monatshefte für Mecklenburg" umbenannt. Die Schriftleitung übernahmen Otto Kärst und Henning Duderstadt.

1939 änderte sich der Titel erneut, die Reihe heißt nun wieder "Mecklenburgische Monatshefte". 1940 übernahm Henning Duderstadt allein die Schriftleitung. Das letzte Heft erschien im Januar 1943.

Die einzelnen Hefte sind circa 18x26 cm groß und durchschnittlich 50 Seiten stark. Die Struktur wurde über die fast 20 Jahre des Erscheinens beibehalten: der Titelseite mit Kunstbeilage folgten etwa acht 3-5 Seiten starke Berichte, zwei bis vier kürzere Beiträge von einer Seite Umfang und meist ein bis zwei Gedichte. Drei weitere Kunstbeilagen sind im Heft eingebunden. Fortlaufend wurden Romanteile veröffentlicht und auf den letzten Seiten das regionale Theaterleben, Ausstellungen und Bücher besprochen. Schließlich folgte ein Anzeigenteil von etwa 1-5 Seiten.

Ab November 1933 wurde zusätzlich über ein bis zwei Seiten die Arbeit des Kampfbundes für deutsche Kultur, Landesteil Mecklenburg, berichtet. Ab 1939 wurden die Hefte deutlich schmaler und erscheinen nur noch vierteljährlich. Im Oktober 1941 erschien die letzte Ausgabe für dieses Jahr und 1942 und 1943 werden nur die Januarausgaben veröffentlicht.

Bis 1937 wurden 4 Kunstbeilagen pro Ausgabe eingefügt, danach durchschnittlich zwei. In den letzten drei Jahren wurde auf die Kunstbeilagen teilweise ganz verzichtet. Als Kunstbeilagen wurden Reproduktionen von Zeichnungen, Skulpturen, Lithographien, Aquarellen, Ölgemälden und Fotografien mit regionalem Bezug zu Mecklenburg verwendet.

Die „Mecklenburgischen Monatshefte“ wurden auf Zeitungspapier gedruckt. Für die Kunstbeilagen wurde Papier höherer Qualität verwendet. Dieses war teilweise farbig, zum Beispiel hellblau, grün oder beige. Vereinzelt wurde auf schwarzem Karton einfarbiger Kunstdruck auf separatem Papier aufgeklebt. Der Großteil der Kunstbeilagen wurde jedoch auf neutral gelblich-beigem Papier gedruckt. Die Druckvorlagen für die Kunstbeilagen und Abbildungen im Text waren in der Regel Fotografien. Plastiken, Aquarelle und Ölgemälde wurden zunächst fotografiert und von dieser Fotografie wurde dann die Druckvorlage angefertigt. Das Medium Fotografie spielt also eine ‚Mittlerrolle‘.⁷³⁹ Auf diese Abbildungen wird nicht näher eingegangen, da es sich um eine Reproduktionsmethode handelt, bei der der Spielraum des Fotografen zur ‚persönlichen‘ Bildgestaltung minimal ist. Diese Fotografien wurden in der Auszählung vernachlässigt. Auch die Architekturfotografie, als reine Abbildung von Bauwerken, könnte als ‚Reproduktionsmethode‘ angesehen werden. Da in ihr jedoch große gestalterische Freiheiten liegen, darf dieses Teilgebiet der Fotografie nicht vernachlässigt werden und wird in die Auswertung einbezogen.

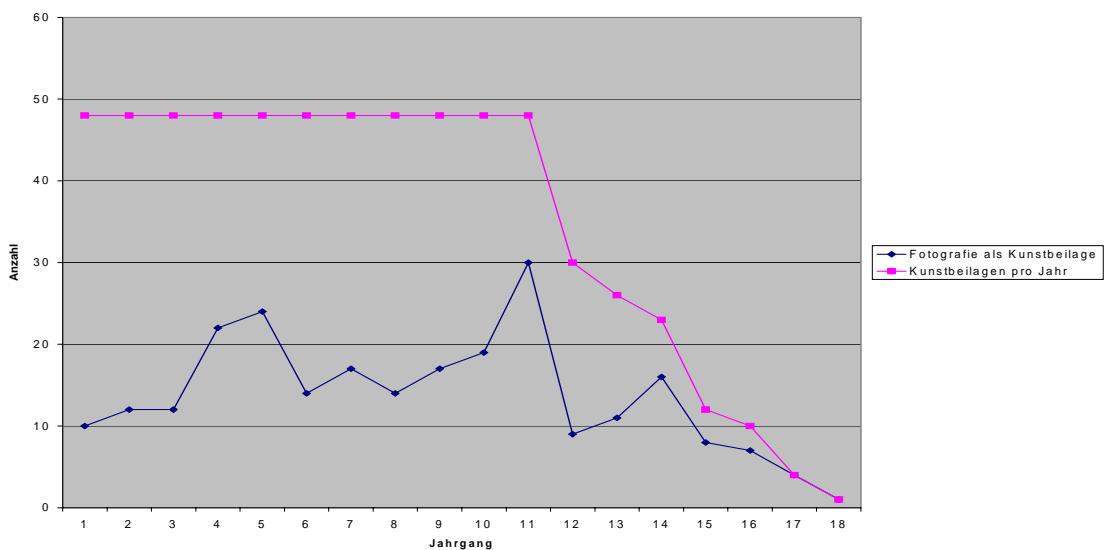
Es sind somit jene Fotografien von Interesse, die die Absicht des Fotografen, die persönliche Gestaltungsweise der Aufnahme erkennen lassen. Der Begriff

⁷³⁹ Benjamin, 1963, S. 16 ff.

Fotografien in den „Mecklenburgische Monatsheften“ bezieht sich somit auf die Art der Vorlage für den Druck und nicht auf das Endresultat als fotomechanische Reproduktion im Heft.

Die Verwendung von Fotografien in den Printmedien hängt zum Großteil von der Intention des Blattes ab. Tagesaktuelle Blätter und Periodika haben somit unterschiedliche Ansprüche an fotografische Abbildungen. Ferner beeinflussen die Qualität und die Verfügbarkeit von Vorlagen sowie die Ansprüche der Redaktion das Erscheinungsbild des Blattes.

Für die „Mecklenburgischen Monatshefte“ sind die Kunstbeilagen charakteristisch. Hier werden auf meist vier Seiten pro Ausgabe Werke von regionalen Künstlern beziehungsweise Bauwerke der Region vorgestellt. Fotografien nehmen innerhalb der Kunstbeilagen einen nicht unerheblichen Stellenwert ein, was auch die Grafik 2 verdeutlicht.



Grafik 2
Anzahl der Kunstbeilagen und Fotografien als Kunstbeilagen in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ 1925-1943
(K. Becker)

Bis 1937 wurden durchschnittlich 48 Kunstbeilagen pro Jahr, also vier pro Ausgabe gedruckt. Ab 1937 verringerte sich in Folge der Papierknappheit die Zahl konstant, bis 1943 schließlich keine Kunstbeilagen mehr in den Heften erschienen.

Die abgebildeten Werte der ersten Reihe der Grafik 2 sind die Durchschnittswerte eines Jahrganges. Im ersten Jahrgang (1925) wurden zum Beispiel nur im Mai drei, im September eine und Dezember wiederum drei Fotografien abgebildet. Im dritten Jahrgang (1927) erschienen schon mehr als doppelt so viele Abbildungen wie im ersten Jahrgang. Interessant ist auch der 11. Jahrgang (1936). In diesem waren deutlich mehr als die Hälfte aller Abbildungen der Kunstbeilagen Fotografien.

Mit den Fotografien im Textteil verhält es sich ähnlich. Es fällt deutlich auf, dass die Anzahl der fotografischen Abbildungen in den ersten Jahren nach der Gründung deutlich stieg und ab 1930 konstant blieb. In den letzten beiden Jahrgängen nahm die Anzahl rapide ab (Tabelle 19).

Jahr	1925	1926	1927	1930	1933	1934	1935	1939	1941	1942	1943
Anzahl der Fotografien pro Jahr (12 Ausgaben)	107	107	142	221	254	214	251	49*	65*	24*	3**

Tabelle 19

* Ausgaben vierteljährlich

** Januarausgabe

Während aller Erscheinungsjahre wurden die Fotografien im Textteil zur Illustration des Textes verwendet. Dabei lieferten zahlreiche Autoren ihre eigenen Bildvorlagen, was im Text mit „[...] mit Aufnahmen des Verfassers“ gekennzeichnet wurde. Diese Aufnahmen entsprechen in Qualität und Format durchaus dem Trend des engagierten Amateurfotografen, was besonders bei ‚schwierigen‘ Bildmotiven augenfällig wird. So hat Prof. Horst Wachs (3/1925) erhebliche Probleme, den fliegenden Seeadler deutlich im Foto festzuhalten (Abbildung 112).

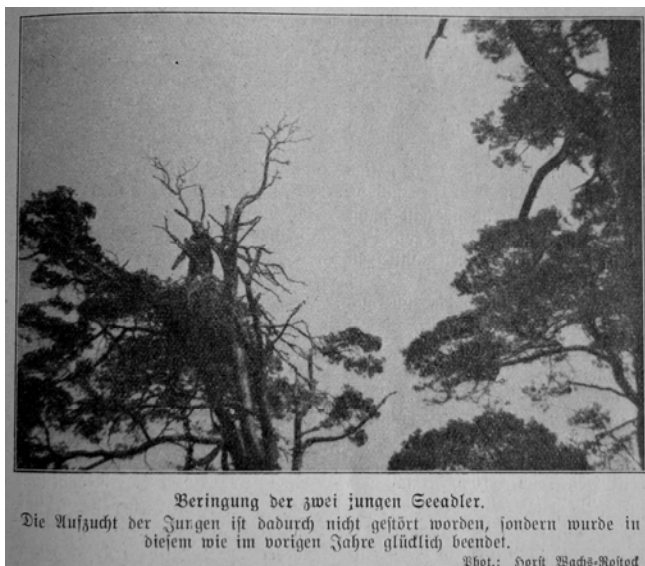


Abbildung 112
 Prof. Horst Wachs
 MMH, 3/1925, S. 131

Zusätzlich wurden Fotografien von regional bekannten Fotografen verwendet; teilweise wurden sogar thematisch passende Fotografien von verschiedenen Fotografen dem Text zugeordnet. Dies verdeutlicht die Tatsache, dass der Textbeitrag an erster Stelle steht und die Fotografie als reine Illustration fungiert.

Trotzdem geht die Redaktion der „Mecklenburgischen Monatshefte“ seit dem ersten Erscheinungsjahr korrekt mit der Angabe der Fotografen um. Diese sind meist namentlich unter oder neben der fotografischen Reproduktion angegeben. Auf der Kunstbeilage wird zusätzlich noch der Wohnort des Fotografen benannt. Ab September 1935 wurde in dem Jahresinhaltsverzeichnis zusätzlich zu Bildtitel und Technik auch der Fotograf benannt.

Den einzelnen Fotografien ist meist ein Bildtitel zugeordnet. Ob der jeweilige Titel vom Fotografen oder von der Bildredaktion beigesteuert wurde, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. In der Tradition der Zeit wird jedoch nach dem Grundsatz vorgegangen, dass die Unterschrift schlagwortartig den Inhalt des Bildes erklärt.⁷⁴⁰

Traditionell ist das Bild im Layout des Textes eingebunden und befindet sich meist in der Mitte des oberen Viertels der Heftseite.

Im Dezember 1937 wird das Erscheinungsbild des Blattes kurzzeitig stark verändert (Abbildung 113, MMH 12/1937) und das Layout zeitgenössischen illustrierten Blättern nachempfunden. Die Anordnung der Bilder bleibt jedoch eher steif und schematisch. An die Form des Fotojournalismus wird nicht angeknüpft. Bereits in den Sommer-Ausgaben 1937 wird auf das tradierte Layout zurückgegriffen, und nur die etwas größeren fotografischen Abbildungen verweisen auf den kurzen Ausflug in die ‚moderne‘ Gestaltung.

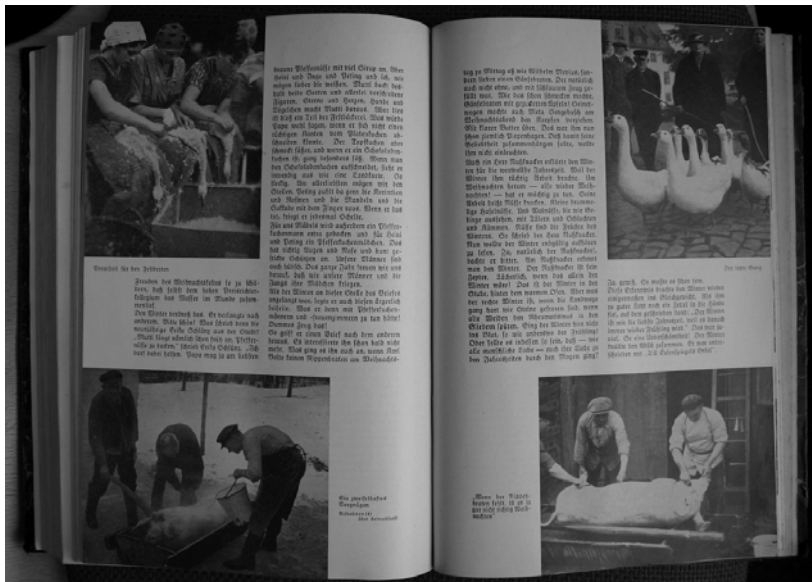


Abbildung 113
Layout
MMH 12/1937, o.
S.

Thematisch können die fotografischen Abbildungen der Kunstbeilagen in zwei Komplexe untergliedert werden: Landschaft und Architektur. In den ersten drei Jahrgängen wurden vorrangig Bauten dargestellt, wie zum Beispiel die Tore in Neubrandenburg, Friedland und Parchim, die Kirchen in Wismar und Ludwigsluster Bürgerhäuser. Hauptsächlich handelt es sich um Außenaufnahmen und nur teilweise werden Details der Innenräume festgehalten. Die Landschaftsaufnahmen zeigen Küstenmotive oder verschneite Winterlandschaften. Ab 1929 nahmen Landschafts- und Architekturaufnahmen den gleichen Stellenwert ein. Nur vereinzelt wurden Portraits oder „aktuelle“ Aufnahmen gezeigt, wie zum Beispiel den „Katapultstart eines Heinkel-Flugzeuges“ (MMH 8/1930). Von 1932 an werden zunehmend Fotografien von Plastiken abgedruckt, so im August 1933 auf der ersten Kunstbeilagenseite des Heftes die Büste Hitlers von Franz Brockmüller (MMH 8/1933). Fotografien von Politikern sind selten. 1938 und 1939 erhöht sich die Anzahl der Landschaftsfotografien stetig. Diese bilden inhaltlich einen starken Kontrast

⁷⁴⁰ Gidalewitsch, Nahum: Bildbericht und Presse: ein Beitrag zur Geschichte und Organisation der illustrierten Zeitungen. Univ. Dis. Basel 1935. Basel 1956. S. 41 ff.

gegenüber den Frontbildern, die ab 1940 verstärkt auf den ersten Seiten gedruckt werden. Gleichzeitig erscheinen nun auch Fotografien von politischen Größen.

Über die Jahre hinweg haben unterschiedliche Fotografen ihre Bilder in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ veröffentlicht. 1925-1927 waren es vor allem etablierte Fotografen – so zum Beispiel im Jahr 1925 Hans Prüß⁷⁴¹ aus Wismar, Fritz Heuschkel⁷⁴² aus Schwerin, Ferdinand Hahn⁷⁴³ aus Wismar und Margarete Roeper⁷⁴⁴ aus Rostock. Aber auch Amateure lieferten fotografische Vorlagen: die Rostocker Frau Professor Winterstein⁷⁴⁵ und Dr. Kotelmann⁷⁴⁶.

Ab 1929 erschienen auch die Fotografien von Karl Eschenburg. Seinem Artikel „Unser Anteil am zehnjährigen Luftverkehr“ fügt er drei Fotografien bei. Seine Aufnahmen, die bis 1939 erschienen, sind in den Jahren ab 1938 meist ohne die Erwähnung seines Namens gedruckt worden.

Ein Großteil der Architekturaufnahmen wurde von der Staatlichen Bildstelle Berlin bezogen.

In den 30er Jahren nahm mit der Anzahl der reproduzierten Fotografien auch die Anzahl der Fotografen zu. Auch hier ist zu beobachten, dass immer mehr Autoren eigene Bilder hinzusteuern. Im Jahr 1930 waren es so zum Beispiel Hans Müller (1/1930), Gunther Plüschow (2/1930), H. Schlie (5/1930), Ernst Schlie (7/1930) sowie Felix Bauer (12/1930).

Weiterhin bemühten sich die Mitglieder der Photographischen Gesellschaft Rostock unter dem Vorsitz von Dr. Wolfgang Baier und die Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin mit dem Vorsitzenden Franz Müschen, Fotografien beizusteuern. Für die Amateur-Foto-Clubs waren vor allem die Kunstbeilagen von Interesse. So erschien bereits in der Juliausgabe 1927 das erste Foto von Dr. Wolfgang Baier „An der Brücke“ als Kunstbeilage.

In den Jahren 1933 und 1934 wurde diese Tradition beibehalten, ab 1939 veränderte sich die Herkunft der Fotografien zunehmend. Einerseits wurde auf bekannte Fotografen der Region, wie Wolfgang Baier, Margarete Roeper, Franz Müschen, Fritz Palm und Hans Schulz (Nachf.) zurückgegriffen, gleichzeitig wurden jedoch auch Aufnahmen von Bilderdiensten erworben.

In den Jahren 1941 bis 1943 ging die Verwendung von Fotografien von lokalen Fotografen rapide zurück: Zunehmend wurden Fotografien von Bildagenturen und PK-Fotografen, aber auch Amateuren – zum Beispiel von Rentnern – verwendet. Im Jahr 1941 waren zum Beispiel die Fotografennamen Karl und E. Behrens und Horst Bansemer öfters zu lesen. Großformatige Fotografien wurden von Presse Hoffmann und der Bildagentur Scherl geliefert. Zahlreiche Fotografien wurden mit der Abkürzung „PK“ und teilweise dem Namen des Fotografen versehen. Ab 1942 wurde zusätzlich das Archiv des „Niederdeutschen Beobachters“ hinzugezogen, bei denen jedoch die Angabe der Fotografen fehlte. 1943 erschienen nur noch Archivbilder.

⁷⁴¹ MMH 1/1925, 7/1925, Kunstbeilage 7/1925.

⁷⁴² MMH 1/1925.

⁷⁴³ MMH 7/1925, 12/1925.

⁷⁴⁴ MMH 7/1925.

⁷⁴⁵ MMH 5/1925, 7/1925, 10/1925, 11/1925.

⁷⁴⁶ MMH 7/1925.

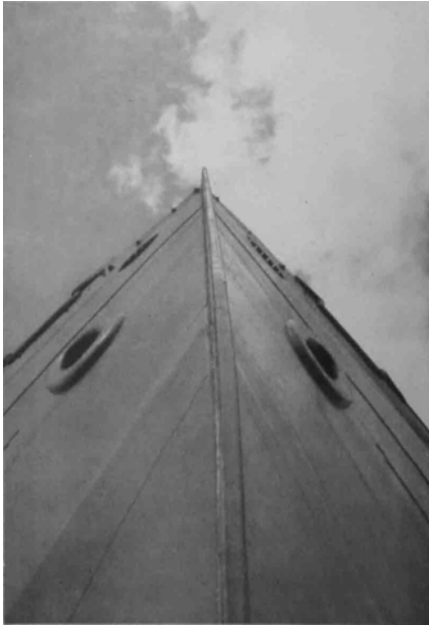


Abbildung 114
Dr. Wolfgang Baier
Bug
In: MMH 8/1930, o. S.

Im Gegensatz zu den illustrativen Fotografien innerhalb der Textbeiträge, besitzen die Kunstbeilagen eindeutig künstlerischen Charakter. Hier werden vornehmlich Landschaftsaufnahmen oder Architekturaufnahmen gezeigt. Portraitaufnahmen fehlen gänzlich. Charakteristisch für die Kunstbeilagen nach fotografischen Vorlagen ist für alle Jahrgänge der traditionsgebundene Bildaufbau. Bis Ende der 1930er Jahre hinein prägen piktoralistische Bildauffassungen das Erscheinungsbild der Kunstbeilagen. Tendenzen der Moderne, wie zum Beispiel des Neuen Sehens, sind in den Kunstbeilagen kaum zu finden. Eine Ausnahme bildet an dieser Stelle jedoch die Aufnahme Baiers (Abbildung 114, Kunstbeilage MMH 8/1930), die eindeutig in der Stilistik von der Auffassung des Neuen Sehens geprägt ist.



Abbildung 115
Paul Hamel, VdLS
Fremdgeselle
MMH 11/1930, S. 540



Abbildung 116
Ferdinand Esch, Ludwigslust
Weidende Schafe
MMH 9/1929, S.481

Die von den Nationalsozialisten propagierte Blut-und-Boden-Ideologie findet hingegen in der Bildsprache deutlichen Zuspruch. Der Bildtypus der hart arbeitenden Bevölkerung wurde jedoch bereits vor 1933 publiziert. So zum Beispiel von Fritz Eschen und Ernst Levin in der Oktoberausgabe der „Mecklenburgischen Monatshefte“ 1931. Auch wurden bereits vor 1933 wiederholt traditionelle Berufsgruppen portraitiert (Abbildung 115 und 116).

Der Schweriner Paul Hamel, Mitglied der Lichtbildfreunde Schwerin, präsentierte im November 1930 das hochformatige Portrait eines Zimmermannsgesellen im Profil. Der junge Mann schaut auf den Boden, die rechte Hand in der Hosentasche, in der linken hält er eine Zigarette. Die Figur des jungen Mannes mit dem breitkrepigen Hut befindet sich in den linken zwei Drittel des Bildes. Der Hintergrund der Fotografie liegt außerhalb des Tiefenschärfebereiches. Ein dunkler Balken deutet im Hintergrund den Horizont an und definiert die Fotografie als Außenaufnahme.

Ein Jahr zuvor wurde in der September-Ausgabe der „Mecklenburgischen Monatshefte“ die Fotografie „Weidende Schafe“ des Ludwigsluster Fotografen Ferdinand Esch abgedruckt.⁷⁴⁷ Dieses querformatige Motiv entstammt einer Serie und zeigt einen Schäfer inmitten seiner weidenden Schafherde. Im Vordergrund sitzt der weiße Hund des Schäfers. Der Schäfer befindet sich fast mittig. Der obere und untere Abstand zum Bildrand ist gleich. Der Abstand zum linken Rand der Fotografie ist nur geringfügig kleiner als der zum rechten Rand. Der Horizont befindet sich auf der Höhe von etwa zwei Drittel der Fotografie.

Beide Bilder vermitteln ein Bild traditioneller Berufsgruppen mit ihren Attributen: während der Fremdgehelle eindeutig durch seine Kleidung als Zimmermann erkennbar ist, wird der Schäfer durch seine Herde, den Hund und den Schäferstock gekennzeichnet.

Diese Aufnahmen sind in den Bereich der Heimatfotografie einzuordnen, wobei zu bedenken gilt, dass der Amateur Hamel im Gegensatz zu dem betagten Fotografen Esch nicht auf den Verkauf von Fotografien angewiesen war.

Ab 1934 ist in Bild und Text eine noch stärkere Hinwendung zu ‚heimatlichen‘ Themen zu beobachten. Allerdings beziehen sich diese Themen nur moderat auf die völkische Ideologie. Reine Trachtendarstellungen, wie sie von Erich Retzlaff [1899-1993] praktiziert wurden⁷⁴⁸, oder Gesichtsstudien, wie sie Erna Lendvai-Dircksen prägte⁷⁴⁹, streifen die „Mecklenburgischen Monatshefte“ nun peripher.

Neben vereinzelt Portraits oder den wenigen Kinderbildern, zum Beispiel Abbildung 117, wird zunehmend auf das Thema Naturschönheit eingegangen.⁷⁵⁰

⁷⁴⁷ Siehe zu Ferdinand Esch: Kapitel 3.3.3.

⁷⁴⁸ Vgl. zu Erich Retzlaff u. a.: Hägele, Ulrich: Völkische Posen, Volkskundliche Dokumente Hans Retzlaffs Fotografien 1930-1945. Marburg 1999.; Retzlaff, Erich: Deutsche Trachten. Königstein im Taunus 1936.

⁷⁴⁹ Vgl. zu Erna Lendvai-Dircksen zum Beispiel: Büch, Christina: Das publizistische Schaffen Erna Lendvai-Dircksens im Spiegel ihrer Zeit. In: Menschenbild und Volksgesicht: Positionen zur Portraitfotografie im Nationalsozialismus. Falk Blask und Thomas Friedrich (Hg.). Münster 2005. S. 152-159.; Dombrowski/Wronka: 2005; Friedrich, 2005; Grimm, Maureen: Erna Lendvai-Dircksen - eine völkische Portraitfotografin? Leben und Werk. In: Menschenbild und Volksgesicht: Positionen zur Portraitfotografie im Nationalsozialismus. Falk Blask und Thomas Friedrich (Hg.). Münster 2005. S. 49-48.; Hägele, Ulrich: Erna Lendvai-Dircksen und die Ikonografie der völkischen Fotografie. In: Menschenbild und Volksgesicht: Positionen zur Portraitfotografie im Nationalsozialismus. Falk Blask und Thomas Friedrich (Hg.). Münster 2005. S. 78-98.; Lendvai-Dircksen, 1932.; Philipp, Claudia Gabriele: Erna Lendvai-Dircksen (1883-1962): Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 3, Heft 8, 1983. S. 39-56.

⁷⁵⁰ Vgl. Kapitel 4.1.



Abbildung 117
Kettelhohn [...-...]
Frohes Kinderspiel
Illustration zum Beitrag „Rostocker
Volksdichtung in Kinderreim und
Kinderlied“
MMH 6/1939, S. 481

Insbesondere ab 1938 stieg die Anzahl der Landschaftsaufnahmen um circa 25%. 1942 wird von der Schriftleitung im letzten Heft verkündet: „Die Mecklenburgischen Monatshefte haben [...] als Stimme der Landschaft vor ihre elftausend Leser zu treten, sie wollen Brücke zwischen Heimat und Front sein[...]“⁷⁵¹ und polarisiert noch einmal das Anliegen der Schriftenreihe als Zeitschrift für kulturelle, historische und kunsthistorische Themen in Mecklenburg. Es folgte nur noch eine Ausgabe im Januar 1943.

4.4.2 DER ROSTOCKER ANZEIGER, WOCHENENDBEILAGE

Der „Rostocker Anzeiger“ erschien als größte Tageszeitung in Rostock von 1884 bis 1945 als Nachfolgezeitung des „Allgemeinen Rostocker Anzeigers“, der von 1881 bis 1884 dort verlegt wurde. Dem „Rostocker Anzeiger“ wurde wahrscheinlich ab Anfang der 1930er Jahre, nachgewiesen ab 1931, wöchentlich eine illustrierte Zeitschrift beigelegt. Diese „Rostocker Illustrierte: Wochenbilder des Rostocker Anzeigers“ lag der Wochenendausgabe bis zum 1. Juni 1941 bei.

Seit Ende der 1920er Jahre wurde der „Rostocker Anzeiger“ von Carl Boldt, Jahrgang 1884, verlegt. Dieser kehrte nach seiner Ausbildung am Technikum für Buchdruck in Leipzig und Lehrjahren bei dem „Hamburger Fremdenblatt“ und „Magdeburger Generalanzeiger“ 1909 zunächst als Prokurist und später als Mitinhaber in den väterlichen Zeitungsbetrieb zurück.⁷⁵² „Noch zu Lebzeiten seines 1939 gestorbenen Vaters gab er dem ‚Rostocker Anzeiger‘ neue verlegerische Impulse. Immer war er darauf bedacht, auch drucktechnisch mit der Zeit Schritt zu halten. Einiges Aufsehen in Fachkreisen erregte es, dass er verhältnismäßig frühzeitig im Rotationsverfahren das Bild, das Foto publizistisch nutzte“ konstatiert Max Schefter.⁷⁵³

⁷⁵¹ Schriftleitung: In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin. Jg.18, Heft 202, April 1942. S. 21.

⁷⁵² Schefter, Max: Abschied von Carl Boldt: Der Verleger des "ROSTOCKER ANZEIGERS" gestorben. In: Unser Mecklenburg: Heimatblatt für Mecklenburg und Vorpommern/Organ der Landmannschaft Mecklenburg. Jg. 13, Heft 2, Hamburg, 1968. S. 3-4, S. 3.

⁷⁵³ Ebenda.

Carl Boldt erwies sich außerordentlich geschäftstüchtig und so erhöhte „... die Auflage des ROSTOCKER ANZEIGERS sich auf mehr als 80000.“⁷⁵⁴ Der „Rostocker Anzeiger“ galt liberal, was nach 1933 zu politischen Schwierigkeiten führt. Wolf Dieter Gehrke beschreibt dieses wie folgt: Die NSDAP hatte „die Mecklenburgische Volkszeitung, das Organ der SPD, besetzt. Die Druckerei übernahm der „Niederdeutsche Beobachter“. Kurze Zeit danach wurde ein Gaubefehl bekanntgegeben, der allen Parteigenossen das Abonnieren des „Rostocker Anzeigers“ und das Inserieren in der Zeitung verbot. Danach folgte die Sperre der amtlichen Nachrichten für den Anzeiger. Carl Boldt kämpfte mit allen Mitteln gegen den Boykott und erreichte schließlich seine Aufhebung. Der Preis für den Sieg war hoch: Die bisherigen Verleger des „Anzeigers“ mußten aus jeder politischen Beeinflussung des Blattes ausscheiden und sich nur kaufmännischen Belangen widmen. Außerdem hatte der Verlag sich einer Zahlung zu unterwerfen, deren Höhe vom Gauleiter mit 500 000 Reichsmark festgesetzt wurde. Zudem verlangten die Faschisten, daß die Vereinbarung geheim blieb. Im April 1936 schied Carl Boldt beim Anzeiger aus, weil der Verlag von einer Auffanggesellschaft der NSDAP übernommen wurde [...]“.⁷⁵⁵

Die Zeitung konnte von Lübeck über Magdeburg bis nach Stettin gekauft werden. Auch nach der Zerstörung des Verlagshauses am Blücherplatz in Rostock, durch Bomben in der Nacht des 27.04.1942, konnte die Zeitung durch Nutzung anderer Druckmaschinen bis 1945 erscheinen.

Nach 1945 wurde Carl Boldt enteignet und inhaftiert. Anschließend zog er nach West-Berlin, wo er 1968 starb.

Carl Boldt, der sich auch privat für die Fotografie interessierte, arbeitete zwischen 1931 und 1936 mit Karl Eschenburg zusammen. Bereits 1926 hatte er die Namen der Preisträger des Fotowettbewerbs des Rostocker Verkehrsvereins sowie die Titel der Arbeiten im „Rostocker Anzeiger“ gedruckt. Unter den 16 geehrten Arbeiten der Fotografen und Amateure, die aus 572 eingereichten Fotografien ausgewählt worden waren, befand sich auch Karl Eschenburgs „Netzflicker“, der vom Verkehrsverein für zehn Mark angekauft wurde. 1931 entstand die Broschüre „Dahlienschau in der alten Hansestadt“ mit Texten von Carl Boldt und gestaltet von Karl Eschenburg. Dieses Leporello in der Größe von 21x23 cm zeigt auf der Titelseite die Stadtsilhouette von Rostock als Collage aus einzelnen Fotografien. Zusätzlich sind ein Kreis mit einer Fotografie der Stadtansicht von Gehlsdorf aus aufgenommen und verschiedene grafische Elemente eingefügt worden. Die Broschüre entstand im Zweifarbendruck, die Abbildungen sind in Schwarz und die Schrift in Rot gedruckt. Die Texte sind in Deutsch und Dänisch abgefasst und bedienen somit auch die dänischen Touristen, die dank der Fährverbindung Warnemünde – Gedser problemlos nach Rostock gelangen konnten.

Seit 1932 bezog der „Rostocker Anzeiger“ einen Großteil seiner Fotografien, insbesondere für die Wochenendbeilage, von Karl Eschenburg. Im April 1932 erschien der erste Bildartikel mit Titelbildern von dem Warnemünder Fotografen in der Wochenendbeilage des „Rostocker Anzeigers“. Ein großformatiges Titelfoto und fünf Einzelfotos berichteten von einem Experiment des

⁷⁵⁴ Ebenda.

⁷⁵⁵ Gehrke, Wolf-Dieter: Der "Rostocker Anzeiger" lebt weiter: Carl Boldt und seine Söhne. In: Menschen unter den sieben Türmen: Rostocker Familiengeschichten. Wolf-Dieter Gehrke (Hg.). Rostock 1997. S. 15-19, S. 18.

Evangelischen Landesjugenddienstes zur Minderung der Arbeitslosigkeit in Warnemünde. Bis 1939 veröffentlichte Karl Eschenburg etwa 3000 Fotografien als Titelbilder, Bildartikel oder Einzelfotos in der Wochenendbeilage des Rostocker Anzeigers.

Die folgende Übersicht (Tabelle 20) zeigt die Anzahl der publizierten Fotografien von Karl Eschenburg in diesem Zeitraum:

Jahr	Titelfotografien	Bildartikel mit Fotografien		Einzelnbilder
1932	4	16	98	2
1933	5	33	244	7
1934	31	39	264	13
1935	45	98	591	67
1936	44	90	525	35
1937	41	55	388	5
1938	44	45	317	-
1939	37	40	323	1

Tabelle 20

Quantitative Auswertung der Fotografien von Karl Eschenburg in der Wochenendbeilage des „Rostocker Anzeigers“ zwischen 1932 und 1939, basierend auf einer Übersicht von Wolfhard Eschenburg⁷⁵⁶

Die Daten der Tabelle zeigen deutlich, wie die Anzahl der Titelbilder, Bildartikel mit Fotografien im Innenbereich der Zeitschrift und die Einzelbilder bis 1935 deutlich ansteigen. Von 1935 bis 1939 sinkt die Zahl der Bildartikel leicht.

Karl Eschenburg steuerte um 1935 den größten Teil der Fotografien bei. Zusätzlich wurden von den Fotografen der einzelnen vorgestellten Orte oder von den Firmen, über die berichtet wurde, Bildmaterialien angekauft. Dieses geschah vor allem bei der Verwendung von Luftaufnahmen⁷⁵⁷ und Innenansichten von Gebäuden.

In den Wochenendbeilagen des „Rostocker Anzeigers“ wurden vorrangig kulturhistorische Themen vorgestellt. Diese reichten von „Alte Kirchenruinen in Mecklenburg“ (1932) bis hin zu „Das schöne Dorf in Mecklenburg“ (1939) und wurden bis 1935 in Zusammenarbeit mit den Redakteuren Vesper, Schefter und Meichner erstellt.

Vereinzelt sind auch Fotografien zu politischen Themen zu finden. Ab 1934 ist im Gegensatz zu den Fotografien der Schriftstil deutlich nationalsozialistisch geprägt.

Die Fotografien auf den Innenseiten stehen thematisch im Zusammenhang. Es entstehen die in den 1920er und 1930er Jahren populären Bildartikel zu ausgewählten Themen. Die Fotografien stehen hier im Vordergrund und werden durch Bildunterschriften und kurze Kommentare erläutert. Es ist anzunehmen, dass Frau Gertrude Eschenburg als ausgebildete Lehrerin bei den Artikeln von Karl Eschenburg mitarbeitete. Die Aufnahmen, die von Karl Eschenburg für die Wochenendbeilage des „Rostocker Anzeigers“ ausgewählt wurden, sind in ihrer Stilistik typische Eschenburg-Motive.⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ Eschenburg Archiv, o. Inv.; Vgl. zu den Titeln der einzelnen Bildartikel: Becker, 2001, S.152-167.

⁷⁵⁷ Die Luftaufnahmen wurden durch das Reichsluftfahrtministerium genehmigt.

⁷⁵⁸ Siehe: Kapitel 3.3.1.

4.4.3 MECKLENBURGER TAGESBLATT: WISMARSCHER ZEITUNG

Der Verwendung von Fotografien in einer regionalen Tageszeitung wird am Beispiel der „Mecklenburger Tageszeitung“ der 30 000-Einwohnerstadt Wismar untersucht. Anhand ausgewählter Jahrgänge erfolgt die Auswertung hinsichtlich der Verwendung von Fotografien, insbesondere von Arbeiten Wismarer Fotografen.

Die erste Tageszeitung in Wismar erschien von 1783 bis 1786. Der „Wissbegierige“ enthielt die Beilage „Wismarsche privilegierte wöchentliche Anzeigen und Nachrichten“. Diese Zeitung erschien in einem Format von 170x110 mm in Schwerin, Wismar und Bützow.

Von Januar bis Dezember 1795 wurde ferner das „Wismarsche Wochenblatt“ vertrieben.

Am 25.07.1796 und am 04.08.1796 erschienen die „Wismarschen Politischen Neuigkeiten“ als neue Zeitung. Das Blatt wurde 1801 in „Wismarsche Zeitung oder Politische Neuigkeiten“ umbenannt. Im Jahr 1828 wurde der Umfang erweitert und 1836 wurde das Format auf 260 x 200 mm vergrößert. Ab 1836 erfolgte zusätzlich die Lokalberichterstattung. 1848 wurde die Zeitung wiederum vergrößert. Das Format betrug nun 370 x 260 mm. 1864 wurde die Rubrik „Mecklenburgische Nachrichten“ in die Zeitung aufgenommen. Im Jahr 1867 wurde das Blatt erneut, nun auf 500 x 300 mm vergrößert und in „Neue Wismarsche Zeitung“ (mit dem Untertitel „Mecklenburger Tagesblatt“) umbenannt. Dieser Untertitel wurde 1877 zum Haupttitel „Mecklenburger Tagesblatt“ und „Wismarsche Zeitung“ zum Untertitel. Die Zeitung bestand in dieser Form bis 1945 und wurde als Tageszeitung im Verlag Mecklenburger Tagesblatt in Wismar herausgegeben.⁷⁵⁹

Das „Mecklenburger Tagesblatt: Wismarsche Zeitung“⁷⁶⁰ besteht aus einem aktuellen politischen Teil, dem ein Abschnitt mit lokalen Themen folgt. Es werden Themen, die das Land und Wismar betreffen, diskutiert. Ferner wird in einem „Handelsteil“ auf marktwirtschaftliche Fragen eingegangen. Schließlich folgt ein „Unterhaltungsteil“ der neben Mode, Unterhaltung und Wissen auch Themen über das Bauen und die Landwirtschaft sowie ein Thema für die Jugend enthält. In einer achtseitigen Beilage werden Ende der 1920er Jahre Bilder der Woche präsentiert, die „... in Tiefdruckausführung dem Leser hochinteressantes Bildmaterial liefert“⁷⁶¹.

Zunächst wurden folgende Jahrgänge stichpunktartig hinsichtlich der quantitativen Verwendung von Fotografien untersucht:

06.01.1918 bis 31.07.1918,	01.01.1934 bis 28.01.1934,
01.08.1923 bis 31.08.1923,	01.04.1937 bis 30.04.1937,
01.01.1928 bis 31.03.1928,	01.01.1939 bis 11.01.1939,
02.10.1929 bis 31.10.1929,	01.07.1943 bis 08.07.1943,
01.07.1931 bis 31.07.1931,	01.07.1944 bis 05.07.1944. ⁷⁶²

⁷⁵⁹ Die Größenangaben basieren auf einer Aufstellung des Archivs der Hansestadt Wismar (AHW). Dort befinden sich die Jahrgänge bis 1942 fast vollständig.

⁷⁶⁰ Die Zeitung wird im Folgenden MT:WZ benannt.

⁷⁶¹ MT:WZ, 30.10.1929, S. 5.

⁷⁶² Die Auswahl richtete sich unter anderem nach der Verfügbarkeit der Original-Zeitungen.

Zusätzlich wurde die Wochenendbeilage der Ausgabe 101 am 30.04.1937 detailliert auf die Verwendung von Fotografien „einheimischer“ Fotografen betrachtet.

1918 war die Verwendung von Fotografien im „Mecklenburger Tagesblatt: Wismarsche Zeitung“ sehr eingeschränkt.⁷⁶³ Die Zeitung wurde zusammen mit dem „Illustrierten Sonntagsboten“ in Wismar, Hinter dem Rathaus 15, herausgegeben. Zu dieser Zeit wurden in den 143 untersuchten Ausgaben, die zwischen dem 06.01. und 31.07.1918 herausgegeben wurden, nur 26 Abbildungen auf Basis einer Fotografie veröffentlicht. In 21 Ausgaben der Wochenendbeilage wurden 21 Fotografien gedruckt. Die Abbildungen in der Zeitung waren meist auf der Titelseite und zeigten Portraits von Politikern. Nur vereinzelt erläutert eine Bildunterschrift, wie zum Beispiel am 28.07.1918 auf der ersten Seite, den Textinhalt.

1923 erfolgt im Vergleich zu 1918 keine Veränderung in der Verwendung von Fotografien. In den 28 untersuchten Ausgaben erschienen nur sechs Abbildungen mit fotografischen Vorlagen. Charakteristisch für die Sonntagsbeilage „Bilder der Woche“ im Jahr 1923 ist der Sitz der Redaktion in Berlin. Dr. Erich Janke aus Berlin-Steglitz war der verantwortliche Redakteur der Wochenendbeilage.

1928 stieg die Anzahl der veröffentlichten Fotografien weiterhin an. Die fotografischen Abbildungen befinden sich auf den ersten drei Seiten. In den 79 untersuchten Ausgaben der Monate Januar bis März waren insgesamt 77 Fotografien verwendet worden. Insbesondere wurden nicht mehr ausschließlich Portraitaufnahmen veröffentlicht, sondern auch Aufnahmen von außergewöhnlichen Gebäuden, wie zum Beispiel am 14.01.1928 von dem ersten „Fabrikhochhaus der Siemensstadt“⁷⁶⁴, Aufnahmen von tagesaktuellen Ereignissen, wie am 11.01.1928 ein Bild einer „Überschwemmung in London“⁷⁶⁵ oder Aufnahmen von lokalen Ereignissen, wie am 09.03.1928 von der Einführung des elektrischen Läutewerks in der Wismarer St. Marien Kirche⁷⁶⁶ (Abbildungen 118 und 119).



Abbildung 118
MT:WZ
03.10.1929, S. 7
AHW

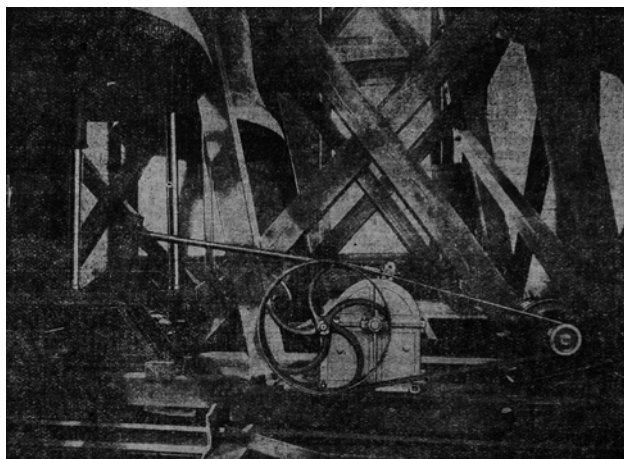


Abbildung 119
Elektrisches Geläut in der St. Marien Kirche
MT:WZ, 03.10.1929, S. 7
AHW

⁷⁶³ Vgl.: Kap. 2.4.

⁷⁶⁴ MT:WZ, 14.01.1928, S. 1.

⁷⁶⁵ MT:WZ, 11.01.1928, S. 1.

⁷⁶⁶ MT:WZ, 09.03.1928, S. 3.

Im Gegensatz zu den Zeitungsausgaben sind die Wochenendausgaben, für die Dr. Halke aus Berlin verantwortlich war, als illustrierte Beilage konzipiert und somit stark bebildert. In den 11 untersuchten Exemplaren der „Bilder der Woche: Beilage zum Mecklenburger Tagesblatt (Wismarsche Zeitung)“ wurden durchschnittlich 25 Fotografien zu unterschiedlichen Themen gedruckt. Da die „Bilder der Woche“ einen Überblick über unterschiedlichste Themen der Unterhaltung geben, ist keine Tagesaktualität erforderlich. Vielmehr scheint ein Großteil der Fotografien, wie zum Beispiel in der ersten Januarausgabe 1928, zu Themen „Schafscheerer aus Iowa“, „Armlöser Maler aus London“, „Trocken-Ski-Kurse in Leipzig“⁷⁶⁷ beliebig austauschbar zu sein. Nur vereinzelt werden die Namen der Fotografen angegeben. Von diesen Fotografen stammt keiner aus der Region Wismar.

1929 erhöhte sich die Anzahl der fotografischen Abbildungen in den Ausgaben des „Mecklenburger Tagesblatt: Wismarsche Zeitung“ um etwa 50 Prozent. In 25 untersuchten Ausgaben wurden 56 Fotografien abgebildet. Waren es ein Jahr zuvor im Durchschnitt eine fotografische Abbildung pro Ausgabe gewesen, konnten die Leser 1929 etwa ein bis drei Fotografien auf den ersten drei Seiten finden. Die Themen der Fotografien ähnelten denen des Vorjahres. Zum ersten Mal wurde 1929 in der Wismarer Zeitung für eine Fotohandlung aus Wismar geworben (Abbildungen 120 und 121).

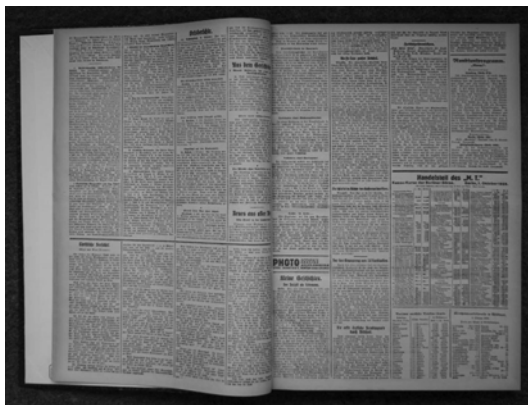


Abbildung 120
Doppelseite mit Anzeige „Photo Carl Manthey“
MT:WZ, 03.10.1929,S. 6 und S. 7
AHW



Abbildung 121
Anzeige „Photo Carl Manthey“
MT:WZ, 03.10.1929, S. 7
AHW

Der Drogist Carl Manthey, dessen Mutter die Tochter des Wismarer Hofphotographen Carl Schmidt war,⁷⁶⁸ führte in seiner Adlerdrogerie: Drogen- und Farbenhandel in Wismar, Hinter dem Chor 9, auch Amateurfotobedarf. Bereits 1928 hatte er das erste Amateurfotolabor in Wismar eingerichtet, welches den Amateuren zur Verfügung gestellt wurde.⁷⁶⁹ Gleichzeitig hatte der Drogist Manthey dort fotografische Auftragsarbeiten für Amateure getätigt. Die Anzeige wurde als einzige von Fotografen im Oktober 1929 drei Mal pro Woche

⁷⁶⁷ MT:WZ, Wochenendbeilage, 01.01.1928.

⁷⁶⁸ Vgl. Schwede, 2006, S. 388.

⁷⁶⁹ Diese Angaben erfolgen auf Basis mündlicher Aussagen des Enkels P. Manthey aus Wismar.

geschaltet und gibt Auskunft über die Anfertigung von fotografischen Arbeiten im Amateursektor und über den Verkauf von Fotoapparaten in der Drogerie.⁷⁷⁰

1931 hatte sich die Anzahl der Fotografien weiterhin erhöht. In den 27 untersuchten Ausgaben wurden mittlerweile 70 Fotografien gedruckt. Im Vergleich zu den Vorjahren wurden vermehrt tagesaktuelle Ereignisse bebildert, wie zum Beispiel am 01.07.1931 die Brandkatastrophe in Paris.⁷⁷¹ Auch verteilen sich die fotografischen Reproduktionen in der Zeitung nun auf alle Seiten. Allerdings wurden weiterhin die Namen der Fotografen, auch bei regionalen Themen, nicht angegeben. Auf Grund der Vielzahl an internationalen Themen kann davon ausgegangen werden, dass diese Aufnahmen von Fotoagenturen bezogen wurden.

Weiterhin lag dem „Mecklenburger Tagesblatt: Wismarsche Zeitung“ die Wochenendbeilage „Bilder der Woche“ bei. Die Verantwortung für die Redaktion lag weiterhin in Berlin, bei Dr. Erich Janke. Die durchschnittliche Anzahl der Fotografien und das Themenspektrum blieben gegenüber 1928 konstant.

In den untersuchten Ausgaben des Jahres 1933⁷⁷² waren zahlreiche Fotografien von Fotografen aus Wismar gedruckt worden. So zum Beispiel in der Ausgabe vom 18.08.1933 die „Ankunft des Reichsstatthalters Hildebrandt und des Kapitän z. S. Götting in Zippendorf“ bei Schwerin (Abbildung 122). Diese Aufnahmen wurden durch den Wismarer Ulrich Viehweger [...-...] getätigt.



Abbildung 122
(Detail aus Abbildung 123)
Ulrich Viehweger
„Die Ankunft des
Reichsstatthalters
Hildebrandt und des Kapitän
z. S. Götting in Zippendorf“
MT:WZ, 1. Beilage,
17.08.1933, S. 1
AHW

Ulrich Viehweger kam als Autodidakt zur Fotografie und fotografierte ab 1933 für das Mecklenburger Tagesblatt, nachdem er von 1925 bis 1929 als Geschäftsreisender im Adressbuch der Stadt Wismar geführt wurde. Von 1931 bis 1934 war er dort als „Geschäftsreisender und Photograph“ verzeichnet. Seine Aufnahmen sind die eines Amateurs, der viel Aufwand betreibt, dessen Resultate jedoch mittelmäßig bleiben. Die meisten seiner Fotografien sind entweder sehr stark durchkomponiert, wie die Abbildung 123 zeigt oder Schnappschüsse (Abbildung 122).

⁷⁷⁰ 2005 befindet sich die Firma Manthey, ein fotografisches Atelier und eine Fotohandlung in der Krämerstraße in Wismar, im Besitz der Familie Manthey.

⁷⁷¹ MT:WZ, 01.07.1831, S. 5.

⁷⁷² Dieser Jahrgang ist im SAW nicht vollständig erhalten. Daher wurden nur vereinzelte Ausgaben untersucht.



Abbildung 123 (Detail aus Abbildung 123)
Ulrich Viehweger, Wismar
„Abschluß der Ferienspiele im Köpenitztal“



Abbildung 124
MT:WZ, 1. Beilage,
17.08.1933, S. 1, AHW

Seine ‚gestellten Aufnahmen‘ weisen allerdings offensichtliche kompositorische Schwächen auf. Auf der Abbildung 123 sind zum Beispiel im Hintergrund der Gruppe zahlreiche Kinder zu sehen, die eindeutig aus Interesse am ‚Geschehen‘ dort stehen und sich für die Kamera in Szene setzen. Der Schnappschuss der Ankunft des Reichsstatthalters Hildebrandt in Zippendorf ist zwar gut gelungen, das heißt, dass alle wichtigen Personen abgebildet wurden. Allerdings sind die Beine von Hildebrandt und Götting nicht mit auf das Negativ gebracht worden, dafür bildet der Himmel ein Drittel des Bildes.

Im Jahr 1934 stieg die Anzahl der Fotografien gegenüber den Vorjahren erneut leicht an. In den 23 untersuchten Januarausgaben wurden 85 fotografische Vorlagen gedruckt. Allerdings gilt es zu beachten, dass auch der Umfang der Zeitung allgemein zugenommen hat. Weiterhin gab es auf den „allgemeinen, weltpolitischen Seiten“ weiterhin nur vereinzelte Aufnahmen, bei denen der Fotograf benannt wurde. Häufiger wurden auf der „Wismarer Seite“, der 1. Beilage, die Fotografien exakt nachgewiesen.

Die gedruckten Fotografien zeigten 1934 im Gegensatz zu 1929 und 1933 vermehrt, allerdings nicht ausschließlich, innenpolitische Themen wie zum Beispiel der „große Diplomatenempfang beim Reichspräsidenten“⁷⁷³ oder die „Weihe der Bannfahnen der Hitlerjugend in Potsdam“⁷⁷⁴.

1937 wurden in 30 Ausgaben insgesamt 114 fotografische Abbildungen veröffentlicht, somit stieg die Anzahl der Fotografien pro Ausgabe erneut an. In diesem Jahr wurden auch in dem Mecklenburger Tagesblatt die Namen der Fotografen erwähnt. Allerdings wurden kaum einzelne Fotografen, sondern vornehmlich die Bildagenturen und Archive genannt. Dazu zählen unter anderem „Pressephoto“, „Associated“, „Erich-Zander Archiv“, „Weltbild“, „Scherl“, „Schirner“ und „Atlantik“. Zu den wenigen Fotografen aus Wismar, die namentlich erwähnt wurden, zählen der Wismarer Gaupresseverwalter der RGB

⁷⁷³ MT:WZ, 01.01.1934, S.1.

⁷⁷⁴ MT:WZ, 27.01.1934, S.3.

Schwerin Dr. Ulrich Lübeß [...-...], die Fotografen Hans Prüss [...-...] und Robert Pankow [...-...] sowie der Ingenieur Gustav-Adolf Heinrich [...-...]. Die Themen der Fotografien in der Zeitung und in der Wochenendbeilage sind mit denen der Vorjahre vergleichbar. Am 30.04.1937 wurde als Beilage zu der Ausgabe Nr. 101 eine Broschüre herausgegeben, die sich ausschließlich mit der Industrie Wismars beschäftigt (Abbildung 125).



Abbildung 125
Titelseite der Beilage „Wismar baut auf“
MT: W Z, 1. Beilage, 30.04.1937,
S. 1
AHW

Unter dem Titel „Wismar baut auf“ wurde das Wirtschaftswachstum in der Hansestadt bildlich umgesetzt. Die Titelseite zeigt ein Foto-Mosaik im freien Rhythmus aus unterschiedlichen Motiven der Stadt Wismar in Verbindung mit einer grafischen Gestaltung der Überschrift. Es wird neben einer Aufnahme der Waggonfabrik je ein Bild des Stadthafens, des Straßenbaus, des Holzhandels, aus der Metallverarbeitenden Industrie, neuer Wohnhäuser sowie eines militärischen Marsches gezeigt. Analog zu den Themen auf der Titelseite wurden auf den folgenden Seiten der Beilage neben Werbeanzeigen ortsansässiger Firmen die Themen Siedlungsbau, Werbung für KdF-Reisen, Volkswohlfahrt und Kinderlandverschickung sowie Wirtschaft in Wismar behandelt. Folgende ortsansässige Fotografen lieferten das fotografische Bildmaterial für die Beilage: Gustav-Adolf Heinrich, Robert Pankow, Hans Prüss, Gertrud oder Hans Wulff [...-...], Ferdinand Hahn sowie die Wismarer Lübeß und Gerlach [...-...]. Ferner wurden Fotografien aus dem Archiv des Mecklenburger Tagesblatts verwendet und auch als solche gekennzeichnet. Die Abbildungen 126, 127 und 128 sollen als Beispiel für die fotografische Selbstdarstellung einer neuen Siedlungspolitik der Hansestadt stehen.



Abbildung 126
Hans Prüss
Wohnbaublock Rostocker Straße
MT: W Z, 1. Beilage, 30.04.1937, S. 9
AHW



Abbildung 127
Hans Prüss
Gütze Lotte (Teilansicht)
MT: W Z, 1. Beilage, 30.04.1937, S. 9
AHW



Abbildung 128
Hans Prüss
Teilansicht der Siedlung Wismar Nord
MT: W Z, 1. Beilage, 30.04.1937, S. 9
AHW

Der Fotograf Hans Prüss lichtete die um 1936 im Rahmen des NS-Wohnungsbaus entstandenen Bauten in und um Wismar ab. Prüss wählte für diese Fotografien eine sachliche Architekturdarstellung. Alle Gebäude wurden aus Augenhöhe aufgenommen. Sorgfältig arbeitete er mit den Mitteln der Perspektive: auf der Abbildung 126 verjüngt sich die Gebäudefront und der Fluchtpunkt liegt im unteren Drittel des rechten Bildrandes, auf der mittleren Fotografie bilden die Baumreihe im Vordergrund und die Häuserzeile im Hintergrund ein spitzwinkliges Dreieck, dessen Spitze auf den rechten Bildrand zeigt, für die Aufnahme 128 wählte der Fotograf den zentralen Blick in die Straße hinein, die von den neuen Häuserzeilen flankiert werden. Allerdings offenbaren sich bei dieser Aufnahme auch gestalterische und technische Grenzen. Der Baum im Vordergrund bildet eine ‚Sichtbarriere‘, die nur durch Verlagerung des Aufnahmestandpunkt nach vorne umgangen werden könnte. Allerdings wäre in diesem Fall der verwendete Weitwinkel für die Giebelseiten der Häuser nicht ausreichend gewesen.

Bei allen Aufnahmen wurde die Umgebung der Gebäude in die Darstellung der Architektur einbezogen. Der Wohnblock in der Rostocker Straße wurde mit der

davor liegenden Straße abgelichtet, das Feld und die Straße vor der „Gütze Lotte“ geben einen Einblick in die Lage der Siedlung und der angeschnittene Baum im Vordergrund der Siedlung Wismar Nord kann als bewusst durch den Fotografen eingesetztes grafisches Element betrachtet werden.

Analog zu den Architekturaufnahmen können in allen weiteren Fotografien der Beilage „Wismar baut auf“ Anklänge von Stolz auf das Erreichte und eine Preisung der Arbeit gesehen werden. Die Fotografien verstehen sich als fotografischer Beweis der Texte. Zusätzlich erklären Bildunterschriften das auf den Fotografien Abgebildete und bieten gleichzeitig eine „Kurzfassung“ der Zeitungsartikel.

1939 wurden allein in neun Ausgaben 52 Fotografien gedruckt und somit die Anzahl gegenüber den Vorjahren erneut gesteigert.

Das Mecklenburger Tagesblatt wurde 1939 im Elsner-Verlag in Berlin verlegt und der Wismarer Teil erheblich verringert. So stammen auch die verwendeten fotografischen Vorlagen vorrangig aus Bildagenturen und Archiven. Im Gegensatz zu dem Jahr 1937 reduziert sich die Anzahl jedoch auf Presse-Hoffmann, Zander-Multiplex, Scherl Bilderdienst, Weltbild Zander-Multiplex, Associated Press, Schirner Zander-Multiplex und die Ufa.⁷⁷⁵ Einzig das Bild „Winterzauber im Wismarer Lindengarten“⁷⁷⁶ wurde 1937 im Auftrag des „Mecklenburger Tagesblatts: Wismarsche Zeitung“ erstellt und mit dem Namen „Kroschke, W. T.“ gekennzeichnet.⁷⁷⁷

Die Themen der Fotografien der Januar-Ausgaben zeigen Portraits von ausländischen Politikern, Sensationen aus dem Ausland und unterschiedliche Motive aus dem Inland. Dazu zählen neben Aufnahmen des Führers – durch Heinrich Hoffmann – sowie von der Eröffnung der Reichskanzlei, auch Unterhaltungsthemen wie die Vorstellung des Films „Einst und jetzt“ und das Portrait des Deutschen Meisters im Eiskunstenlaufen.

1943 wurden in sieben untersuchten Ausgaben insgesamt 17 Fotografien verwendet. Die Reduktion der Anzahl der Fotografien steht in engem Zusammenhang mit der Papierknappheit und der damit verbundenen Verkleinerung des Umfangs auf vier Blätter. Die Fotografien stammen entweder von der Propagandakompanie oder von der Bildagentur Atlantic-Zander-Multiplex. Die PK-Fotografen wurden mit Namen benannt: Engelmann, Kreten, Klughardt, Hirschfelder, Hebenstreit, Mitschken, zu Bansen, Ohlemacher und Vorländer. Fotografien von Wismarer Fotografen wurden nicht veröffentlicht.

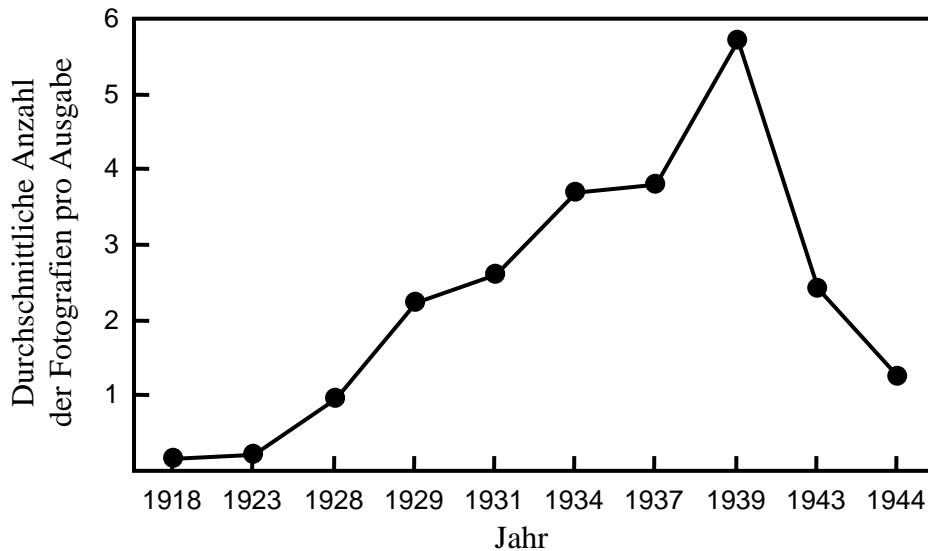
Die Grafik 3 verdeutlicht die durchschnittliche Anzahl der Fotografien pro Ausgabe. Dieser Wert wurde aus den untersuchten Ausgaben des „Mecklenburger Tagesblatts: Wismarsche Zeitung“ ohne Einbeziehung der Wochenendbeilage ermittelt. Deutlich ist die Steigerung von durchschnittlich 0,17 fotografischen Abbildungen im Jahr 1918 bis auf 5,7 im Jahr 1939 zu erkennen. Zwischen 1939 und 1943 fällt die Anzahl auf 2,42 ähnlich dem Jahr 1929.

⁷⁷⁵ Siehe zu den Bildagenturen Kapitel 2.4.

⁷⁷⁶ MT:WZ, 07.01.1939, S. 3.

⁷⁷⁷ Krosche fotografierte bereits am 21.04.1937 für die Zeitung. Über den Fotografen sind keine weiteren Informationen bekannt.

Infolge der Kriegsauswirkungen reduziert sich die Anzahl der Fotografien – wie auch die Qualität der Abbildungen – bis 1944 auf nur 1,25 Abbildungen pro Ausgabe. Dieses entspricht in der Anzahl der Abbildungen etwa dem Stand von 1928, allerdings bei der Hälfte des quantitativen Umfangs des „Mecklenburger Tagesblatts: Wismarsche Zeitung“.



Grafik 3
Durchschnittliche Anzahl der Fotografien pro Ausgabe des „Mecklenburger Tagesblatts: Wismarsche Zeitung“ zwischen 1918 und 1944 (K. Becker)

Analog zu der quantitativen Entwicklung verhält sich auch die qualitative Ausführung der Autotypen. Während diese bis 1923 grob gerastert waren und vorwiegend auf einen starken Schwarz-Weiß-Kontrast sowie auf eine starke umrandende Retusche setzten, kann ab 1928 eine eindeutige Verbesserung der Qualität festgestellt werden. Diese wurde unter anderem durch die Verwendung von feinerem Papier erreicht, wie auch durch die sorgfältigere Auswahl der Fotografien. Im Gegensatz zu den Vorjahren wurde im Vorfeld auf klare Kompositionen und deutliche Tonwertdifferenzen geachtet.⁷⁷⁸

Das Hauptmotiv der fotografischen Abbildungen waren bis in die Mitte der 1920er Jahre vorrangig Portraits. Ab dem Jahr 1928 wurden zusätzlich auch Architekturaufnahmen und Sensationsnachrichten gedruckt. Landschaftsaufnahmen waren nicht vertreten. Nach 1933 änderte sich diese Zusammensetzung nicht. Fotografische Abbildungen außen- und innenpolitischer Themen waren bis 1940 gleichwertig vertreten. Danach überwogen Themen aus Deutschland und aus den Kriegschauplätzen.

⁷⁷⁸ Vgl.: Kapitel 2.4.

Obwohl sich die Gattungen der Fotografien nicht änderten, wandelte sich die jeweilige Bildunterschrift. Bis 1932 waren die Bildunterschriften eher erläuternd, so zum Beispiel „unser Bild ist eine neue Aufnahme des Staatssekretärs, der wegen seiner Reichstagsrede heftig angegriffen wurde“⁷⁷⁹ oder „die erste deutsche Schiffsführerin“⁷⁸⁰. Zwischen 1932 und 1938 wurde der Ton der Bildunterschriften zu außen- und innenpolitischen Themen zwar sachlich, aber nicht mehr neutral. Er untermauert die politische Haltung Deutschlands: „Oberstleutnant von Bogen, der neue Kommandeur des Führerbataillons der Seestadt Wismar“⁷⁸¹. Ab etwa 1939, insbesondere aber ab 1942 wurde der Ton verschärft und ‚wertend‘ im Sinne der Propaganda gebraucht. So heißt es beispielsweise 1942: „Die Verbrechen der britischen Luftwaffe in Köln“⁷⁸², „Bolschewistische Fallschirmagentin: Dem Führer eines Kommandos der Sicherheitspolizei wurde von Ortseingewohnern gemeldet, daß über ihrem Gebiet ein Fallschirmsprung beobachtet wurde. Das Kommando fand in einem Baum hängend den Fallschirm und wurde bald darauf auch der Agentin habhaft“⁷⁸³. Die Verwendung regionaler Motive erfolgt insgesamt sporadisch, allerdings verstärkt zwischen 1934 und 1937.

Es ist nicht belegt, dass beim Mecklenburger Tagesblatt ein Fotograf fest angestellt war. Dieses war bei Tageszeitungen mit relativ großer Auflage durchaus möglich.⁷⁸⁴ Für Aufnahmen aus der Region Wismar wurden Ankäufe von Arbeiten lokaler Fotografen getätigt.

⁷⁷⁹ MT:WZ, 28.07.1918, S. 1.

⁷⁸⁰ MT:WZ, 07.02.1928, S. 3.

⁷⁸¹ MT:WZ, 22.04.1937, S. 1.

⁷⁸² MT:WZ, 01.07.1943, S. 1.

⁷⁸³ MT:WZ, 03.07.1943, S. 1.

⁷⁸⁴ Die 1914 in Westfalen geborene Gertrud Buschmann-Gerardi, absolvierte zwischen 1933 und 1935 das Studium der Fotografie an der Bayrischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen in München und war anschließend bis 1945 als Pressefotografin bei der „Pommerschen Zeitung“ in Stettin angestellt. Vgl.: Rösgen, 2001. S. 128

4.5 FOTOGRAFIE WÄHREND DES ZWEITEN WELTKRIEGES

4.5.1 ZUR PROBLEMATIK DER KUNSTHISTORISCHEN UNTERSUCHUNGEN DER OFFIZIELLEN FOTOGRAFIE AUS DEN KRIEGSJAHREN AM BEISPIEL DER TRÜMMERFOTOGRAFIE

Eine kunsthistorische Untersuchung eines Gegenstandes impliziert, dass dieser im weitesten Sinne in einem Kunstkontext entstanden ist oder in diesem rezipiert wird. Das weite Feld der offiziellen Fotografie während des Zweiten Weltkriegs, von der PK-Fotografie über die Pressefotografie bis zur Schadensdokumentation, entzieht sich einerseits durch die Spanne der Genres und durch die beruflichen Umfeld der Fotografen einer einheitlichen Untersuchung, wird jedoch andererseits durch den zeithistorischen Kontext gerahmt.

Vor dem Hintergrund einer offiziell vertretenen Bildauffassung und Bildzensur kann somit nach der Rezeption bekannter Stilelemente gefragt werden.

Die im Folgenden untersuchten Fotografien der Schadensdokumentation als Resultat von alliierten Luftangriffen entstanden rein aus dem Kontext der Dokumentation der Kriegsschäden heraus und nicht in einem künstlerischen Zusammenhang. Somit müssen soziologische Aspekte, die historischen Gegebenheiten und funktionale Aspekte der Bildproduktion in die Untersuchung einfließen.

Ferner gilt es zu bedenken, dass das Material post quem gesammelt wurde. Somit ist weder belegbar, wie viele Fotografien der zerstörten Städte tatsächlich entstanden, bis heute existieren und der Öffentlichkeit auch bekannt sind. Diese heute historischen Dokumente waren in der Zeit von 1940 bis 1945 Aktenbeilagen. Tatsächlich prägt eine kleine Zahl an Fotografien von der Zerstörung einiger deutscher Städte das kollektive Gedächtnis. Zu diesen zählen zum Beispiel die Trümmerfotografien Hermann Claasens [1899-1987] in „Gesang im Feuerofen. Köln – Überreste einer alten deutschen Stadt“⁷⁸⁵, Richard Peters [1895-1977] Zeugnisse der zerstörten Stadt Dresden in „Dresden – eine Kamera klagt an“⁷⁸⁶ oder die zwischen 1933 und 1945 entstandenen Fotografien von Kurt Schaarschuch [...-1955] „Bilddokumente Dresden 1933-1945“⁷⁸⁷. Insbesondere die Rezeption dieser Fotografien in zeitgenössischen (Kriegs-)Filmen trägt auch fast 60 Jahre nach Erscheinen der Bücher zur Verbreitung der Bilder bei.

Zahlreiche bekannte Fotografen waren zur Dokumentation der Kriegsschäden eingesetzt worden. Dazu zählten zum Beispiel August Sander, Richard Peter sen. [1895-1977], Karl Herbert List, Edmund Kesting, Friedrich Seidenstücker [1882-1966] und Walter Hege [1893-1955]. Bei diesen Fotografen, deren Werke vor oder nach dem Krieg bekannt wurden, lässt sich die Arbeit bis zu einem gewissen Grad in das Oeuvre eingliedern. Teilweise konnten sie durch die Vernichtung kompromittierenden Archiv- und Bildmaterials die ursprünglichen Bildkontexte

⁷⁸⁵ Claasen, Hermann: *Gesang im Feuerofen. Köln - Überreste einer alten deutschen Stadt*. Düsseldorf 1947.

⁷⁸⁶ Peters, Richard: *Dresden - eine Kamera klagt an*. Dresden 1949.

⁷⁸⁷ Schaarschuch, Kurt: *Bilddokumentation Dresden 1933-1945*. Dresden 1945.

Vgl. zur Trümmerfotografie: Derenthal, 1999.; Glasenapp, Jörn: *Nach dem Brand: Überlegungen zur deutschen Trümmerfotografie*. In: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 24, Heft 91, 2004. S. 47-64.; Honnef/Breymayer (Hg.), 1995.; Sachsse, 2005.

verändern, wie Rolf Sachsse am Beispiel von Wolf Strache nachwies:
„Wer wie Wolf Strache (1919-2001) Bombenschäden in Berlin zu dokumentieren hatte, konnte mit der Aufnahme einer Gasmaske tragenden Mutter leicht das Symbolbild einer Kriegs betroffenheit schaffen.“⁷⁸⁸ Diese Selbstrettung als Notwendigkeit des persönlichen, gesellschaftlichen und beruflichen Überlebens ist bei fast allen Fotografen, auch in Mecklenburg, zu finden.



Abbildung 129
anonym
o. T.
(Warnemünder Hafen)
o. D.
12x16,6 cm
rp.
SAS Bi 8565 23.7

In Mecklenburg sind sehr wenige Fotografien von Städten aus den letzten beiden Kriegsjahren erhalten geblieben.⁷⁸⁹ Da von diesen wenigen Fotografien die Fotografen meist unbekannt sind, können die fotografischen Arbeiten bestenfalls der Entstehungszeit und dem Entstehungsort grob zugeordnet werden.

So befindet sich im Stadtarchiv Schwerin zum Beispiel eine Aufnahme, die die Zerstörung einer industrieller Anlagen zeigt (Abbildung 129) und im Archiv der „Schweriner Volkszeitung“ eine Reproduktion einer Fotografie der Zerstörung der Stadt Rostock aus dem Jahr 1942 (Abbildung 130). Diese Fotografien verdeutlichen die Schwierigkeit einer genauen Zuordnung des Entstehungskontextes:

Auf der Fotografie 129 sind in der Mitte zwei Männer zu sehen, die sich inmitten verbogener Metallteile befinden. Es kann angenommen werden, dass es sich um eine zerstörte Fabrikhalle handelt. Die Art der Zerstörung kann auf Grund des historischen Kontextes ebenfalls vermutet werden. Er handelte sich wahrscheinlich um Luftangriffe alliierter Truppen. Da der Ort Warnemünde mit der dort ansässigen Flugzeugindustrie jedoch 1940, 1942, 1943 und 1944 angegriffen wurde, erstreckt

⁷⁸⁸ Sachsse, 2005, S. 73.

⁷⁸⁹ Vgl. Quellenlage für das Rechercheprojekt der Stiftung der Topographie des Terrors in: Springer, Philipp: Auf den Straßen und Plätzen. Zur Fotogeschichte des nationalsozialistischen Deutschland. In: Vor aller Augen: Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz. Reinhard Rürup für die Stiftung Topographie des Terrors Berlin (Hg.). Essen 2002. S. 11-33, S. 20.

sich eine mögliche Datierung auf vier Jahre. Auch liegen über den Fotografen und den Entstehungszusammenhang keine Informationen vor. Dass es sich um eine Schadensdokumentation und nicht um eine Privataufnahme handelt, kann nur anhand der Direktheit des Motivs vermutet werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass zu dieser Aufnahme keine konkreten Aussagen getroffen, sondern nur Vermutungen geäußert werden können.



Abbildung 130
Hildegard
Levermann
Krämerstraße
Rostock im Jahr
1942
14,3x20,8
Reprint 1985
ASVZ, ZL 517 BB 11

Auch über die Abbildung 130 können nur wenige gesicherte Aussagen getroffen werden. Die Aufnahme wurde 1985 in der „Schweriner Volkszeitung“ veröffentlicht. Auf der Rückseite dieser Reproduktion der Originalaufnahme heißt es: „ADN-ZB/Levermann-Repro/6.3.85/zei/Rostock. Chronistin mit der Kamera war Hildegard Levermann vor allem für die Bezirksstadt an der Ostsee. 1946 begann sie als Mitarbeiterin der ersten Pressestelle der Stadt. Fotografiert hatte sie jedoch schon zuvor. So entstand diese Aufnahme der Krämerstraße im Jahr 1942“⁷⁹⁰. Nur anhand dieser Information kann die Aufnahme der Rostockerin Hildegard Levermann, spätere Levermann-Westerholz, zugeordnet werden. Im Adressbuch der Stadt Rostock für 1949/1950 wurde sie als Fotografin, Schillerstraße 26, eingetragen.

Ob diese Aufnahme allerdings in einem offiziellen Rahmen oder aus privatem Interesse entstand, kann nicht festgestellt werden.

Diese beiden Fotografien verdeutlichen die Schwierigkeiten der Zuordnung von Fotografien mit punktuellen oder fehlenden Sekundärangaben. Die Verwendung und Auswertung dieser Fotografien in einem kunsthistorischen Zusammenhang ist somit stark eingeschränkt.

⁷⁹⁰ ASVZ, ZL 517 BB 11; Die Abkürzung ADN-ZB bedeutet Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst-Zeit im Bild.

4.5.2 DAS WISMARER ALBUM DER ZERSTÖRUNG DER STADT

Während des Zweiten Weltkrieges wurden in der Hansestadt Wismar 26,4 % aller Wohnungen und 80 % der ortsansässigen Industrie zerstört.⁷⁹¹ Diese wurden durch Fotografen oder Amateure fotografisch dokumentiert. Die Dokumentationen wurden in Mecklenburg bis etwa April 1945 durchgeführt.⁷⁹²

Von diesen fotografischen Dokumenten der Kriegsschäden sind allerdings in den Archiven und Museen nur vereinzelte Exemplare erhalten. Im Stadtarchiv Wismar befindet sich ein größeres Konvolut an Trümmerfotografien, das so genannte Kriegsalbum.⁷⁹³

Das Wismarer Album der Zerstörung der Stadt entstand zwischen dem 24.07.1940 und etwa 1945/50. Es ist ein Album mit den Abmessungen 33x49x4 cm und ist mit blau-grauem Stoff bezogen. Unter diesem Stoff befindet sich ein brauner Ledereinband. Die Eintragungen erfolgten auf den 30 Seiten entweder in exakt geschriebenen weißen Frakturbuchstaben oder mit Kugelschreiber oder auch vereinzelt mit Bleistift. Die Seitenzahlen wurden mit Kugelschreiber entweder oben rechts oder oben links auf der Seite notiert. Die einzelnen Seiten sind durch ein Zwischenblatt aus Pergament getrennt.

Auf der ersten Seite wurde handschriftlich, wie auch auf dem Deckblatt folgendes notiert:

Das Erbe des Faschismus
Zerstörungen durch anglo-amerikanische Flugzeuge
im 2. Weltkrieg 1939-1945⁷⁹⁴

Dem Schriftzug folgen genauere Angaben zu den Daten und Orten der Angriffe:

24. Juni 1940	Flugplatz Donierwerke
28. Juni 1940	Flugplatz, Dafetzow, Schwed. Dampfer
19./20. Juli 1940	Seegrenzschlachthaus
21. Juli 1940	Philosphenweg, Rabenstr., Zuckerfabrik
22. Juli 1940	Zuckerfabrik Redentin
25. Juli 1940	Scheinflughafen Fienstorf
29. Juli 1940	Rosenweg, Gärtnerei Teude

⁷⁹¹ Siehe auch: Geschichtswerkstatt Rostock e.V. und Landesverband Mecklenburg-Vorpommern e.V. (Hg.): Landeskundlich-historisches Lexikon Mecklenburg-Vorpommern. Redaktion Thomas Gallien et al. Rostock 2007.

⁷⁹² Es ist für die Stadt Wismar nicht belegt, von wem diese Aufnahmen in Auftrag gegeben worden sind.

⁷⁹³ AHW, G 21.

⁷⁹⁴ Ebenda, S. 1.

24. Sept. 1942 Waedekins Hotel Altwismarstr., Zeughausstr., Lübschestr. 47, 98, Lübsches Tor, Tankstelle, Uhlenstr.1, Philosophenweg, Rabenstr., Rathaus, G. Hoherstr. 5, ABC Str. Ecke Mühlenstr., Adolf Hitler Str./Altwismartor am Gefangenenturm, Schweriner Str. Gas- u. E-Werke, Schwark-, Wasserstr., Altwismarstr., Zeughausstr.
29. Aug. 1945 Angriff auf Donier-Werke zielend: Dornier-Werkstattgebiet überall mit Dornier-Werken und Waggonfabrik
- 14./15. April 1945 5 Lufttorpedos auf die St. Georgen u. Marien-Kirche zielend. Einzelne Bilder siehe in Alben und Fotosammlung. Da hatten die Nazis keine Zeit mehr, Aufnahmen zu machen!⁷⁹⁵

Die handschriftlichen Angaben in diesem Album stammen aus unterschiedlichen Zeiten. Auf Grund der Beschreibung als „das Erbe des Faschismus“ kann angenommen werden, dass diese Beschriftung nach 1945 entstand. Die Originalangaben in diesem Album wurden mit weißer Tusche auf dem anthrazitfarbenen Untergrund sorgfältig in Druckbuchstaben verfasst und minutiös wurden bis einschließlich 1943 Datum, Uhrzeit und Ort der Angriffe sowie die Anzahl der Toten und Verletzten aufgeführt (Abbildung 131).

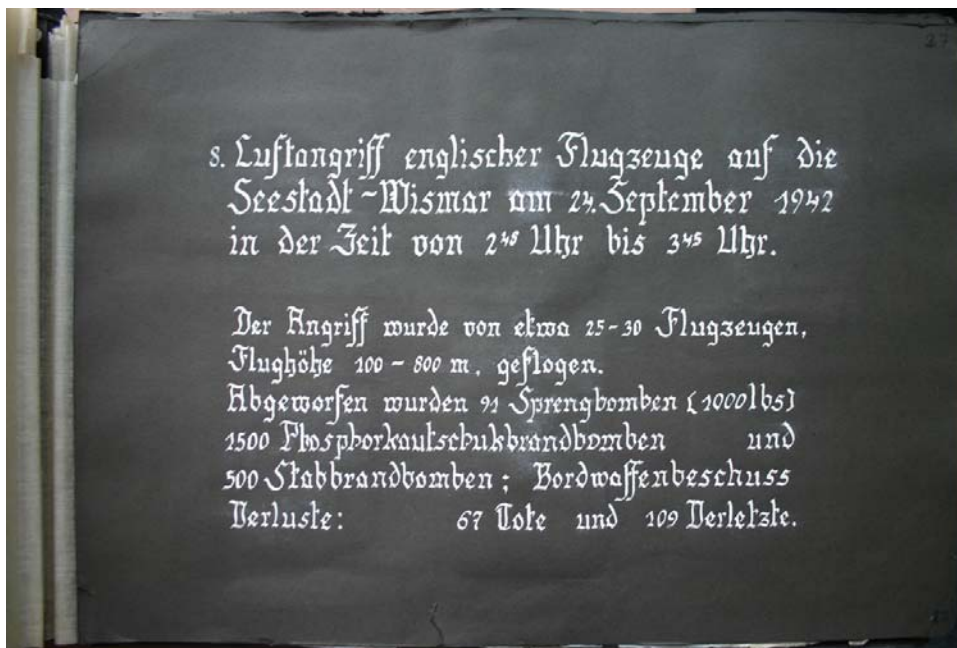


Abbildung 130

27. Seite des Albums der Zerstörung der Stadt Wismar

Mit dem Text: „8. Luftangriff englischer Flugzeuge auf die Seestadt-Wismar am 24. September 1943 in der Zeit von 2.48 Uhr bis 3.45 Uhr. Der Angriff wurde von etwa 20-30 Flugzeugen, Flughöhe 100-800m geflogen.

Abgeworfen wurden 91 Sprengbomben (100 lbs) 1500 Phosphorkautschukbrandbomben und 500 Stabbrandbomben; Bordwaffenbeschuss

Verluste: 67 Tote 109 Verletzte“

AHW, G 21, 25.08.1944, S. 56

⁷⁹⁵ Ebenda.

So wurde zum Beispiel auf Seite zwei des Albums folgender Eintrag vermerkt:
 „1. Luftangriff englischer Flugzeuge auf die Seestadt-Wismar am 24. Juni 1940 in
 der Zeit von 1.07 bis 2.56 Uhr. Der Angriff wurde von 5-10 Flugzeugen geflogen
 und erfolgte in Hoch- und Tiefangriffen. Abgeworfen wurden etwa 30
 Sprengbomben und 40 Brandbomben. Verluste: 4 Tote 8 Verletzte“⁷⁹⁶.



Abbildung 131
 Vierte Seite des Albums: Zerstörung
 der Stadt Wismar mit den Fotografien:
 „Flughalle mit brennendem Anbau“,
 „Flughalle-Anbau“, „In Flughalle
 durch Brand beschädigt“,
 „Einschlagstelle noch brennend“
 24.06.1940
 AHW, G 21, S. 4



Abbildung 132
 anonym
 „Flughalle-Anbau“
 1940
 8,4x13,5 cm
 Album der Zerstörung der Stadt
 Wismar
 AHW, G 21, S. 4

Die einzelnen Schäden wurden fotografiert und in das Album eingeklebt. Bis 1944 wurden unter den einzelnen Fotografien zusätzliche Angaben zu den Bildern getätigt. So zum Beispiel auf der Seite vier die obere Fotografie auf der rechten Seite, auf der ein abstraktes Metallgebilde abgebildet ist, mit „Flughalle-Anbau“ näher erläutert (Abbildung 132).

Nur durch diese Bildunterschriften können die Bildinhalte für Außenstehende verständlich werden. Diese Fotografien wurden allein zum Zweck der Schadensdokumentation aufgenommen. Sie waren weder für die Öffentlichkeit bestimmt noch dienten sie der Propaganda.

Bis 1942 wurden die einzelnen Aufnahmen sehr sorgfältig fotografiert. Die Schäden wurden regelrecht in Szene gesetzt. Diese Technik lässt mit Zunahme des Umfangs der Schäden nach, bis schließlich ab 1942 die einzelnen Schäden nur noch ‚abgeknipst‘ wurden. Dass einige Aufnahmen, wie zum Beispiel die Abbildung 133 trotzdem spektakulär wirken, liegt vor allem an der ‚Einzigartigkeit‘ der Motive für die Augen des heutigen Betrachters.

⁷⁹⁶ Ebenda, S. 2.



Abbildung 133
 anonym
 „Rathaus Ostgiebel“
 8,3x11,4 cm
 25.09.1943
 Album der Zerstörung der Stadt
 Wismar. S. 31
 AHW; G 21

Bei den meisten Aufnahmen wurde darauf geachtet, dass keine Menschen zusammen mit den Schäden abgebildet wurden. Eine der wenigen Ausnahmen ist die Fotografie „Altwismarstr. 12 Haus Dierks“ (Abbildung 134).



Abbildung 134
 anonym
 „Altwismarstr. 12 Haus Dierks“
 Album der Zerstörung der Stadt
 Wismar
 8,3x11,4 cm
 SAW, Inv.: G 21
 24.09.1943
 S. 28

Die Aufnahme zeigt nur am linken Bildrand den eigentlichen Schaden. Das Kameraobjektiv wurde bei dieser Aufnahme auf die Menschen im Vordergrund – wahrscheinlich Kriegsgefangene bei Aufräumarbeiten – gerichtet. Hier scheint dem Fotografen die detaillierte Schadensdokumentation nicht an erster Stelle seiner fotografischen Interessen zu stehen. Der Fotograf wurde deutlich von den beteiligten Personen im Vordergrund wahrgenommen, denn sie pausieren und drehen sich in Richtung der Kamera. Entgegen dem offensichtlichen Bildinhalt wurde diese Aufnahme mit „Altwismarstr. 12 Haus Dierks“ beschriftet und somit der Augenmerk auf das zerstörte Haus der Familie Dierks gerichtet.

Dieser Abzug wurde von der Firma Hans Prüss und Sohn hergestellt und ist, wie alle Abzüge der Schadensdokumentation des achten Luftangriffs, rückseitig mit Schreibmaschinenschrift versehen. Trotz des beträchtlichen Umfangs der Aufnahmen wurden alle 42 Fotografien erneut sorgfältig in das Album eingeklebt und beschriftet.

Unter diesen Aufnahmen befindet sich auch eine Bildsequenz, die in zehn unterschiedlichen Motiven die Freilegung und Sprengung eines Blindgängers dokumentiert. Hier wurde bewusst die Form der Reihung angewendet, um den zeitlichen Aspekt der Aktion zu verdeutlichen: die Abdämmung des Blindgängers vor den Häusern Zeughausstr. 4 u. 6, die Erdarbeiten zur Freilegung des Blindgängers und Absteifung des Gebäudes, der Blindgänger in einer Tiefe von 7 m unter dem Haus sowie die Sprengung des Blindgängers am 9.10.42 um 16.15 Uhr (Abbildung 135).⁷⁹⁷



Abbildung 135
anonym
Teil einer Seite des Albums der Zerstörung der Stadt Wismar mit der Fotografie „Sprengung des Blindgängers am 9.10.42 um 16.15 Uhr“
8,3x11,4 cm
09.10.1942
Album der Zerstörung der Stadt Wismar, S. 33
AHW, G 21



Abbildung 136
anonym
[Nr.] 21
8,3x11,4 cm
25.08.1944
Album der Zerstörung der Stadt Wismar. S. 38
AHW, G 21

Weiterhin wurde genau dokumentiert, welche Gebäude durch die Sprengung beschädigt worden waren.

Die Schäden des Bombenangriffs am 25.08.1944 wurden als letzte in dem Album dokumentiert. Die 62 Fotografien wurden zwar auf der Rückseite vereinzelt in Schreibmaschinenschrift mit dem entsprechenden Straßennamen versehen, allerdings wurden sie im Album nur durchnummeriert. Auch wurden nun acht anstatt wie bisher sechs Fotografien eingeklebt. Es ist deutlich zu erkennen, dass mit Zunahme der Schäden und gegen Ende des Krieges die Sorgfalt an der minutiösen Schadensdokumentation in Wismar schwindet.

Bis etwa Spätsommer 1944 erfolgte in den einzelnen Städten die Schadensdokumentation, konstatiert Sachsse.⁷⁹⁸ Wobei es zu beachten gilt, dass diese jeweils von den Kampfhandlungen und von dem zur Verfügung stehenden Material abhängig war. Zahlreiche Amateure hatten gegen Ende des Krieges ihre Kameras bereits versteckt, da kein Fotomaterial mehr erworben werden konnte.

⁷⁹⁷ Ebenda, S. 33.

⁷⁹⁸ Ebenda, S. 48.

„Schadensdokumentationen lagen in militärischem, städtischem sowie staatlichem Interesse und wurden deshalb bei entsprechenden Berufsgruppen in Auftrag gegeben“⁷⁹⁹, konstatiert Rolf Sachsse. Somit wurden ausgebildete Fotografen, Offiziere, Soldaten, Feuerwehrmänner, Mitarbeiter der jeweiligen Stadtverwaltung oder Flakstellung, aber auch Künstler, kurz alle, von denen angenommen wurde, dass sie Fotografieren konnten, zur Schadensdokumentation eingesetzt werden.⁸⁰⁰



Abbildung 137
[Nr.] 97
anonym
o. T.
25.08.1944
8,3x11,4 cm
Album der Zerstörung der Stadt
Wismar, S. 56
AHW, G 21



Abbildung 138
anonym
„Flughalle der Dornier Werke“
24.06.1940
11,6x16,6 cm
Album: Zerstörung der Stadt
Wismar, S. 3
AHW, G 21

Es ist anzunehmen, dass die Aufnahmen aus Wismar von einem Amateurfotografen getätigt worden waren. Diese Person fotografierte mit einer relativ großen Kamera, etwa von der Größe einer Plaubel Makina, und Stativ (Abbildungen 137 und 138). Der Schatten dieses Stativs und der Kamera auf der Abbildung 138 zeigt deutlich, dass keine Leica verwendet wurde. Insgesamt wird deutlich, dass sich bemüht wurde, die Schäden entsprechend umfassend darzustellen. Die eingestürzte Halle der Dornier-Werke wurde beispielsweise von einem erhöhten Standpunkt aus aufgenommen, was durchaus nicht ungefährlich gewesen sein mochte. Allerdings zeigt sich der Fotograf doch als Amateur, indem er sein eigenes Stativ im Bild stehen lässt (Abbildung 137).

⁷⁹⁹ Ebenda.

⁸⁰⁰ Ebenda, S. 94 ff.

Die Form der Präsentation der Fotografien in einem Album ist allerdings aus heutiger Sicht ungewöhnlich. Das Fotoalbum erfüllt traditionell eine Erinnerungs-, Prestige- oder Bildungsfunktion.⁸⁰¹ Es bietet dem Amateur einen zentralen und praktischen Platz für die Sammlung von Erinnerungsstücken mit Bild und Text.

Diese Art der Aufbewahrung von Fotografien ist seit den 1860er Jahren auch eine „erlernte“ Funktion: Fotografien werden im Album aufbewahrt. In Bezug auf private Fotoalben konstatiert Jürgen Steen: „In seiner Eigenschaft als technisches Mittel der Konservierung und Überlieferung der Fotos hält das Fotoalbum mit den Fotos zugleich Bedeutungszuweisungen fest, die den einzelnen Fotos an sich nicht evident sind. In der Auswahl der Fotos, ihrer Anordnung, Inszenierung und Betextung ist, wie in einer Nusschale, längst erzählte Lebensgeschichte verborgen.“⁸⁰²

Diese Funktionen eines Albums scheinen den Verantwortlichen für die Schadensdokumentation auch von Bedeutung gewesen zu sein. Sie übertrugen den privaten Kontext auf die Belange der Stadt und wählten weder Karteikarten, noch eine lose Fotosammlung, sondern ein repräsentatives Album. Sorgfältig wurde über vier Jahre lang chronologisch die Zerstörung der Stadt Wismar in Form eines Fotoalbums dokumentiert und dieses sogar nach Kriegsende mit zusätzlichen Kommentaren versehen.

Gerade diese Art der Aufbewahrung, die nüchterne fotografische Darstellung der Schäden und sachlich beschreibenden Texte mögen diese Fotografien vor der Vernichtung nach Kriegsende bewahrt haben.

Trotzdem darf nicht vergessen werden, dass „...die letzten Schadensdokumentationen des Zweiten Weltkrieges [...] weder von damit beauftragten Fotografinnen und Fotografen noch von den Reproduktionsbetrieben erstellt worden [sind], sondern allein aus dem Interesse der Amateure am Festhalten eigener Erinnerungsstücke entstanden“⁸⁰³. Die privaten Fotografien aus den letzten Kriegstagen, wie sie unter anderen aus der Stadt Köln bekannt sind, konnten für Mecklenburger Städte nicht eindeutig belegt werden.

Die Bildbeispiele 139 bis 143 zeigen, dass Trümmeraufnahmen aus benachbarten Regionen durchaus ihren Weg nach Mecklenburg fanden. Im Archiv der 1945 gegründeten „Schweriner Volkszeitung“, das einige Aufnahmen aus dem Archiv des „Niederdeutschen Beobachters“ übernahm, befinden sich Postkartenaufnahmen von der zerstörten Stadt Hamburg (Abbildungen 139 bis 141) sowie eine Fotografie und eine überarbeitete Fotografie von Stralsund (Abbildungen 142 und 143).

⁸⁰¹ Vgl. zur Geschichte des Fotoalbums: Maas, Ellen (Hg.): Das Fotoalbum 1858-1918: eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. München 1975.

⁸⁰² Steen, Jürgen: Fotoalbum und Lebensgeschichte. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 3, Heft 10, 1983. S. 55-67, S. 55.

⁸⁰³ Sachsse, 2003, S. 206.



Abbildung 139
Hugo Schmidt
o. T. (Hamburg)
o. D., wahrscheinlich 19.06.1944
8,6x13,5 cm
ASVZ ZL517 BB 11



Abbildung 140
Hugo Schmidt
o. T. (Hamburg)
19.06.1944
8,8x13,8 cm
ASVZ ZL517 BB 11



Abbildung 141
Hugo Schmidt
o. T. (Hamburg)
o. D., wahrscheinlich 19.06.1944
8,2x13,2 cm
ASVZ ZL517 BB 11

Über deren Entstehungskontexte und Fotografen liegen kaum gesicherten Informationen vor. Die Hamburger Aufnahmen entstanden vermutlich am 19.06.1944. Der Klebestreifen auf der Abbildung 140 deckt dieses Datum ab. Sie stammen von dem Hamburger Fotografen Hugo Schmidt, der in der Poststraße 14-16 sein Atelier hatte.

Im Vergleich zu den Aufnahmen aus dem Wismarer Kriegsalbum hat der Fotograf in Hamburg nicht nur die Schäden an den Bauwerken dokumentiert, sondern auch Wert auf die Situation der Menschen gelegt.

Der Verwendungszweck ist eindeutig belegt: zum einen wurden diese Fotografien, vermutlich nach Kriegsende, als Postkarten vertrieben und zum anderen wurden sie für die Presse verwendet. Ein eindeutiger Hinweis dafür ist auch der Klebestreifen auf der Aufnahme 140, der den Rand des Abdrucks markiert. Diese Aufnahme wurde am 13.02.1960 in der „Schweriner Volkszeitung“ und am 30.06.1965 im „Nordkurier“ veröffentlicht.

Weiterhin befindet sich im Archiv der „Schweriner Volkszeitung“ eine Aufnahme von Willy Lange, die im Oktober 1944 in Stralsund aufgenommen wurde (Abbildung 142). Diese Fotografie zeigt eine zerstörte Straße der vorpommerschen Hansestadt Stralsund.



Abbildung 142
Willy Lange
o. T. (Stralsund)
Oktober 1944
13,8x10 cm
ASVZ ZL517 BB 11



Abbildung 143
anonym
o. T.
o. D.
16,7x11,7
ASVZ ZL517 BB 11

Die Trümmer auf der Straße wurden bereits so weit beseitigt, dass eine Durchfahrtsgasse entstand und das Kopfsteinpflaster zu erkennen ist (Abbildung 142). Der Fotograf nahm hier die gesamte Straßensituation auf. In diesen Aufnahmen wurden, im Gegensatz zu dem Kriegsalbum, nicht nur die Gebäude fotografiert, sondern die gesamte Situation: die Frauen auf den Straßen, der Schutt und die fensterlosen Häuser mit den ausgebrannten Dachstühlen. Diese Aufnahme wurde nicht als Postkarte vertrieben, der genaue Entstehungsgrund und Verwendungszweck der Fotografien ist allerdings unbekannt. Da Willy Lange jedoch Berufsfotograf war, kann davon ausgegangen werden, dass die Aufnahme in Zusammenhang mit einer Schadensdokumentation entstand.

Auch die Abbildung 143 befindet sich im Archiv der „Schweriner Volkszeitung“. Hier wurde eine Fotografie so stark retuschiert, dass von der Vorlage nur die Konturen zu erkennen bleiben. Die Zerstörung und die Trümmer wurden, wahrscheinlich nach Kriegsende, in einer romantisch anmutenden Silhouette abgebildet, in die vermeintlicher Qualm hineinretuschiert wurde. Auch wurden die Konturen der Trümmer durch die Verwendung von weißer und schwarzer Farbe, wahrscheinlich Retuschefarbe, unterstrichen. Obwohl das Datum der Veröffentlichung und der Urheber dieses Bildes unbekannt sind, wird deutlich, in wie fern durch die Retusche der Blick des Betrachters gelenkt werden soll. Somit wurde dieses Bild, wie auch die zuvor vorgestellten Trümmerfotografien, in einem öffentlichen Kontext gebraucht. Auf Grund der starken Überzeichnung ist diese Aufnahme nicht mehr als Fotografie zu bezeichnen.

5. BEZÜGE DER FOTOGRAFIE IN MECKLENBURG ZUR FOTOGRAFIE IN DÄNEMARK

Im folgenden Kapitel wird auf Bezüge zwischen der Fotografie in Mecklenburg und der Fotografie in Dänemark eingegangen und untersucht, inwiefern Beziehungen zwischen dänischen und mecklenburgischen Fotografen bestanden.

Mit Eröffnung der Postdampferverbindung zwischen Warnemünde und dem dänischen Gedser⁸⁰⁴ im Jahr 1886 waren bereits die Import-, Export- und Reisebedingungen zwischen Dänemark, Mecklenburg und dem Deutschen Reich erheblich erleichtert worden. Durch die Inbetriebnahme der modernen Fähre „Schwerin“ im Jahr 1926 wurde weiterhin der touristische Sektor unterstützt. Nun konnten Reisende beispielsweise auf dem Promenadendeck, im Restaurant, oder in den Aufenthaltsräumen die Seefahrt genießen und es bestand die Möglichkeit, auf der Fähre neben Waggonen auch PKWs zu transportieren.

Auf Grund der familiären Beziehungen der großherzoglichen Familie nach Dänemark – die Prinzessin Alexandrine von Mecklenburg-Schwerin war mit Christian X., 1912-1947 König von Dänemark, verheiratet – bestanden bis zum Ersten Weltkrieg politische Kontakte zwischen Mecklenburg und Dänemark. Nach Ende des Ersten Weltkrieges flüchtet die großherzogliche Familie ins Exil nach Dänemark.

Zu dieser Zeit bestand in Mecklenburg eine bescheidene ‚Foto-Szene‘ mit zahlreichen fotografischen Ateliers. Mitte der 1920er Jahre wurden zwei Amateurfotografenvereine gegründet und qualitative Fotografien hielten Einzug in die lokale Presse. Diese ‚lokalen‘ Pressefotografien erfuhren um 1935 einen Höhepunkt. In diesem Jahr erfolgte auch die Ausstellung von Karl Eschenburg „das schöne Mecklenburg – Geburtsland der Königin“ in Kopenhagen. Für Dänemark konstatiert Henrik Dupont: „Die dänische Photographie hatte in den 1930er Jahren nur wenig Kontakt mit der internationalen Gesellschaft und hatte eine relativ isolierte Stellung im dänischen Gemeinwesen. Dänische Photographen waren vor allem als Handwerker bekannt...“⁸⁰⁵. Dieses bestätigt auch Lars Schwander und sieht im Vergleich zu anderen europäischen und amerikanischen Ländern: „Set i dette internationale perspektiv stod tiden næsten stille i Danmark.“⁸⁰⁶

Für den Zeitraum von 1918 bis 1945 können diese Aussagen auch für die Mecklenburger Fotografen übernommen werden, von denen keiner in direktem Kontakt zu führenden nationalen und internationalen Fotografen stand.

⁸⁰⁴ Siehe zur Geschichte der Fährverbindung: Kramer, Reinhard und Horst-Dieter Foerster: Brückenschlag über die Ostsee: die Fährverbindung Rostock - Gedser. Rostock 2003.

⁸⁰⁵ Dupont, Henrik: Bruno Schleifer (1905-1989), Hans Robertson (1883-1950), Hermann Decker (1901-1965); Photographen. In: Exil in Dänemark: Deutschsprachige Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller im dänischen Exil. Willy Dähnhardt und Birgit S. Nielsen (Hg.). Heide 1993. S. 367-377. S. 368.

⁸⁰⁶ Schwander, Lars: Nye internationale kontakter: genrerne trdæer i karakter i 1930'erne. In: Dansk Fotografihistorie. Mette Sandbye (Hg.). København 2004. S. 176-203. S. 178 (Gesehen in der internationalen Perspektive stand die Zeit in Dänemark fast still).

Dennoch wurden in Dänemark die internationalen Fotografieentwicklungen in der 1903 gegründeten dänischen Fachzeitschrift „Dansk fotografisk Tidsskrift“⁸⁰⁷ von dem Fachpublikum verfolgt. Diese Zeitschrift galt als Organ der 1897 gegründeten „Dansk Fotografisk Forening“ in der vorrangig Berufsfotografen organisiert waren.⁸⁰⁸

Neben der Dänischen fotografischen Gesellschaft bestand in Kopenhagen seit Ende der 1880er Jahre der „Kjøbenhavns fotografiske Amatørklub“. Dieser besaß 1889 etwa 200 Mitglieder und veranstaltete 1904 seine erste internationale Fotografieausstellung in Kopenhagen.⁸⁰⁹

Diese Zeiten der Vereinsgründungen liegen deutlich vor dem 1898 in Mecklenburg entstandenen ersten Fotografenverband⁸¹⁰ und den 1925 und 1929 gegründeten Amateurfotografenvereinen. Allerdings sollte bei diesem Vergleich nicht übersehen werden, dass bereits 1858 der Allgemeine Deutsche Photographen-Verein, 1863 der Photographische Verein zu Berlin und 1869 der Verein zur Förderung der (Amateur-) Photographie in Berlin gegründet worden sind.

Zu den wichtigsten Fotografieausstellungen in Dänemark, an denen sich dänische Fotografen im Untersuchungszeitraum beteiligten, zählen die Ausstellungen des „Kjøbenhavns fotografiske Amatør Klub“ in den Jahren 1917, 1918, 1920, 1932, 1937, 1938 und 1940 sowie die „Skandinavisk Fotografiudstilling“ 1919 in der Königlichen Kunstakademie in Kopenhagen, 1925 „Den anden nordiske Fotografiudstilling“ in Kopenhagen, 1928 die Wanderausstellung des deutschen Werkbundes „Ny Arkitektur/ Neues Bauen“ im Kunstindustrimuseet in Kopenhagen, 1929 die „Internationale fotografiske Amatør-udstilling“ im Politikens Hus in Kopenhagen, im selben Jahr der „International Fotosalon“ in Kopenhagen, 1930 die internationale Ausstellung „Fotografi 1930“ im Kunstindustrimuseet Kopenhagen. Ferner beteiligten sich dänische Fotografen 1934 an der „Dansk fotografisk Forenings Udstilling“ in Næstved, Süd-Seeland sowie 1939 an der „Internationale Foto-Udstilling“ im Kunstindustrimuseet.⁸¹¹ Für die Beteiligung an den oben genannten internationalen Ausstellungen wurde auch in deutschen Fotozeitschriften aufgerufen.⁸¹²

Internationale Kontakte entstanden unter anderem durch die Beteiligung dänischer Fotografen an Ausstellungen im Ausland. Dazu zählen 1920 die erste „Nordisk Fotografi Udstilling“ in Stockholm sowie 1924 und 1934 an der „Internationalen Fotografieausstellung“ in der Liljewalchs Kunsthalle in Stockholm. In Norwegen beteiligten sich dänische Fotografen an „Den anden nordiske Fotografiudstilling“ in Oslo. In Deutschland wurden Fotografien

⁸⁰⁷ Die „Dansk fotografisk Tidsskrift“ wurde in Kopenhagen herausgegeben und erschien von 1903 bis 1944.

⁸⁰⁸ Schwander, 2004, S. 101.

⁸⁰⁹ Zerlang, Martin: Gamle minder og nye motiver: nye genre 1900-1920. In: Dansk Fotografihistorie. Mette Sandbye (Hg.). København 2004. S. 96-124. S. 99.

⁸¹⁰ Hahn, 2000.

⁸¹¹ Diese Aufzählung der Fotoausstellungen basiert auf einer Zusammenstellung der Königlichen Bibliothek Kopenhagen (o. Inv.), die sich auf die Auswertungen von Ausstellungskatalogen und folgender Zeitschriften stützt: „Dansk fotografisk Tidsskrift“, „Dansk Haandvark og Industri“, „Nye tidsskrift for Kunstindustri“, „Dansk Arbejde“, „Dansk Reklame“ sowie „Kamera Kunst“.

⁸¹² Zum Beispiel: Ausstellungen und Wettbewerbe. In: Die Linse. Jg. 35. Heft 3, 1939. S. 65.

dänischer Fotografen 1928 in der Presseausstellung „Pressa“ in Köln sowie 1929 und 1931 in der „Internationalen Fotografieausstellung“ in Berlin gezeigt. Anhand der aufgezählten Ausstellungen sind deutlich drei Tendenzen zu erkennen. Zum einen pflegte der „Københavns fotografiske Amatør Klub“ eine regelmäßige Ausstellungstätigkeit in der Hauptstadt Dänemarks. Im Stil internationaler Kunstfotografensalons wurden regelmäßig internationale Fotoausstellungen von Amateuren organisiert sowie diese rechtzeitig in der Fachliteratur angekündigt. Renommiertere Fotoausstellungen aus Deutschland wurden teilweise in Dänemark gezeigt beziehungsweise dänische Fotografen nahmen an Ausstellungen in Deutschland teil.

Insgesamt ist diese rege Ausstellungstätigkeit allein auf Grund der Anzahl der Mitglieder in dänischen Foto-Vereinen nicht mit der in Mecklenburg zu vergleichen. Allerdings soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass der Heimatbund Mecklenburg 1934 seine erste Lichtbildwanderausstellung organisierte, an der Karl Eschenburg allein mit 275 Großfotos beteiligt war. Diese Ausstellung wurde unter dem Titel „Das schöne Mecklenburg – Geburtsland der Königin“ 1935 in Kopenhagen gezeigt. Karl Eschenburg reiste damals zur Ausstellungseröffnung.

Nicht nur die Mitgliederzahlen der Amateurvereine in Dänemark waren bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert beträchtlich gestiegen, sondern auch die Anzahl der Atelierfotografen.

Für den Beginn des 20. Jahrhunderts verzeichnet Zerlang eine Verdoppelung der fotografischen Ateliers in Kopenhagen von 53 (1897) auf 108 (1906) sowie in der Provinz von 220 (1897) auf 263 (1906).⁸¹³ Außerdem waren unter den Berufsfotografen zahlreiche Frauen, so dass in der „Dansk fotografisk Tidsskrift“ die Befürchtung geäußert wurde, die Fotografie würde zu einem ‚Frauenfach‘.⁸¹⁴ Zu den bekanntesten Fotografinnen des beginnenden 20. Jahrhunderts in Dänemark zählen beispielsweise Mary Steen [1856-1939] und Julie Laurberg [1856-1925].

Zu dieser Zeit arbeiteten in Deutschland nur wenige Fotografinnen. Für die Stadt Rostock ist für den Zeitraum zwischen 1900 und 1936/37 nur das Wirken von zwei Fotografinnen belegt: 1913 führte Helene Michelau [...-...] ein Atelier und von 1914 bis 1936/37 arbeitete Margarete Roeper [...-...] als Atelierfotografin. Beide Fotografinnen schufen hauptsächlich Portraits. Für denselben Zeitraum konnten in den Städten Wismar und Schwerin keine Fotografinnen nachgewiesen werden.

Die Entwicklung der Fotografie in den Printmedien vollzog sich in Dänemark analog zu der Entwicklung der Printmedien in Deutschland. So erschien 1889 die erste Pressefotografie in der „Vendsyssel Tidende“ und ⁸¹⁵ Holger Damgaard [...-...] wurde der erste fest eingestellte Pressefotograf bei dem 1884 in Kopenhagen gegründeten Tagesblatt „Politiken“.⁸¹⁶ Im Jahr 1912 erfolgte die Gründung des dänischen „Journalistfotografforbundet“ in Kopenhagen.⁸¹⁷

⁸¹³ Zerlang, 2004, S. 101.

⁸¹⁴ Ebenda, S. 102.

⁸¹⁵ Ebenda, S. 116.

⁸¹⁶ Ebenda; siehe zur Pressefotografie: www.pressefotografforbundet.dk/forbundet/historie.php (Zugriff 04.06.2007).

⁸¹⁷ Zerlang, 2004, S. 116.

Im Untersuchungszeitraum ist Helmar Lund Hansen [...-...], der bei der Tageszeitung „Politiken“ von 1931 bis 1948 angestellt war, einer der bekanntesten Pressefotografen in Dänemark. Er vertrat ein breites Themenspektrum und übernahm in seinen Fotografien Elemente des Neuen Sehens.

In Anlehnung an das amerikanische Lifestyle-Magazin „Life“ wurde im April 1938 das visuell geprägte Boulevardmagazin „Billed-Bladet“ gegründet. Mit dieser Zeitschrift erfuhr die Mode-, Star- und Glamourfotografie in Dänemark einen enormen Aufschwung. Eine der führenden Fotografinnen auf diesem Gebiet war Inga Aistrup [...-...].

Analog zu den weitgehend gemeinsamen Themen und Motive der Fotografie in Dänemark und Deutschland im analysierten Zeitraum ähnelte sich auch die Stilistik.

Der Piktoralismus setzte sich um 1900 als Gegenbewegung zur massenhaften technisierenden Fotografie durch.⁸¹⁸ Zunächst befassten sich Amateurfotografen mit dem Stil, der zunehmend auch in renommierte fotografische Ateliers Einzug hielt. Die bekanntesten Vertreter einer piktoralistischen Fotografieauffassung sind Niels Christian Bang [...-...] und Julius Folkmann [1864-1948].

Insbesondere in den Fotosalons hielten sich piktoralistische Bildauffassungen und Präsentationsformen bis in die 1930er Jahre. Vor allem die starke handwerkliche Prägung der Fotografie in Dänemark förderte das Verhaften zahlreichen Fotografen an ästhetischen Auffassungen des 19. Jahrhunderts. Neue fotografische Strömungen wurden in Dänemark beispielsweise in der Fachzeitschrift diskutiert, so wurde die Ausstellung „Film und Foto“⁸¹⁹ 1929 in Stuttgart durchaus wahrgenommen, bahnbrechende konstruktivistische und surreale Tendenzen jedoch als Avantgardephänomen betrachtet.

Die Neue Sachlichkeit hielt vor allem in der Reklamefotografie und in der Industriefotografie Einzug. An dieser Stelle tritt der Journalist und Redakteur Herman Bente [1881-1947], der in New York in Reklamefotografie ausgebildet worden war und sich in seiner Arbeit auf Renger-Patzsch bezieht, hervor. 1926 gründete er die erste Firma für Reklamefotografie „Jonals Co.“⁸²⁰. Diese Firma erarbeitete sich alsbald einen exzellenten Ruf und fotografierte unter anderem für die „kongelige Porcelænsfabrik“ in Kopenhagen. Fotografien der Firma „Jonals Co.“ wurden neben Fotografien von Aenne Biermann (Anna Sibilla Sternfeld) [1898-1933]⁸²¹, Bill Brandt (Hermann Wilhelm Brandt) [1904-1983]⁸²², Imogen Cunningham, Florence Henry [1893-1982]⁸²³, Lucia Moholy,

⁸¹⁸ Zerlang, 2004, S. 120.; Im Vergleich zum Kontinent erscheint die Jahrhundertwende sehr spät.

⁸¹⁹ Siehe: Eskildsen/ Horak, 1929.

⁸²⁰ Krabbe Meyer, Mette Kia: Et direkte udsnit af virkeligheden: 1920'ernes rene fotografi. In: Dansk Fotografihistorie. Mette Sandbye (Hg.). København 2004. S. 150-175, S. 151.; siehe auch: Dies.: "Fotografi uden kruseduller", tekst i udstillingskataloget "Jonals Co. og det moderne fotografis gennembrud i Danmark", Gl. Holtegaard, marts-april 2000.

⁸²¹ Siehe zu Aenne Biermann u.a.: Biermann, Aenne: Aenne Biermann: Fotografien 1925-33. Berlin 1987.; Rüdiger, Frank: Aenne Biermann, Fotografien 1898-1933, Retrospektive zum 100. Geburtstag. Gera 1998.

⁸²² Siehe zu Bill Brandt u.a.: Brandt, Bill: The English at home: sixty-three photographs. London 1936; Ders.: Behind the camera: photographs 1928-1983. Oxford 1985; Coke, Van Deren: Avant-Garde photography in Germany 1919-1939. San Francisco, Calif. 1980; Jeffrey, Ian (Hg.): Bill Brandt: photographs, 1928-1983. London 1994.

Sasha Stone (Aleksander Serge Steinsapir) [1895-1940]⁸²⁴ und Edward Weston in der Ausstellung „Fotografi 1930“ im „Kunstindustrimuseet“ in Kopenhagen gezeigt. Diese Ausstellung bestand aus Teilen der Ausstellung „Das Lichtbild“, die zuvor in München gezeigt worden war.⁸²⁵

Obwohl sich Dänemark im Zweiten Weltkrieg neutral verhielt, wurde das Land am 09.04.1940 von Deutschland angegriffen und besetzt. Bis zum 05.05.1945 verblieb das Königreich Dänemark unter deutscher Kontrolle. König Christian X. als Staatsoberhaupt und die dänische Regierung favorisierten eine Politik der Zusammenarbeit und Verhandlung, wobei die Verbindungen mit der Besatzungsmacht Deutschland über das dänische Außenministerium liefen. Das dänische Volk versuchte zunächst die Besetzung zu ignorieren. Ein direkter Widerstand erfolgte gegen Ende des Krieges.⁸²⁶

Dänemark nahm als Asylland⁸²⁷ eine bescheidene Rolle ein und war vor allem für etwa 20 000 bis 30 000 Flüchtlinge aus zahlreichen europäischen Ländern von 1933 bis 1945 eine Zwischenstation auf dem Weg nach Schweden, England oder Übersee. „Bei der Besetzung Dänemarks 1940 befanden sich hier [in Dänemark] 1550 politisch und rassisch verfolgte Flüchtlinge, sowie 380 Landwirtschaftsschüler und 265 jüdische Alijah-Kinder...“ konstatieren Willy Dänhardt und Birgit S. Nielsen.⁸²⁸

Unter den deutschsprachigen Wissenschaftlern, Künstlern und Schriftstellern, die nach Dänemark emigrierten, befand sich zeitweise der deutsche Gesellschaftstheoretiker, Philosoph und Literaturkritiker Walter Benjamin. Er war 1933 aus Deutschland nach Paris geflohen und besuchte von dort aus in den Jahren 1934, 1936 und 1938 die Familie Brecht – die ebenfalls 1933 aus Deutschland fliehen musste – in ihrem Exil in Svebdrborg, Fühnen.⁸²⁹

Zu den Fotografen, die nach Dänemark flohen, zählen der Fotoreporter Bruno Schleifer [1905-1989], der Atelierfotograf Hans Robertson [1883-1950] und der Amateurfotograf Hermann Decker [1901-1965]. Keiner von ihnen stammte aus Mecklenburg. In Dänemark lebten die emigrierten Fotografen nicht nur unter

⁸²³ Siehe zu Florence Henry u.a.: Fiedler, 1990; Musée d'Art Moderne Paris (Hg.): Florence Henry: Photographies 1927-1938. Paris 1978.

⁸²⁴ Siehe zu Sasha Stone u.a.: Stone, Sasha (Hg.): Berlin in Bildern. Aufnahmen von Sasha Stone, Adolf Behne (Hg.). Wien 1929.

⁸²⁵ Eskildsen/ Horak, 1979, S. 192.

⁸²⁶ Friis, Jens: Krigens Billeder: Fotografiets rolle under 2. Verdenskrig – 1940'erne. In: Dansk Fotografihistorie. Mette Sandbye (Hg.). København 2004. S. 211-231, S. 212.

⁸²⁷ Dieser Abschnitt bezieht sich auf: Dänhardt, Willy und Birgit S. Nielsen: Dänemark als Asylland. In: Exil in Dänemark: Deutschsprachige Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller im dänischen Exil nach 1933. Willy Dänhardt und Birgit S. Nielsen (Hg.). Heide 1993. S. 14-54.

⁸²⁸ Ebenda, S. 18.

⁸²⁹ Steffensen, Steffen und Hans Christian Norregaard: Walter Benjamin (1892-1940) - Philosoph. In: Exil in Dänemark: Deutschsprachige Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller im Exil nach 1933. Willy Dänhardt und Birgit S. Nielsen (Hg.). Heide 1993. S. 463-471, S. 463 ff.; Walter Benjamin schrieb im Pariser Exil 1935/1936 den Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, der als einer der zentralen Texte zur Moderne gilt und verkürzt in einer französischen Übersetzung 1936 in der „Zeitschrift für Sozialforschung“ publiziert wurde. Die Zeitschrift wurde zwischen 1932 und 1940 vom Institut für Sozialforschung (Frankfurt am Main) in Paris herausgegeben.

dem Druck, sich in einem ‚fremden‘ Land zurechtfinden zu müssen, sondern auch unter den erschwerten Arbeitsmöglichkeiten. Zum Beispiel tat sich die „Dansk fotografi forening“ besonders schwer, ausländische jüdische Fotografen zu akzeptieren.

Während des Zweiten Weltkriegs muss auch in Dänemark in erster Linie zwischen öffentlicher und privater Fotografie unterschieden werden. Das Medium Fotografie wurde sowohl von der Besatzungsmacht als auch von der Widerstandsbewegung in der Öffentlichkeit verwendet.⁸³⁰ So erschien beispielsweise das NS-Magazin „Signal“ von Mai 1940 bis März 1945 in einer Auflage von 30 000 Exemplaren in dänischer Sprache. Dieses Paradebeispiel für ‚Schönmalerei‘ setzte das Medium Fotografie gezielt für NS-Propaganda ein. Da in Dänemark keine ‚Marionettenregierung‘ an der Macht war, konnte die dänische Presse ein gewisses Maß an Eigenständigkeit wahren. Sie übte – in enger Verbindung mit dem Außenministerium – eine freiwillige Selbstzensur für die Bereiche Deutschland, Krieg und Ausland aus.⁸³¹ Dadurch wurde die Möglichkeit bewahrt, ‚überhaupt‘ journalistisch zu arbeiten und Fotografien ‚schlechter Zustände‘⁸³² konnten trotzdem ihren Weg in die Öffentlichkeit finden.

Dokumentarische und kritische Fotografien, die während der Besatzung entstanden, wurden hauptsächlich nach der Befreiung veröffentlicht.⁸³³ Zu den bekanntesten Pressefotografen während der Besatzungszeit zählen Tage Christensen [1903-1978], Erik Petersen [*1914] und Vagn Hansen [*1914]. Auf Grund der politischen Gegebenheiten ist die Pressefotografie in Dänemark und Deutschland differenziert zu betrachten. Eine Gemeinsamkeit besteht allerdings darin, dass nach Ende des Zweiten Weltkrieges ‚unbedeutende‘ dänische und deutsche NS-Fotografen zum größten Teil vergessen wurden oder fast nahtlos neue bildjournalistische Positionen besetzten.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Dänemark und das Land Mecklenburg zwar geografische Gemeinsamkeiten wie weite, dünn besiedelte Gebiete und vereinzelt kleinere Städte, besitzen; in der Ausprägung der Fotografie, insbesondere in Hinblick auf die Ausstellungstätigkeit, bestehen deutliche Unterschiede. Kopenhagen als Hauptstadt des Königreichs, ist das Zentrum der Fotografie in Dänemark, in dem internationale Fotografieausstellungen gezeigt wurden. In Mecklenburg spielte die Fotografie hingegen eine untergeordnete Rolle.

Die Verbindung zwischen dem großherzoglichen Haus in Schwerin und dem Königshaus in Kopenhagen förderte auch den Austausch von ‚Portraitfotografien‘ innerhalb der adligen Familien. Eine intensive Zusammenarbeit beispielsweise zwischen den Hoffotografen in Mecklenburg und dänischen Fotografen kann nicht belegt werden. Vielmehr boten die einzelnen Hoffotografen ihre Dienstleistungen und Fotografien separat den Adelsfamilien zum Kauf an.⁸³⁴

⁸³⁰ Siehe zur Rolle der Fotografie im 2. Weltkrieg: Friis, 2004.

⁸³¹ Ebenda, 213.

⁸³² Ebenda.

⁸³³ Ebenda.

⁸³⁴ LHAS, Großherzogliches Kabinett II/ Großherzogliches Sekretariat, Nr. 5192.

Allerdings befinden sich Portraitfotografien der großherzoglichen Familie und vom Großherzog Friedrich Franz von dem Schweriner Fritz Heuschkel aus dem Doberaner Fotoatelier Beckmann sowie vom Ludwigsluster Fotografen Ferdinand Esch im Fotobestand der Sammlung der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen.⁸³⁵

Trotz der 1935 über den Heimatbund Mecklenburg organisierten Foto-Ausstellung von Karl Eschenburg in Kopenhagen konnte zwischen 1925 und 1940 kein direkter Kontakt zwischen den Amateurfotografenvereinen in Mecklenburg und Dänemark nachgewiesen werden.

⁸³⁵ Königlichen Bibliothek in Kopenhagen, Fotografische Sammlung, alphabetisch geordnet.⁸³⁵

6. RESÜMEE

Diese Studie untersucht erstmalig die Facetten der Fotografie in Mecklenburg zwischen 1918 und 1945. Unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Gesellschaftssysteme – von der späten Kaiserzeit über die Weimarer Republik bis zum Dritten Reich – wird den Fragen nachgegangen, welche Parameter die Fotografie in Mecklenburg charakterisieren und in welchem Verhältnis ‚fotografische Innovation‘ und ‚fotografische Tradition‘ stehen.

Die untersuchten Fotografien stammen aus lokalen Museen und Archiven. Sie setzen sich hauptsächlich aus Fotografien, Negativen, Diapositiven sowie aus gedruckten Fotografien zusammen. Problematisch für die Auswertung des Materials war sowohl die desolade Quellenlage als auch die Tatsache, dass vorhandene Quellen nicht in vollem Umfang der wissenschaftlichen Auswertung zur Verfügung standen. Insgesamt wurden etwa 7000 Fotografien untersucht und daraus 125 repräsentative fotografische Arbeiten in der Studie näher vorgestellt.

Die Methodik dieser Studie basiert weitgehend auf das in Kapitel 1.3 vorgestellte Modell von Ulrich Hägeles Modell.⁸³⁶ Unter Einbeziehung der Vita der Fotografen werden ein geistesgeschichtlicher und ein kontextueller Ansatz vertreten sowie die Stilkritik angewandt.

Da die Fotografie in Mecklenburg nicht isoliert betrachtet werden kann, wurden zunächst die Entwicklungsprozesse der Fotografie in Deutschland zwischen 1900 und 1945 kurz dargestellt. So wurde ein Überblick über die wichtigsten technischen Entwicklungen im Untersuchungszeitraum gegeben. Ferner wurde auf die Weiterentwicklung der tradierten Motive sowie über die Verbindung von Fotografie und zeitgenössischer Kunst eingegangen. In zeitlicher Differenziertheit wurde kurz die Fotografie in den modernen Printmedien in Deutschland beleuchtet.

Ein quantitativer Überblick über die Fotografen und fotografischen Ateliers in den ausgewählten Städten Rostock, Wismar und Schwerin zwischen 1900 und circa 1949 bildet die Basis der Studie und verdeutlicht die differenzierte Entwicklung der Fotoateliers.

So zeigt die Auswertung der Fotoateliers zwischen 1900 und 1918 in diesen Städten ein Verhältnis von Fotografen zu Einwohner von ca. 1: 3500 bis ca. 1:4500. Dieses Verhältnis ist abhängig von der jeweiligen Anzahl der Ateliers und beinhaltet nicht die angrenzenden Gemeinden. Trotzdem ist deutlich zu erkennen, dass die einzelnen Fotografen unter ‚angemessener‘ Konkurrenz standen und sich durch Spezialisierung durchaus profilieren konnten. Es wurde festgestellt, dass zahlreiche Fotoateliers über mehrere Jahrzehnte hinweg und teilweise sogar über mehrere Fotografengenerationen bestanden.

⁸³⁶ Hägele, 1998, S. 55 f.

Für den Zeitraum von 1918 bis 1933 wurden sehr unterschiedliche wirtschaftliche Bedingungen für die Fotoateliers in den einzelnen Städten festgestellt. Während sich der Bestand an Fotoateliers in Rostock in dem genannten Zeitraum kaum änderte, erfolgten in Wismar fünf Neugründungen und eine Schließung. In Schwerin entsprach die Anzahl der Neugründungen in etwa der der Aufgabe bestehender Ateliers.

Zwischen 1934 und 1936 waren die Auswirkungen der wirtschaftlichen Krise für die Handwerksfotografen besonders deutlich zu spüren. So häuften sich zum Beispiel in der Handwerkskammer Wismar die Anträge von Fotoateliers auf Stundungen oder Erlass der Beiträge für Handwerks- und Handelskammer.⁸³⁷ Gleichzeitig gab es in allen drei untersuchten Städten sehr verhaltene Neugründungen.

Seit Ende der 1920er Jahre arbeiteten zusätzlich zu den lokalen Atelierfotografen Fotoamateure wie Karl Eschenburg in dem Bereich der Pressefotografie.

Zwischen 1934 und 1938 erfolgten ferner in allen untersuchten Städten Schließungen von fotografischen Ateliers. Ein Großteil der Inhaber ging in den Ruhestand; allerdings können Schließungen aus politischen oder rassistischen Gründen nicht ausgeschlossen werden.

Die quantitative Entwicklung der Fotoateliers in Rostock, Schwerin und Wismar zwischen 1939 und 1943 verdeutlicht die Auswirkungen des Krieges auf die Wirtschaft und die Bevölkerung. Der reibungslose Berufsalltag eines Großteils der Atelierfotografen wurde nach und nach eingeschränkt, da die männlichen Fotografen zum Wehrdienst eingezogen und die jungen weiblichen Angestellten zum Arbeitsdienst verpflichtet wurden. Die verbliebenden älteren Fotografen oder die Frauen der Fotografen, die den ‚Betrieb‘ übernommen hatten, mussten vor allem mit rückläufigen Umsätzen, einer zunehmenden Materialknappheit und verschlechterten Arbeitsbedingungen kämpfen. Unmittelbar nach Kriegsende bestanden für die Atelierfotografen praktische ‚Überlebensprobleme‘. Sie mussten ihre Fotoausrüstung sichern, da in Mecklenburg häufig Kameras und Fotomaterial von der sowjetischen Armee beschlagnahmt worden waren. Auch mussten sie sich als Fotograf registrieren lassen.

Vor allem ‚alteingesessene‘ fotografische Ateliers wurden 1945 und 1946 wiedereröffnet. Die Anzahl der 1949/1950 in Rostock, Wismar und Schwerin registrierten Fotografen entsprach weitgehend jener der Mitte der 1930er Jahre.⁸³⁸

Da quantitative Aussagen über die Entwicklung des Fotografenhandwerks für andere, geographisch und gesellschafts-politisch ähnlich strukturierte Regionen nicht bestehen, kann an dieser Stelle kein Vergleich erfolgen.

Trotzdem zeigt diese Auswertung deutlich die Entwicklung der fotografischen Ateliers in Schwerin, Wismar, Ludwigslust und Rostock. Auf Grund der Anzahl der Ateliers in diesen mittelgroßen und großen Städten muss davon ausgegangen werden, dass auch in kleinen Städten und größeren Ortschaften fotografische Ateliers bestanden.

Es wurde ferner nachgewiesen, dass ein Großteil der Drogisten mit Foto-Material handelte. In Wismar öffnete um 1928 die Drogerie Manthey ihr Fotolabor für Amateure.

⁸³⁷ Vgl. Kap. 3.1.4.

⁸³⁸ Vgl. Kap. 3.1.5.

In dieser Studie wurde festgestellt, dass im Betrachtungszeitraum in Mecklenburg nur sehr wenige Fotografinnen arbeiteten. In Rostock war beispielsweise Margarete Roeper zwischen 1914 und 1936/37 die einzige Atelierfotografin. Meist arbeiteten die Frauen der männlichen Fotografen im Labor oder übernahmen die Buchführung, wie beispielsweise Gertrud Eschenburg. Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges arbeiteten verstärkt Frauen in den Fotoateliers. Nur sehr verhalten gab es nach 1939 Neugründungen fotografischen Ateliers durch Fotografinnen, wie zum Beispiel die des Lichtbildateliers von Margarete Brauer 1940 in Rostock. Nach dem Krieg war ein Anstieg der Anzahl der von Frauen geführten fotografischen Ateliers zu verzeichnen. So wurden 1949/1950 in Rostock fünf Fotoateliers von Frauen und 11 von Männern geleitet. In Schwerin waren in drei von 15 und in Wismar in vier von neun Ateliers Fotografinnen beschäftigt.

Neben der Untersuchung der quantitativen Entwicklung der Fotoateliers gibt diese Arbeit einen Überblick über die Entwicklung der fotografischen Vereine. Entsprechend der nationalen und internationalen Tendenz wurden so auch in Mecklenburg fotografische Vereine gegründet.

Bereits 1898 war in Rostock ein Berufsfotografenverein gegründet worden, der 1899 Mitglieder aus ganz Mecklenburg aufgenommen hatte.⁸³⁹ Die ersten Amateurfotografenvereine entstanden in Mecklenburg im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Ein erster Verein aus Amateurfotografen hatte sich wahrscheinlich um 1910/1920 in Schwerin gebildet.⁸⁴⁰ Nachdem sich dieser erste Verein aufgelöst hatte, wurde am 28.04.1925 die „Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin i. M.“ mit Franz Müschen als Vorsitzenden gegründet. 1929 erfolgte in Rostock die Gründung der „Photographische Gesellschaft Rostock“ mit Wolfgang Baier als Vorsitzenden. Die Mitglieder beider Amateurvereine entstammen weitgehend der bürgerlichen Mittelschicht. Beide Vereine waren im Verband Deutscher Amateurfotografen-Vereine (VDAV) organisiert gewesen, über den die Mitglieder an regionalen, überregionalen und internationalen Amateurfotografenwettbewerben teilnehmen konnten. Für die Zeit zwischen 1933 und 1938 verlieren sich die ‚Spuren‘ der Vereine. Nach 1945 konnte keine Weiterführung der Vereinstätigkeit nachgewiesen werden.

Die größten Fotoausstellungen in Mecklenburg fanden in der Zeit von 1930 bis 1933 statt. Hervorzuheben ist hier die erste umfassende Ausstellung der „Photographischen Gesellschaft Rostock“ im oberen Stockwerk des Städtischen Museums Rostock im Jahr 1930. Es folgte 1931 die Ausstellung „Mecklenburg im Lichtbild“ in Schwerin im Marienpalais. Diese Ausstellung war gemeinsam von der Photographischen Gesellschaft Rostock, der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin und vom Heimatbund Mecklenburg organisiert worden und zeigten ein breites Spektrum an Themen und Motiven. 1933 wurde die zweite Ausstellung der Photographischen Gesellschaft Rostock im Städtischen Museum Rostock eröffnet.

⁸³⁹ Hahn, 2000, S. 64.

⁸⁴⁰ Sitzungsberichte ..., 1925-1932, S. 1.

Das Wirken des Heimatbundes Mecklenburg fand sich 1934 in der ersten Lichtbildwanderausstellung wieder, die unter dem Titel „Das schöne Mecklenburg – Geburtsland der Königin“ 1935 in Kopenhagen gezeigt wurde. Teile dieser Ausstellung wurden 1936 im Rahmen der Deutschlandausstellung im Columbushaus in Berlin ausgestellt. Vorrangig wurden bei allen Ausstellungen vermeintlich charakteristische Aufnahmen aus Mecklenburg gezeigt.

Zwei herausragende Fotografen in Mecklenburg im Untersuchungszeitraum sind der Warnemünder Karl Eschenburg und der Rostocker Wolfgang Baier. Beide waren auf dieser renommierten Ausstellung 1936 in Berlin vertreten.

Der Schiffbau-Ingenieur Karl Eschenburg hatte zunächst bis 1928 bei den ARADO-Flugzeugwerken in Warnemünde gearbeitet, ehe er 1930 selbständig ein Ladengeschäft mit Handwerkskunst führte. Bereits zu dieser Zeit fotografierte Karl Eschenburg und baute in den folgenden Jahren ein ‚Fotogeschäft‘ in Warnemünde auf, in dem er Fotografien für Urlauber entwickelte, mit Fotomaterial handelte und eigene Foto-Postkarten verkaufte. Als Amateur war er auch Mitglied der Photographischen Gesellschaft Rostock. Die enge Verbindung zum Mecklenburgischen Fremdenverkehrsverband sicherte ihm erste Aufträge im Bereich der Werbung. Durch die Beteiligung an den lokalen Ausstellungen, insbesondere an der Exposition „Mecklenburg im Lichtbild“ 1931 in Schwerin, wurden seine Fotografien in weiten Teilen Mecklenburgs bekannt gemacht. So folgten weitere Aufträge in der lokalen Presse, insbesondere für die Wochenendbeilage des „Rostocker Anzeigers“. Als Mitglied der NSDAP fotografiert Eschenburg zahlreiche lokale Politiker und arbeitet seit etwa 1936 als Bildberichterstatter. Zu diesem Zeitpunkt waren in seinem „Photo Spezial Haus“ neben seiner Frau auch Verkäufer und Praktikanten beschäftigt.

1939 wurde der lokal bekannte Fotograf zum 2. Zug der Marine-Propaganda-Kompanie Ostsee einberufen.

Es steht außer Frage, dass die Auswahl der Motive im Prozess des ‚Fotografierens‘ durch die spätere Verwendung des Bildes bestimmt war. So kann ein Großteil des Werkumfanges als Auftragswerk im weiteren Sinne eingestuft werden.

Eschenburgs Hauptschaffensphase als freischaffender Fotograf lag zwischen 1929 und 1939. Einen Großteil des Gesamtwerkes nimmt die Architekturfotografie ein, die sich stilistisch an der traditionellen Architekturfotografie orientiert. Landschaftsaufnahmen waren vorwiegend zum Zweck der Publikation innerhalb von Zeitungen und Zeitschriften oder als Fotopostkarte konzipiert worden. Sie weichen stilistisch teilweise von den Arbeiten anderer Schaffensbereiche ab. So reichen die Landschaftsfotografien von idealisierenden, romantisch verklärten Aufnahmen bis hin zu einigen wenigen, sachlich strengen Bildkompositionen.

Karl Eschenburgs Portraitbilder – er hat keine Studioportraits gefertigt – sind vorwiegend an einen Kontext gebunden, d.h. sie sind Teil eines Bild-Zyklus zu einer bestimmten Thematik, der nicht nur aus Portraitbildern besteht.

Eschenburg ist seiner Stilistik der traditionellen Portraitfotografie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verpflichtet. Seine Motive des Arbeitsalltags zeigen

ein sehr sensibles Bild der Mecklenburger Bevölkerung. Sie sind technisch von sehr hoher Qualität.⁸⁴¹

Seine Fotografien zeigen die Mecklenburger in einem nüchternen, dokumentarischen Stil, der sich partiell an die neusachliche Fotografie der 1920er und 1930er Jahre anlehnt.

Als Sohn eines Rechtsanwaltes wurde Wolfgang Baier geboren. Er war Doktor der Physik und arbeitete als Gymnasiallehrer in Rostock. Seit 1919 beschäftigte er sich intensiv mit der Fotografie. Zusätzlich zu seiner Lehrtätigkeit an der staatlichen Schule leitete Wolfgang Baier von 1921 bis 1927 einen Fotokurs an der Rostocker Volkshochschule. 1929 war er Mitbegründer der „Photographischen Gesellschaft Rostock“, die er als Vorsitzender leitete. Wolfgang Baier beteiligte sich an zahlreichen lokalen, nationalen und internationalen Ausstellungen und veröffentlichte bis 1940 etwa 136 Aufnahmen in den „Mecklenburger Monatsheften“ sowie 1929 den Bildband „Das schöne Rostock“.⁸⁴²

Seit den 1960er Jahren erlangte Baier als Fototheoretiker nationale und internationale Anerkennung.

Baiers Auseinandersetzung mit der Fotografie im Untersuchungszeitraum steht einerseits in engem Zusammenhang mit seiner Lehrtätigkeit und andererseits mit seiner Tätigkeit im Rahmen der „Photografischen Gesellschaft Rostock“. Er fotografierte vorwiegend Stadtansichten, Landschaften und Architektur sowie sehr vereinzelt Portraits. Die meisten dieser Portraitaufnahmen dürften in einem familiären Zusammenhang, im rein privaten Kontext entstanden sein. Menschen bildet Wolfgang Baier sonst nur im Kontext von Landschafts- oder Architekturaufnahmen ab. Sie sind hier als Teil der Umgebung zu sehen. Inwiefern Wolfgang Baier mit der Idee und den Werten des Nationalsozialismus konform ging, kann nicht eindeutig belegt werden. Die Stilistik seiner Fotografien verändern sich zwischen 1927 und 1940 kaum.

Die ausgewerteten fotografischen Arbeiten aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges sind quantitativ für eine Auswertung unzureichend, so dass für diesen Zeitraum keine gesicherten Aussagen getroffen werden können.

Zu den in dieser Studie untersuchten Fotoamateuren zählt neben Karl Eschenburg und Wolfgang Baier auch der Vorsitzende der „Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin“ Franz Müschen. Müschen kam 1922 als Regierungs-Baurat aus Bayreuth nach Schwerin. Nachdem er bereits in Bayreuth Mitglied des örtlichen „Photographischen Vereins“ gewesen war, engagierte er sich im besonderen Maße für die „Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin“, zu dessen Gründungsmitgliedern er zählte. Er nahm an zahlreichen nationalen und internationalen Amateurfotografenausstellungen teil und publizierte seine Fotografien in den „Mecklenburgischen Monatsheften“. Thematisch beschäftigte sich Müschen vorrangig mit der Portrait- und Landschaftsfotografie. Er bevorzugt klare Kompositionen. Seine Arbeiten zeichnen sich zudem bis Mitte der 1930er Jahre durch die Verwendung von Edeldrucktechniken aus.⁸⁴³

⁸⁴¹ Siehe: Abbildung 46-49 in Kapitel 3.3.1; Eschenburg/ Lachs, 1995; Eschenburg, 2000; Eschenburg, 2003; Eschenburg, 2004; Eschenburg, 2005.

⁸⁴² Siehe Kapitel 3.4.2.2; Baier, 1929.

⁸⁴³ Siehe: Kapitel 3.5.2.2.

Ferner wurden in dieser Studie exemplarisch für Atelierfotografen das Schweriner Atelier Heuschkel und das fotografische Atelier von Ferdinand Esch in Ludwigslust untersucht. Heuschkel sen. und Ferdinand Esch zählen im Untersuchungszeitraum zu der älteren Fotografengeneration. Thematisch sind ihre Aufnahmen durch ihren Status als „Hofphotograph“ eng mit der großherzoglichen Familie verknüpft. Weiterhin fertigten sie qualitativ hochwertige, großformatige und repräsentative Portraits an.

Neben den Fotografen betrachtet und diskutiert diese Arbeit auch die Fotomotive. Eine Vielzahl der Motive von Mecklenburger Fotografen hängt eng mit dem Verwendungskontext der Fotografien zusammen. Während der Atelierfotograf und der Pressefotograf auf den Verkauf der Fotografien angewiesen waren, konnte der Amateurfotograf verhältnismäßig ungestört experimentieren und die Fotografie als intensive Freizeitbeschäftigung erleben. Insbesondere in den Motiven der Amateurfotografen der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin zeichnet sich der soziale Hintergrund der Mitglieder ab: es dominieren harmonische, ‚durchkomponierte‘ Landschaftsdarstellungen und Portraits, die sich in ihrer Stilistik bis Mitte der 1930er Jahre sehr an die repräsentative Portraitfotografie und –malerei des 19. Jahrhunderts orientiert. Analog zu der nationalen und internationalen Fotografie vergrößerte sich auch in Mecklenburg das Motivfeld.

Die Atelierfotografen fertigten weiterhin hauptsächlich Portraits an, spezialisieren sich jedoch zunehmend auf einzelne Motive oder auf eine bestimmte Kundenklientel.

Gleichzeitig erschließen sich Pressefotografen wie Karl Eschenburg neue Motive, so zum Beispiel der Segelflugsport oder Motocrossrennen. Eschenburg fotografierte beispielsweise im Rahmen einer Reportage unterschiedliche Motive, die anschließend zusammen ‚unter einem Thema‘ veröffentlicht wurden.⁸⁴⁴

Die Amateurfotografen beider Vereine fotografieren tradierte Motive wie beispielsweise Landschaften und Portraits – Technikdarstellungen konnten nur sehr vereinzelt nachgewiesen werden.

Aufnahmen von ‚Technik‘ im weitesten Sinne entstanden durch Berufsphotografen. Es konnte zwar eine Technikfotografie in den einzelnen Flugzeugwerken Mecklenburgs auf Grund der untersuchten Quellen nicht belegt werden – es ist allerdings davon auszugehen, dass Unternehmen wie beispielsweise die Heinkel-Werke in Rostock oder Arado-Flugzeugwerke in Warnemünde einen Werksfotografen angestellt hatten.

Zu ‚neuen‘ Motivfeldern im Untersuchungszeitraum, die sich in Mecklenburg nur sehr verhalten entwickelten, zählen die Star- und Glamourfotografie (nur im Theaterbereich) und die Modefotografie (nur im Bereich lokaler Werbung).

Eine differenzierte Aktfotografie konnte ebenfalls auf Grund der untersuchten Quellen nicht nachgewiesen werden.

Auch konnten auf Basis der Quellenlage nur sehr vereinzelt Fotografien von Mecklenburger Fotografen aus dem zweiten Weltkrieg untersucht werden. Die Hauptmotivfelder sind einerseits Portraitfotografien aus lokalen Fotoateliers und andererseits Schadensdokumentationen von Schäden an Städten, die durch Luftangriffe entstanden.⁸⁴⁵

⁸⁴⁴ Siehe: Kapitel 4.4.2.

⁸⁴⁵ Siehe: Kapitel 4.5.2.

Insgesamt waren etwa 60 % aller untersuchten Fotografien Architekturaufnahmen von lokalen Atelierfotografen. Dieser Prozentsatz resultiert allerdings aus den Sammlungsschwerpunkten der Archive und spiegelt keineswegs die tatsächliche Anzahl der Architektur Fotografien aus dem Untersuchungszeitraum wider. Landschaftsaufnahmen und repräsentative Portraits bilden weitere häufige Motive.

Typische ‚lokale‘ Motive resultieren aus den geografischen und topografischen Gegebenheiten des Landes Mecklenburg: im Rahmen des Heimatbundes wurden mit Vorliebe Fotografien von ‚flachen‘ Landschaften und von vermeintlich typischen Bauernkaten präsentiert. Die Darstellung des Menschen erfolgte neben einer reinen Visitenkarten- und Passbildfotografie einerseits als repräsentatives Portrait und andererseits als fotografische Darstellung des arbeitenden Menschen.

Die untersuchten Architektur- und Landschaftsaufnahmen sowie die Portraits zeugen meist von einem hohen gestalterischen Vermögen und handwerklichem Geschick.

Trotz dieser handwerklichen Qualität variieren die Aufnahmen in ihrer Stilistik beträchtlich.

Während die ausgestellten Fotografien der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin sehr an piktoralistischen Merkmalen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verhaftet sind, wirken die Arbeiten der Photographischen Gesellschaft Rostock, insbesondere die von Wolfgang Baier, wesentlich neutraler. Insgesamt sind bei Wolfgang Baier – wie auch bei Karl Eschenburg - vereinzelt neusachliche Tendenzen zu erkennen.

Insbesondere die Aufnahmen der Mitglieder der Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin verdeutlichen ein Verhaften an tradierten Präsentationsformen der Fotografie, da bis Anfang der 1930er Jahre die Edeldrucktechniken von den Vereinmitgliedern angewandt und auch innerhalb des Vereins gelehrt wurden. Ein Großteil der ausgestellten Fotografien sind Edeldrucke gewesen.⁸⁴⁶

Die unterschiedliche Verwendung von Fotografien aus Mecklenburg in der regionalen Presse wurde anhand der in Schwerin verlegten Monatszeitschrift „Mecklenburgische Monatshefte“, der Wochenendbeilage des „Rostocker Anzeigers“ sowie der Tageszeitung „Mecklenburger Tagesblatt: Wismarsche Zeitung“ exemplarisch belegt. In der Studie wurde deutlich, dass die „Mecklenburgischen Monatshefte“ bis etwa 1941 hauptsächlich Fotografien der Autoren oder von regional bekannten Fotografen verwendeten. Besonders charakteristisch sind die Kunstbeilagen, die Werke regionaler Künstler oder Bauwerke vorstellen. Die Anzahl der Fotografien in den Kunstbeilagen steigert sich von 10 im Jahr 1925 bis auf insgesamt 30 Fotografien. Im Jahre 1936 erhöht sich diese Zahl auf 48 Kunstbeilagen. Thematisch gliedern sich die Abbildungen der Kunstbeilagen in den „Mecklenburgischen Monatsheften“ in die Bereiche Landschaft und Architektur. Im Gegensatz zu den illustrativen Fotografien innerhalb der Textbeiträge, besitzen die Kunstbeilagen eindeutig

⁸⁴⁶ Siehe: Kapitel 3.4.3.

künstlerischen Charakter. Hier werden vornehmlich Landschaftsaufnahmen oder Architekturaufnahmen gezeigt. Portraitaufnahmen fehlen gänzlich. Charakteristisch für die Kunstbeilagen nach fotografischen Vorlagen ist für alle Jahrgänge der konservative Bildaufbau. Bis Ende der 1930er Jahre hinein prägen piktoralistische Bildauffassungen das Erscheinungsbild der Kunstbeilagen. Tendenzen der Moderne, wie zum Beispiel des Neuen Sehens, sind in den Kunstbeilagen kaum zu finden.

In der Wochenendbeilage des „Rostocker Anzeigers“ erschienen zwischen 1932 und 1939 etwa 3000 Fotografien von Karl Eschenburg, wobei die Anzahl seiner publizierten Fotografien bis 1935 deutlich steigt und im selben Jahr mit 45 Titelbildern und 591 Fotografien in den ‚Innenseiten‘ der Zeitungsbeilage ihren Höhepunkt findet. Eschenburg deckt mit seinen Fotoreihen breite Themenfelder ab. Thematisch konzentriert er sich auf einzelne Städte und Regionen in Mecklenburg.

Die Auswertung des „Mecklenburger Tagesblatt: Wismarsche Zeitung“ verdeutlicht die quantitative Verwendung von Fotografien in einer Mecklenburger Tageszeitung.

Während von 1918 bis 1923 Fotografien sehr eingeschränkt im Tagesblatt und in der Wochenendbeilage verwendet wurden, stieg die Anzahl der veröffentlichten Fotografien bis Ende der 1920er Jahre kontinuierlich an.

Während in der Tageszeitung vereinzelt Arbeiten lokaler Atelier- und Pressefotografen gedruckt wurden, fanden ihre Fotografien in den Wochenendbeilagen keine Verwendung. Es wird vielmehr auf die Produkte von Fotoagenturen zurückgegriffen.⁸⁴⁷

Entgegen der ursprünglichen Vermutung konnte kein intensiver Kontakt zwischen Fotografen und Malern in Mecklenburg nachgewiesen werden. Zum einen besaß die Künstlerkolonie in Schwaan im Untersuchungszeitraum keine Bedeutung mehr und zum anderen scheint kein intensiver Austausch über beispielsweise gestalterische oder ästhetische Problemstellungen zwischen weiteren bildenden Künstlern in Mecklenburg sowie angrenzenden Regionen und Fotografen in Mecklenburg bestanden zu haben.

Der direkte Vergleich der Fotografie in den Städten Rostock, Wismar und Schwerin zeigt, dass auch nach 1918 in Wismar und Schwerin in Stilistik und Motivwahl direkte Bezüge zu der durch die Großherzogliche Familie geprägte Fotografie – wie beispielsweise repräsentative Portraits – bestehen. Vor allem drückt sich dies in dem Verhaften des Fotoateliers Heuschkel am Titel des ‚Hofphotographen‘ aus.

Ausgeprägte stadtspezifische Spezialisierungen der Berufsfotografen konnten nicht nachgewiesen werden.

Im Vergleich zu nationalen Tendenzen ist in Mecklenburg bis auf wenige Ausnahmen ein Verhaften an der Stilistik und Präsentation des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu bemerken. Allerdings werden die Ateliernaufnahmen zunehmend ‚schlichter‘ in Komposition und Ausstattung.

⁸⁴⁷ Siehe: Kapitel 4.4.

Die Amateurfotografenvereine prägen die ‚Heimatfotografie‘. Insgesamt sind ab 1930 vereinzelte neusachliche Tendenzen vor allem in den Aufnahmen von Wolfgang Baier und Karl Eschenburg zu erkennen.

Unter den Mecklenburger Fotografen befanden sich keine Avantgardisten, sondern Fotografen, die vor allem auf handwerkliches Geschick Wert legten.

Für zukünftige Studien auf dem Gebiet der Fotografie in Mecklenburg ist es wünschenswert, die Untersuchungslücke von 1880 bis 1918 zu schließen. Ferner ist es wichtig, die Regionen östlich von Mecklenburg zu untersuchen. Da nach 1945 eine Vereinnahmung der Fotografie für die Ideologie der beiden neuen deutschen Staaten erfolgte, wäre es interessant, auf Basis der vorliegenden kunsthistorischen Studien die Facetten der Fotografie im Bezirk Rostock aufzuzeigen. Mit dem umfangreichen Bestand an Negativen aus der Zeit zwischen 1945 und den 1990er Jahren des Schweriner Fotografen Walter Bedau im Landeshauptarchiv Schwerin wäre ein erster Schritt getan.

7. ANHANG

7.1 ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

ARCHIVE UND MUSEEN

AHR	Archiv der Hansestadt Rostock
ASVZ	Archiv der Schweriner Volkszeitung
LHAS	Landeshauptarchiv Schwerin
SAL	Stadtarchiv Ludwigslust
SAS	Stadtarchiv Schwerin
AHW	Stadtarchiv Wismar
VKM	Mecklenburgisches Volkskundemuseum Schwerin-Mueß

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

LVM	Landes-Verkehrsverband Mecklenburg
PhGR	Photographische Gesellschaft Rostock
PhGS	Photographische Gesellschaft Schwerin
VdLS	Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin

ZEITUNGEN UND ZEITSCHRIFTEN

MMH	Mecklenburgische Monatshefte
MT:WZ	Mecklenburger Tagesblatt: Wismarsche Zeitung
RA	Rostocker Anzeiger
W	Wochenendbeilage

FOTO-SPEZIFISCHE ABKÜRZUNGEN

vp.	vintage print
rp.	reprint

7.2 LITERATURVERZEICHNIS

Adressbücher

Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1930.

Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1932.

Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1933.

Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1934.

Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1936.

Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1938.

Adreßbuch der Landeshauptstadt Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1940.

Adressbuch der Stadt Ludwigslust. Ludwigslust 1931

Adressbuch der Stadt Ludwigslust. Ludwigslust 1935/36.

Adressbuch von Schwerin - Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1927.

Adressbuch von Schwerin: Schweriner Wohnungsanzeiger. Schwerin 1929.

Adreßbuch von Warnemünde. Rostock 1888.

Rostocker Adreß-Buch 1885 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1885.

Rostocker Adreß-Buch 1889 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1889.

Rostocker Adreß-Buch 1893 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1893.

Rostocker Adreß-Buch 1900 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1900.

Rostocker Adreß-Buch 1901 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1901.

Rostocker Adreß-Buch 1905 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1905.

Rostocker Adreß-Buch 1911 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1911.

Rostocker Adreß-Buch 1914 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1914.

Rostocker Adreß-Buch 1916 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1916.

Rostocker Adreß-Buch 1920 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1920.

Rostocker Adreß-Buch 1922 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1922.

Rostocker Adreß-Buch 1924 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1924.

Rostocker Adreß-Buch 1925 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1925.

Rostocker Adreß-Buch 1926 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1926.

Rostocker Adreß-Buch 1928 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1928.

Rostocker Adreß-Buch 1929 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1929.

Rostocker Adreß-Buch 1930, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1930.

Rostocker Adreß-Buch 1932 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1932.

Rostocker Adreß-Buch 1934 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1934.

Rostocker Adreß-Buch 1935, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf. Rostock 1935.

Rostocker Adreß-Buch 1936/37: Einwohnerbuch, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und den eingemeindeten Ortschaften. Rostock 1936/37.

Rostocker Adreß-Buch 1938: Einwohnerbuch, einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und den eingemeindeten Ortschaften. 1938.

Rostocker Adreß-Buch 1939: Einwohnerbuch einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und der eingemeindeten Ortschaften. Rostock 1939.

Rostocker Adreßbuch 1949/50 einschließlich Warnemünde und Gehlsdorf und der eingemeindeten Ortschaften. Rostock 1949/50.

Stadtadressbuch Landeshauptstadt Schwerin. Schwerin 1949.

Warnemünder Adreßbuch nebst Plan von Warnemünde. Rostock 1894.

Wismar: Stadtadressenbuch 1950/51. Rostock 1950/51.

Adressbuch der Seestadt Wismar. Wismar 1937

Adressbuch der Seestadt Wismar. Wismar 1938

Adressbuch der Seestadt Wismar. Wismar 1939

Adressbuch von Wismar. Wismar 1925

Adressbuch von Wismar. Wismar 1926

Adressbuch von Wismar. Wismar 1927

Adressbuch von Wismar. Wismar 1928

Adressbuch von Wismar. Wismar 1929

Adressbuch von Wismar. Wismar 1930

Adressbuch von Wismar. Wismar 1931

Adressbuch von Wismar. Wismar 1932

Adressbuch von Wismar. Wismar 1934

Wismar'sches Adressbuch: nach amtlichem Material zusammengestellt. Wismar 1922

Wismar'sches Adressbuch: nach amtlichem Material zusammengestellt. Wismar 1921

Wismar'sches Adressbuch: nach amtlichem Material zusammengestellt. Wismar 1920

Wismar'sches Adressbuch: nach amtlichem Material zusammengestellt. Wismar 1919

Wismar'sches Adressbuch: nach amtlichem Material zusammengestellt. Wismar 1916

Wismar'sches Adressbuch: nach amtlichem Material
zusammengestellt. Wismar 1914

Wismar'sches Adressbuch: nach amtlichem Material
zusammengestellt. Wismar 1913

Wismar'sches Adressbuch: nach amtlichem Material
zusammengestellt. Wismar 1911

Wismar'sches Adressbuch: nach amtlichem Material
zusammengestellt. Wismar 1909

Wismar'sches Adressbuch: nach amtlichem Material
zusammengestellt. Wismar 1906

Wismar'sches Adressbuch: nach amtlichem Material
zusammengestellt. Wismar 1903

Afalter, Udo: Plaubel: Kameras und Objektive. Gifhorn 1994.

Albrecht, Martin: Rüstung und Militär in Mecklenburg und Vorpommern
zwischen 1933 und 1945. In: Rüstung und Zwangsarbeit im
nationalsozialistischen Mecklenburg und Vorpommern. Martin unter
Mitarbeit von Florian Ostrop u.a. Albrecht (Hg.). Schwerin 2005. S. 8-31.

Allfeld, Philipp: Gesetz über das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste
und der Photographie vom 9. Januar 1907. Textausgabe mit Anmerkungen
von Dr. Philipp Allfeld, ord. Professor der Rechte in Erlangen. München
1907.

Altonaer Museum in Hamburg/Norddeutsches Landesmuseum, Bärbel
Hedinger (Hg.): Saison am Strand: Badeleben an Nord- und Ostsee, 200
Jahre. Ausstellungskatalog. Herford 1986.

anonym: o. T. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin, Jg. 3, Heft 1,
1927. S. 52.

anonym: Wo sitzen Deutschlands Bildberichterstatter? In: Deutsche Presse, Jg.
24, Heft 26, 1936. S. 309-310.

anonym: Kleine Chronik. In: Photographische Mitteilungen: Halbmonatsschrift
für die Photographie unserer Zeit, Jg. 45, Heft 3, 1908. S. 83-86.

anonym: Lichtbild-Ecke. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin, Jg. 6,
Heft 7, 1930. S. 359.

anonym: Die Kamera. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin, Jg. 10,
Heft 1, 1934. S. 52.

- anonym:** Wandern in Mecklenburg mit der NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude". In: Mecklenburgische Monatshefte: Zeitschrift zur Pflege heimatlicher Art und Kunst, Jg. 11, Heft 129, 1935. S. 514-515.
- anonym:** NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude, Gau Mecklenburg-Lübeck, Deutsche Arbeitsfront. Schwerin 1935-1936.
- anonym:** Frohes Volk: Mitteilungsheft der Deutschen Arbeitsfront, NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude Gau Mecklenburg-Lübeck. Schwerin 1936-1937.
- anonym:** Balda-Prospekt. In: Deutsche Kameras 1945 - 1999. Willi Kerkmann (Hg.). Wuppertal 1959.
- Arani, Miriam Yegane:** Und an den Fotos entzündete sich die Kritik. Die "Wehrmachtsausstellung", deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-quellenkritischer Sicht. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 22, Heft 85/86, 2002. S. 97-124.
- Arnold, Hans:** Der Amateurphotograph. In: Die Gartenlaube, Leipzig, Jg. 40, Heft 35, 1892. S. 592-594.
- Ders.:** Der Amateurphotograph. In: Die Gartenlaube, Leipzig, Jg. 40, Heft 36, 1892. S. 606-608.
- Aubel, Hermann und Marie Müller:** Der künstlerische Tanz unserer Zeit. Königstein 1928.
- Auguila, Clément und Michel Rouah:** Exakta Cameras 1933-1978. Hove 1987.
- Baatz, Willfried:** Geschichte der Fotografie. Köln 1997.
- Babington Smith, Constance:** Evidence in Camera: the Story of Photographic Intelligence in World War II. Stroud 2004.
- Baier, Wolfgang:** Zur Polarentheorie des Flächenbündels 2. Ordnung mit besonderer Berücksichtigung des Flächenbündels der Raumkurve 3. Ordnung. Rostock, Phil. Diss. Stralsund 1914.
- Ders:** Zur Anwendung lighthoffreier Platten. In: Photo-Kino-Welt. Jg. 3, Heft 10, 1928.
- Ders.:** Das schöne Rostock, 37 Lichtbilder mit einer Einleitung von Oscar Gehring. Rostock 1929.
- Ders.:** Die Portraitphotographie in Mecklenburg. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin, Jg. 5, Heft 6, 1929. S. 284-288.

- Baier**, Wolfgang: Die Welt ist schön. In: Mecklenburgische Monatshefte, Jg. 5, Heft 3, 1929. S. 284-288.
- Ders.: Photographische Ausstellung in Schwerin 12.-20.Mai 1929. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin, Jg. 5, Heft 6, 1929. S. 331-332.
- Ders.: Frühlingsaufnahmen. In: Mecklenburgische Monatshefte, Jg. 6, Heft 4, 1930. S. 257.
- Ders.: Heimatphotographie. In: Mecklenburgische Monatshefte, Jg. 6, Heft 5, 1930. S. 310f.
- Ders.: Heimatphotographie. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin, Jg. 6, Heft 6, 1930. S. 310-311.
- Ders.: Vom Werden eines Dampfers. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin, Jg. 6, Heft 8, 1930. S. 391-394.
- Ders.: Wie läßt sich die Photographie in den Dienst des physikalischen Unterrichts stellen? In: Schulphotographie: Zeitschrift für lehrende und lernende Lichtbildner, Berlin, Jg. 1, Heft 4, 1930. S. 111-120.
- Ders.: Lissajonische Figuren in photographischer Wiedergabe. In: Schulphotographie: Zeitschrift für lehrende und lernende Lichtbildner, Berlin, Jg. 2/3, Heft 6, 1931/1932. S. 181-186.
- Ders.: Photographische Aufnahmen von Saitenschwingungen. In: Schulphotographie: Zeitschrift für lehrende und lernende Lichtbildner, Berlin, Jg. 3, Heft 3, 1932.
- Ders.: Eine heimatkundliche Studienfahrt durch Ost-Mecklenburg. In: Schulphotographie: Zeitschrift für lehrende und lernende Lichtbildner, Berlin, Jg. 4, Heft 2, 1933. S. 56-64.
- Ders.: Die Grundlagen der Fotografie: Zugleich eine Anleitung zu eigenen Versuchen. Leipzig 1953.
- Ders.: Grundlagen der Fotografie. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst, Jg. 6, Heft 6, 1953. S. 223.
- Ders.: Aufnahmen bewegter Objekte. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 6, Heft 6, 1953. S. 310-312.
- Ders.: Fotografie und Kunst. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst, Jg. 7, Heft 3, 1954. S. 44f.

- Baier**, Wolfgang: Die Schärfe fotografischer Aufnahmen. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 7, Heft 7, 1954. S. 99-104.
- Ders.: Die Landschaft in der Stadt. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst, Jg. 8, Heft 8, 1955. S. 166 f.
- Ders.: Optik, Perspektive und Rechnungen in der Fotografie: ein Lehr- und Übungsbuch. Leipzig 1955.
- Ders.: Die Luftperspektive. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst. Jg. 8, Heft 4, 1955. S. 297-301.
- Ders.: Feinformen der Natur. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst, Jg. 10, Heft 3, 1957. S. 102-104.
- Ders.: Schattenbilder und Silhouetten. Halle 1958.
- Ders.: Die Erfindung der Fotografie vor 120 Jahren. In: Fotografie, Jg. 14, Heft 1, 1961. S. 5-7.
- Ders.: Dr. Jacob August Lorent, ein reisender Amateur-Photograph vor 100 Jahren. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst, Jg. 13, Heft 11, 1961. S. 345-348.
- Ders.: Wer hat die Fotografie erfunden? In: Fotografie, Jg. 14, Heft 4, 1961. S. 127-130.
- Ders.: Zur Einführung der Visitenkartenfotografie und deren Verbreitung in Wien. In: Jubiläums-Festschrift : hundert Jahre photographische Gesellschaft in Wien 1861-1961, Beiträge aus Photochemie, Photophysik, Reproduktionstechnik und Geschichte der Photographie. Othmar Helwich und Robert Zahlbrecht (Hg.). Wien 1961.
- Ders.: Die Frühzeit der Photographie in Mecklenburg. Unveröff. Typeskript, 64 Seiten, z. T. ohne Paginierung. 1962.
- Ders.: Jacob August Lorent. In: Mannheimer Hefte, Mannheim, Jg. 10, Heft 3, 1962. S. 30-36.
- Ders.: Adolf Miethe. In: Fotografie, Jg. 13, Heft 2, 1963. S. 60-61.
- Ders.: Das Bild im Buch (1). In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst, Jg. 16, Heft 10, 1963. S. 312-313.

- Baier**, Wolfgang: Das Bild im Buch (2). In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst, Jg. 16, Heft 11, 1963. S. 342-345.
- Ders.: Der Maler Photograph Wilhelm Bahr (2). In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst, Jg. 16, Heft 5, 1963. S. 149-151.
- Ders.: Der Maler-Photograph Wilhelm Bahr (1). In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst, Jg. 16, Heft 4, 1963. S. 124-126.
- Ders.: Maler-Photographen. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst, Jg. 16, Heft 16, 1963. S. 57-59.
- Ders.: Zur Frühgeschichte der Photographie in Stralsund und Greifswald. In: Greifswald-Stralsunder Jahrbuch. Schwerin 1963. S. 179-202.
- Ders.: Die ersten Daguerreotypisten in Mecklenburg. In: Bild & Ton: Fachzeitschrift für Bild- und Tonverarbeitung; offizielles Organ des Vision Club e.V. Wilhelmshorst, Jg. 17, Heft 2, 1964. S. 47, 51-52.
- Ders.: Leonardo da Vinci und die Camera obscura. In: Fotografie, Jg. 14, Heft 7, 1964. S. 254.
- Ders.: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. Halle (Saale) 1964.
- Ders.: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. München 1977.
- Ders.: Welch herrliches Helldunkel: Die Frühzeit der Photographie in Mecklenburg. Schwerin 2006.
- Ders.: Rostock und Warnemünde: Ich gehe durch meine Stadt. Mit Texten und hrsg. von Berthold Brinkmann und Joachim Lehmann. Rostock 2007.
- Baldwin**, Gordon: Looking at photographs: a guide to technical terms. Los Angeles. 1991.
- Baranowsky**, Shelley: Strength though joy: consumerism and mass tourism in the Third Reich. Cambridge 2004.
- Bartetzko**, Dieter: Nach der Natur fotografieren: Architekturfotografie zwischen Dokumentation und Interpretation. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 10, Heft 35, 1990. S. 31-38.
- Barth**, Dieter: Zeitschrift für alle (Blätter fürs Volk): Das Familienblatt im 19. Jahrhundert. Ein sozialhistorischer Beitrag zur Massenpresse in Deutschland. Münster, Univ. Diss. 1973. Münster 1974.

- Barthes**, Roland: Camera Lucida: Reflections on Photography. 1. Aufl. London 1993.
- Ders.: Rhetorik des Bildes (1964). In: Theorie der Fotografie III 1945-1980. Wolfgang Kemp (Hg.). München 1999. S. 138-149.
- Bate**, David: Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent. London, New York 2004.
- Baumann**, Anton F.: Das Farbige Leica-Buch: Die Farbfotografie, ihre Technik und ihre Möglichkeit. München 1938.
- Beck**, J.: Die Photographien der alpinen Hochregionen. In: Die Gartenlaube, Leipzig, Jg. 31, Heft 52, 1883. S. 852-853.
- Becker**, Kathrin: Karl Eschenburg - Einblick in Leben und Werk des Warnemünder Fotografen - Eine kunsthistorische Studie. Ernst-Moritz-Arndt Universität. Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien. Greifswald 2001.
- Dies.: Mit Kamera und Belichtungsmesser - der Mecklenburger Fotograf Karl Eschenburg. In: Stier und Greif: Blätter zur Kultur- und Landesgeschichte in Mecklenburg-Vorpommern, Jg. 13, Bd. 1, 2003. S. 147-157.
- Dies.: Regionalperspektive: Die Fotografie in den Mecklenburger Monatsheften (1925 - 1943). In: Zeitgeschichte Regional: Mitteilungen aus Mecklenburg-Vorpommern, Jg. 9, Heft 2, 2005. S. 85-89.
- Bedau**, Walter: Die ersten Jahre nach dem grossen Krieg: Bilder und Geschichten aus Mecklenburg. Vor 2004. Maschinenschriftliches Manuskript, o. S.
- Behrens**, Beate: Mit Hitler zur Macht: Aufstieg des Nationalsozialismus in Mecklenburg und Lübeck 1922-1933. Rostock 1998.
- Dies. et al.: Mecklenburg in der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945. Eine Dokumentation. Rostock 1998.
- Belz**, Hans: Siebenhundert Seen zwischen Wäldern am deutschen Meer. Schwerin i. M. 1938.
- Benjamin**, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1. Aufl. Frankfurt/Main 1963.
- Berger**, John: Das Leben der Bilder und die Kunst des Sehens. Berlin 1981.
- Bergmann**, Heiko: Strandkorb, Bäderdampfer und Feriendienst: Die Geschichte des Bädertourismus in Mecklenburg-Vorpommern. Ueckermünde 2005.
- Bernitt**, Hans: Zur Geschichte der Hansestadt Rostock. Rostock 1957.

- Biermann**, Aenne: Aenne Biermann: Fotografien 1925-33. Berlin 1987.
- Bock**, Sabine: Über die heute eher zufälligen Beziehungen zwischen Fotografie und praktischer Denkmalpflege. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 14, Heft 53, 1994. S. 25-32.
- Dies. und Thomas **Helms**: Zur Entstehung der Photographien im ersten Denkmalinventar Mecklenburg-Schwerin. In: Mitteilungen des Instituts für Denkmalpflege - Arbeitsstelle Schwerin an die ehrenamtlichen Beauftragten für Denkmalpflege der Bezirke Rostock, Schwerin, Neubrandenburg, Jg. 29, 1984. S. 587-593.
- Dies.: Architekturphotographie des 19. Jahrhunderts: Beispiele des Schweriner Photographen H. Krüger. In: Mitteilungen des Instituts für Denkmalpflege - Arbeitsstelle Schwerin an die ehrenamtlichen Beauftragten für Denkmalpflege der Bezirke Rostock, Schwerin, Neubrandenburg, Jg. 30, 1985. S. 653-658.
- Bockwitz**, Hans H. und Hans **Kotte**: Vom frühen Holzschnitt zum Mehrfarbendruck. Feldmühle 1954.
- Bohl**, Hans et al.: Bomben auf Rostock. Rostock 1995.
- Böhm**, Miryam C. und Katharina **Friedrich**: Ahrenshoop - zwischen Ostsee und Bodden. In: Rückzug ins Paradies: die Künstlerkolonien Worpswede - Ahrenshoop - Schwaan. Melanie Ehler (Hg.). Berlin 2001. S. 31-40.
- Boje**, Walter: Anspruch und Wirklichkeit - Anstelle eines Vorworts. In: Fotografie 1919-1979. Made in Germany: die GDL-Fotografen. Gesellschaft Deutscher Lichtbildner e.V. (Hg.). Frankfurt a. Main 1979.
- Boll**, **Bernd**: Das Adlerauge des Soldaten: Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 22, Heft 85/86, 2002. S. 75-87.
- Bosse**, Heino: Unter der Herrschaft der Weltanschauungen: Mecklenburg in der Weimarer Republik, dem "Dritten Reich" und der DDR. In: Ein Jahrtausend Mecklenburg und Vorpommern: Biografie einer norddeutschen Region in Einzeldarstellungen. Wolf u.a. Karge (Hg.). Rostock 1995. S. 81-92.
- Bourdieu**, Pierre: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Pierre Bourdieu et al. (Hg.). Frankfurt am Main 1981. S. 25-84.
- Ders.: Zur Soziologie der symbolistischen Formen (1970). Frankfurt am Main 1983.
- Brandt**, Bill: The English at home: sixty-three photographs. London 1936.
- Ders.: Behind the camera: photographs 1928-1983. Oxford 1985.

- Brinkmann, Bertold:** Zu diesem Buch. In: Wolfgang Baier. Rostock und Warnemünde: Ich gehe durch meine Stadt. Berthold Brinkmann und Joachim Lehmann (Hg.). Rostock 2007.
- Bron, Pierre und Philip L. Condax:** Der Foto-Blitz: seine Geschichte. Allschwill 1998.
- Brundieck, Karl Heinz:** Fotografie und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik - Die Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands. Voraussetzungen, Verlauf und Bedeutung ihrer Arbeit. Osnabrück, masch. Manuskript. Schriftliche Hausarbeit - im Fach Kunst - gemäß § 12 der Prüfungsordnung für die Einphasige Lehrerbildung im Lande Niedersachsen 1980.
- Brüning, Jan:** Kurzer Überblick zur Technik der Pressefotografie in Deutschland von 1920-1940. In: Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. Diethart Kerbs und Walter Uka (Hg.). Bönen 2004. S. 11-26.
- Brunner, Detlev:** Die Landesregierung in Mecklenburg-Vorpommern unter sowjetischer Besatzung 1945 bis 1949, Bd.1, Die ernannte Landesverwaltung, Mai 1945 bis Dezember 1946, Eine Quellenedition. eingeleitet und bearbeitet von Detlev Brunner. Müller, Werner und Andreas Röpke (Hg.). Bremen 2003.
- Buberl, Brigitte:** Enttäuschte Erwartungen. Fotografien und ihr Wahrheitsanspruch im "Dritten Reich". In: Lichtbilder auf Papier. Fotografie in Westfalen 1860-1960. Volker Jakob (Hg.). Münster 1999.
- Büch, Christina:** Das publizistische Schaffen Erna Lendvai-Dircksens im Spiegel ihrer Zeit. In: Menschenbild und Volksgesicht: Positionen zur Portraitfotografie im Nationalsozialismus. Falk Blask und Thomas Friedrich (Hg.). Münster 2005. S. 152-159.
- Buchholz, Wolfhard:** Die nationalsozialistische Gemeinschaft "Kraft durch Freude". Freizeitgestaltung und Arbeiterschaft im Dritten Reich. München 1976.
- Buchmann, Wolf:** Woher kommt das Photo?: Zur Authentizität und Interpretation von historischen Photoaufnahmen in Archiven. In: Der Archivar. Jg. 59, Heft 4, 1999. S. 296-306.
- Bude, Heinz, Karin Wieland:** Bilder für später: Amateurfotographien aus Deutschland um 1945. In: Ende und Anfang: Photographie in Deutschland um 1945. Klaus Honnef, Ursula Breymayer (Hg.). Berlin 1995. S. 213-221.
- Bund der Antifaschisten Waren e.V. (Hg.):** Dokumentation "Die Mecklenburgische Metallwarenfabrik mbH Waren - ein Standort der Aufrüstung im Dritten Reich. Röbel/Waren 1993.

- Burke**, Peter: Bilder als historische Quelle. Berlin 2003.
- Büthe**, Joachim: Der Arbeiter-Fotograf: Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie, 1926 - 1932. Köln 1978.
- Claasen**, Hermann: Gesang im Feuerofen. Köln - Überreste einer alten deutschen Stadt. Düsseldorf 1947.
- Clarke**, Graham (Hg.): The Portrait in Photography. London 1992.
- Coe**, Brian und Mark **Haworth-Booth**: A guide to Early Photographic Processes. London 1983.
- Coke**, Van Deren: Avant-Garde photography in Germany 1919-1939. San Francisco, Calif. 1980.
- Colson**, James B.: Stieglitz, Strand, and straight photography. In: Perspectives on photography. Dave Oliphant und Thomas Zigal (Hg.). Austin, Tx. 1982. S. 102-123.
- Cordys**, Bruno: Das deutsche Photographengewerbe. Univ. Diss. Köln 1933.
- Cornwall**, James E.: Photographic advertisement in England 1890-1960. o. O. 1978.
- Croy**, Dr. Otto: Das Portrait: Eine neue Kamera-Schule. Harzburg 1941.
- Dähnhardt**, Willy und Birgit S. **Nielsen**: Dänemark als Asylland. In: Exil in Dänemark: Deutschsprachige Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller im dänischen Exil nach 1933. Willy Dähnhardt und Birgit S. Nielsen (Hg.). Heide 1993. S. 14-54.
- David**, Ludwig: Ratgeber im Photographieren: leicht faßliches Lehrbuch für Liebhaberphotographen. Halle (Saale) 1928.
- Defner**, Adalbert und Joseph Georg **Oberkofler**: Das schöne Tirol. Innsbruck, Wien, München 1932.
- Deilmann**, Astrid: Bild und Bildung: fotografische Wissenschafts- und Technikberichterstattung in populären Illustrierten der Weimarer Republik (1919-1932). Münster, Univ. Diss. 2003. Osnabrück 2004.
- Dies.**: Nationale Orientierung und Möglichkeitssinn: Technik- und Wissenschaftsfotografie in Illustrierten am Beispiel Luftfahrt in 'Berliner Illustrierte Zeitung' und 'Kölnischer Illustrierte Zeitung' 1919-1932. In: Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. Diethart Kerbs und Walter Uka (Hg.). Bönen 2004. S. 97-111.
- Derenthal**, Ludger: Bilder der Trümmer und Aufbaujahre: Fotografie im sich teilenden Deutschland. Marburg 1999.

Dietrich, Hans: Über die Frage der Bildberichterstattung, eine Entgegnung. In: Deutsche Presse, Jg. 25, Heft 2, 1935. S. 9.

Dietze, Carl: Presse-Illustrations-Photographie: praktische u. geldliche Verwertung. Leipzig 1902.

Dimsdale, W. H.: The Photographic Industry in Germany during the period of 1939-1945; B.I.O.S. Overall Report No. 19, published for British Intelligence Objectives Sub-Committee by His Majesty's Stationery Office. London 1949.

Dombrowski, Anne und Marie Wronka: Gesichter der Landschaft. Eine Fotografie zwischen "Blut und Boden"? In: Menschenbild und Volksgesicht: Positionen zur Portraitfotografie im Nationalsozialismus. Falk Blask und Thomas Friedrich (Hg.). Münster 2005. S. 54-67.

Döring, Wolf H.: Bildnisse drinnen und draußen. Halle 1934.

Droste, Magdalena und Bauhaus Archiv: Bauhaus 1919-1933. Köln 1993.

Dupont, Henrik: Bruno Schleifer (1905-1989), Hans Robertson (1883-1950), Hermann Decker (1901-1965); Photographen. In: Exil in Dänemark: Deutschsprachige Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller im dänischen Exil. Willy Dähnhardt und Birgit S. Nielsen (Hg.). Heide 1993. S. 367-377.

Eder, Josef Maria: Die theoretischen und praktischen Grundlagen der Autotypie. Halle 1928.

Emmermann, Curt: Leica-Technik. Halle 1938.

Eschenburg, Wolfhard: Karl Eschenburg 1900-1947. Rostock/Warnemünde 2000.

Ders. (Hg.): Karl Eschenburg: Warnemünde in alten Ansichten. Rostock 2000.

Ders. (Hg.): Die Griese Gegend in Photographien von Karl Eschenburg. Rostock 2003.

Ders. (Hg.): Karl Eschenburg: Das alte Rostock in Photographien. Mit einem einleitenden Text von Thomas Gallien. Rostock. 2004

Ders. (Hg.): Karl Eschenburg - Einzug der Technik. Rostock 2005.

Ders. und Johannes **Lachs** (Hg.): Rostock: Erinnerungen an eine alte Hafenstadt - fotografiert von Karl Eschenburg. Rostock 1995.

Estabrooke, Edward M.: The ferrotype and how to make it. New York 1972.

Faber, Monika: Die Vision des Photographen: Überlegungen und Bemerkungen zur Portraitphotographie der 20er Jahre. In: Lichtbildnisse: Das Porträt in der Fotografie. Klaus Honnert (Hg.). Köln 1982. S. 168-177.

Dies.: Tanz: Foto. Annäherung und Experimente, 1880-1940. Wien 1990.

Farber, Erwin und Imanuel **Greiss**: Arbeitsbuch zum Geschichtsstudium. Heidelberg 1992.

Feininger, Andreas: Menschen vor der Kamera. Halle 1934.

Ferber, Christian: Bilder vom Tage: 1842 - 1982; der Ullstein-Bilderdienst, ausgew. und kommentiert von Christian Ferber. Berlin 1983.

Fiedler, Jeannine: Photographie Bauhaus 1919-1933. Berlin 1990.

Fischer, Bernd: Ernst Barlach in Güstrow. Berlin 2006.

Freier, Felix: Fotografieren lernen - Sehen lernen: Fototechnik, Aufnahmepraxis, Bildgestaltung. Köln 1995.

Friedrich, Thomas: Erna Lendvai-Dircksen selbständige Veröffentlichungen. In: Menschenbild und Volksgesicht: Positionen zur Portraitfotografie im Nationalsozialismus. Falk Blask und Thomas Friedrich (Hg.). Münster 2005. S. 49-53.

Friis, Jens: Krigens Billeder: Fotografiets rolle under 2. Verdenskrig – 1940'erne. In: Dansk Fotografihistorie. Mette Sandbye (Hg.). København 2004. S. 211-231,

Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln 1998.

Frommann, Bruno: Reisen im Dienste Politischer Zielsetzungen: Arbeiter-Reisen und "Kaft durch Freude"-Reisen. Stuttgart 1993.

Gautrand, Jean-Claude: Visions du sport: photographies 1860-1960. Aix-en-Provence 1989.

Ders.: Die Bildtelegrafie. In: Neue Geschichte der Fotografie. Michael Frizot (Hg.). Köln 1998. S. 366.

Gedrim, Ronald J. (Hg.): Edward Steichen: selected texts and bibliographies. Oxford 1996.

Gehrke, Wolf-Dieter: Der "Rostocker Anzeiger" lebt weiter: Carl Boldt und seine Söhne. In: Menschen unter den sieben Türmen: Rostocker Familiengeschichten. Wolf-Dieter Gehrke (Hg.). Rostock 1997. S. 15-19.

Ders.: Heimatgeschichte in Bildern: Karl Eschenburg und seine Kinder. In: Menschen unter sieben Türmen: Rostocker Familiengeschichten. Wolf-Dieter Gehrke (Hg.). Rostock 1997. S. 30-35.

- Gidalewitsch**, Nahum: Bildbericht und Presse: ein Beitrag zur Geschichte und Organisation der illustrierten Zeitungen. Basel, Univ. Diss. 1935. Basel 1956.
- Gittig**, Heinz (Hg.): Mecklenburgische und pommersche Zeitungen und Wochenblätter: Katalog der Bestände vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart in Archiven, Bibliotheken und Museen des Landes Mecklenburg-Vorpommern, in der Bezirks- und Staatsbibliothek Szczecin und in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1994.
- Glasesapp**, Jörn: Nach dem Brand: Überlegungen zur deutschen Trümmerfotografie. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 24, Heft 91, 2004. S. 47-64.
- Göllner**, Peter: Ernemann-Cameras: die Geschichte des Dresdener Photo-Kino-Werks - mit einem Katalog der wichtigsten Produkte. Hückelhoven 1995.
- Grefe**, Uta: Die Geschichte der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts: Architekturfotografie - Architekturmalerei. Köln, Univ. Diss. 1980. Köln 1980.
- Grewolls**, Grete: Periodica aus Mecklenburg-Vorpommern: Bestandsverzeichnis der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern. Schwerin 1996.
- Griese**, Friedrich: Die Presse im alten Mecklenburg. In: Unser Mecklenburg: Heimatblatt für Mecklenburg und Vorpommern/Organ der Landsmannschaft Mecklenburg. Jg. 15, Bd. 198, 1964. S. 11.
- Grimm**, Maureen: Erna Lendvai-Dircksen - eine völkische Portraitfotografin? Leben und Werk. In: Menschenbild und Volksgesicht: Positionen zur Portraitfotografie im Nationalsozialismus. Falk Blask und Thomas Friedrich (Hg.). Münster 2005. S. 49-48.
- Groppa**, Kurt: Chronik: 111 Jahre Rostocker Straßenbahn, 88 Jahre elektrischer Betrieb, 66 Jahre Omnibusbetrieb. Rostock 1991.
- Grünthal**, Emanuel: Pressephotograph und Bildredakteur. In: Der Photograph. Hannover-Kirchrode, Jg. 41, Heft 16, 1933. S. 62 f.
- Ders.: Pressephotograph und Bildredakteur. In: Der Photograph. Hannover-Kirchrode, Jg.41, Heft 17, 1933. S. 66 f.
- Gunther**, Thomas Michael: Die Verbreitung der Fotografie: Presse, Werbung, Verlagswesen. In: Neue Geschichte der Fotografie. Michel Frizot (Hg.). Köln 1998. S. 554-580.

- Haarmann**, Hermann und Ingrid **Peckskamp-Lürßen** (Hg.): Mit der Kamera in die Welt - Richard Fleischhut (1881-1951) Photograph. Bönen 2005.
- Hägele**, Ulrich: Fotodeutsche: Zur Ikonografie einer Nation in französischen Illustrierten 1930-1940. Tübingen, Univ. Diss. 1996. Tübingen 1998.
- Ders.: Völkische Posen, Volkkundliche Dokumente Hans Retzlaffs Fotografien 1930-1945. Marburg 1999.
- Ders.: Erna Lendvai-Dircksen und die Ikonografie der völkischen Fotografie. In: Menschenbild und Volksgesicht: Positionen zur Portraitfotografie im Nationalsozialismus. Falk Blask und Thomas Friedrich (Hg.). Münster 2005. S. 78-98.
- Hahn**, Gabriele: Neubrandenburger Photographen 1848 - 1920: aus den Kindertagen der Photographie. In: Neubrandenburger Mosaik: Heimatgeschichtliches Jahrbuch des Regionalmuseums Neubrandenburg, Jg 12., Heft 15/16, 1992. S. 81-98.
- Dies.: Der Neubrandenburger Hofphotograph Paul Fehmer. In: Neubrandenburger Mosaik: Heimatgeschichtliches Jahrbuch des Regionalmuseums Neubrandenburg. Jg. 25, Heft 24, 2000. S. 60-66.
- Hahne**, Kurt: Die Illustrationsphotographie: ein leicht verständliches Lehrbuch über Anfertigung und gewinnbringenden Vertrieb von Photos zwecks illustrativer Berichterstattung in Zeitschriften nebst einer ausführlichen Adressenliste der internationalen Absatz-Quellen für Illustrationsphotographen. 3. Aufl., Bunzlau 1914.
- Hamburger Institut für Sozialforschung**, (Hg.): Verbrechen der Wehrmacht: Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944. Hamburg 2002.
- Harker Farrand**, Margaret: Landscape Photography: Documentation or Art? In: Darkness and Light: the proceedings of the Oslo Symposium, 25.-28. August 1994. Roger Erlandsen und Vergard S. Halvorsen (Hg.). Oslo 1995. S. 11-18.
- Heckmann**, Hubert E.: Minox: Variationen in 8x11, ein Handbuch für den Sammler und Anwender, die autorisierte Geschichte der Minox-Kleinstbildkamera. Hückelhoven 1992.
- Heidtmann**, Frank: Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Lichtdrucken, Photogravuren, Autotypen und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren. Berlin 1986.
- Ders.: Kunstphotographische Edeldruckverfahren heute. Gummidruck, Öldruck, Bromöldruck, Umdruck, Pigmentdruck, Carbro, Erwinoverfahren, Dreifarbendruck, Photogravüre und manches andere mehr. Berlin 1978.

- Heimatbund Mecklenburg et al.** (Hg.): Mecklenburg im Lichtbild. Schwerin 1931.
- Hempe**, Mechthild: Ländliche Gesellschaft in der Krise: Mecklenburg in der Weimarer Republik. Köln, Weimar, Berlin 2002.
- Hendriks**, Klaus B.: Notes on Preservation - Bemerkungen zur Erhaltung von Filmen aus Acetylcellulose. In: Rundbrief Fotografie: analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen, Jg. 1, Heft 1, 1994. S. 4-7.
- Herneck**, Friedrich: Dr. Wolfgang Baier: Ein verdienstvoller Fotowissenschaftler und sein Lebenswerk. In: Fotografie, Jg. 36, Heft 6, 1982. S. 206-211.
- Herz**, Rudolf: Hoffmann & Hitler: Fotografie als Medium des Führer-Mythos. München 1994.
- Hesse**, Klaus und Philipp **Springer** für die Stiftung Topografie des Terrors, Berlin. Reinhard Rürup (Hg.): Vor aller Augen: Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz. Essen 2002.
- Hoerner**, Ludwig: Allgemeiner Deutscher Photographen-Verein: Gründung und Werdegang, 1858-1863. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 3, Heft 13, 1983. S. 3-12.
- Ders.: Zur Geschichte der fotografischen Ansichtspostkarte. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 7, Heft 26, 1987. S. 29-45.
- Hoffmann**, Detlef: Auch in der Nazizeit was zwölfmal Spargelzeit. Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 17, Heft 63, 1997. S. 57-68.
- Holzer**, Anton: Den Krieg sehen: zur Bildgeschichtsschreibung des Ersten Weltkrieges. In: Mit der Kamera bewaffnet: Krieg und Fotografie. Anton Holzer (Hg.). Marburg 2003. S. 57-70.
- Homer**, William Innes: Stieglitz and the photo-secession, 1902. In: Catherine Johnson (Hg.). London 2002.
- Honnef**, Klaus und Ursula **Breymayer** (Hg.): Ende und Anfang: Photographien in Deutschland um 1945. Berlin 1995.
- Honnef**, Klaus und Frank **Weyers**: Und sie haben Deutschland verlassen ... müssen: Fotografen und ihre Bilder 1928-1997. Köln 1997.
- Hoyer**, Wolfgang: Widerstand gegen das NS-Regime in der Region Mecklenburg und Vorpommern. Schwerin 2005.

Hummel, Richard: Spiegelreflexkameras aus Dresden: Geschichte - Technik - Fakten. Leipzig 1995.

Ignatieff, Michael: Magnum. New York 2003.

Inachin, Kyra T.: Von Selbstbehauptung zum Widerstand. Kückenshagen 2004.

Internetadressen:

http://de.wikipedia.org/wiki/Rollfilm_1808 (Zugriff 12.02.2006).

<http://home.zugang.net/Petermann/icarette.htm> (Zugriff 04.05.2007).

<http://memory.loc.gov/ammem/fsahtml/fahome.html>.
(Zugriff 22.02.2005).

<http://www.ak-ansichtskarten.de/akgeschichtendetails.php4?lang=de&nr=24&codered=> (Zugriff 15.05.2007).

<http://www.akmb.de/web/pdf/herbst2005/mueller/pdf>
(Zugriff 22.02.2005).

<http://www.bauhaus.de/bauhaus1919/fotografie1919.htm>
(Zugriff 4.6.2005).

<http://www.brownie-camera.com/> (Zugriff 21.05.2007).

<http://www.cameraquest.com/ltmnum.htm> (Zugriff 05.05.2006).

<http://www.dhm.de/~jarmer/olympiaheft/olympia6.htm#auskunft>
(Zugriff 04.04.06).

<http://www.dhm.de/magazine/fotografen/gerlach.html> (Zugriff 04.04.06).

<http://www.dresdner-kameras.de/> (Zugriff 22.06.2007).

<http://www.dshs-koeln.de/diem/Bilder/Bildarchiv/Riebicke/Page.html>.
(Zugriff 02.06.2004).

<http://www.ihagee.org/#equipment> (Zugriff 19.02.06).

<http://www.ihagee.org/ex66mil.htm> (Zugriff 08.03.06).

<http://www.lausch.com/leica1.htm> (Zugriff 05.05.2006).

<http://www.lausch.com/leica1.htm> (Zugriff 10.05.06).

<http://www.lexikon-der-wehrmacht.de/Gliederungen/Propaganda/Propaganda-R.htm> (Zugriff 11.7.2005).

http://www.literad.de/geschichte/land_mecklenburg.html
(Zugriff 11.10.2005).

<http://www.magnumphotos.com> (Zugriff 22.02.2005).

http://www.mediajoy.com/en/cla_came/r_history/index.html
(Zugriff 18.02.06).

<http://www.minox.de> (Zugriff 12.10.2006).

<http://www.mv-regierung.de/laris/daten/2013/1/85/2013-1-85-lv0.htm>
(Zugriff 21.09.2005).

<http://www.mv-terra-incognita.de/gesamt.htm> (Zugriff 30.05.2006).

<http://www.ostSeh.de> (Zugriff 22.02.2005).

<http://www.pacificrimcamera.com/pp/zeiss/ermanox/ermanox.htm>
(Zugriff 03.03.06).

http://www.photohomepage.de/fotolexikon_d_din.htm
(Zugriff: 22.02.2005).

<http://www.pressefotografforbundet.dk/forbundet/historie.php>
(Zugriff 04.06.2007).

<http://www.schaden.com/photolit/db.php?q=Methoden&x=0&y=0>
(Zugriff 10.10.2005).

<http://www.super8.homepage.t-online.de/Acetat-.htm>
(Zugriff 12.02.2006).

http://www.super8site.com/amateurfilm/amateurfilmer/teil_4.shtml
(Zugriff 12.02.2006).

Jäger, Jens: Amateurphotographien-Vereine und kunstphotographische Bewegung in Hamburg 1890-1910. In: Kunstphotographie um 1900: Die Sammlung Ernst Juhl. Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.). Katalogbearbeitung Margret Kruse und Jens Jäger. Hamburg 1989. S. 33-38.

Ders.: Photographie: Bilder der Neuzeit: Einführung in die Historische Bildforschung. Tübingen 2000.

Jahn, Peter und Ulrike Schmiegelt (Hg.): Foto-Feldpost: geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945. Berlin 2000.

Jahnke, Karl Heinz: Gegen Hitler: Gegner und Verfolgte des NS-Regimes in Mecklenburg 1933-1945. Rostock 2000.

Ders.: Lehrer in Mecklenburg 1933-1945 - "Gleichschaltung" und Widerstand. In: Pädagogik wider Vergessen: Festschrift für Wolfgang Keim. Kiel 2000. S. 139-153.

Ders.: Sie dürfen nicht vergessen werden!: Widerstand gegen die NS-Diktatur in Mecklenburg 1933-1945. Rostock 2005.

Janke, Volker: "Das schöne, weil historische Foto" - eine Quelle für die Zeitgeschichte? Unveröff. Manuskript 2002.

Ders.: Das vorgeführte Lichtbild - eine unentdeckte Quelle für die historische Forschung. In: Mitteilungen des Museumsverbandes in Mecklenburg-Vorpommern e.V.. Museumsverband in Mecklenburg-Vorpommern e.V. (Hg.). Schwerin 2003. S. 25-29.

Jeffrey, Ian (Hg.): Bill Brandt: photographs, 1928-1983. London 1994.

Johnson, Catherine: (Hg.) mit Texten von William Innes Homer: Stieglitz and the photo-secession, 1902. London 2002.

Jürß, Lisa: Schwaan: eine mecklenburgische Künstlerkolonie. Fischerhude 1992.

Dies.: Rudolf Bartels, die Sammlungen der familien Bernitt und Burmeister. Fischerhude 2005.

Kataloge

Die Kamera. Ausstellung für Fotografie, Druck und Reproduktion. Amtlicher Katalog und Führer. Berlin 1933.

Jubiläumspreisliste 1935, I. H. Annacker Nachf. Großhandlung photographischer Artikel. Magdeburg-N. (o. J.)

Mentor. Die Kamera über dem Durchschnitt. Ein Spiegel der Mentor-Produktion. Prospekt der Mentor Kamera Fabrik Goltz & Brentmann. Stuttgart 1939.

Spiegel-Reflex-Camera mit Rouleaux-Verschluß für Zeit- und Momentaufnahmen, verstellbarer Schlitzweite und Spiegeleinstellung ohne jeden Federbetrieb, Druckschrift der Firma Goltz und Breutmann. Stuttgart 1900.

Karge, Wolf: Horizontale und vertikale Strukturen der Industrie-, Handels- und Bankbourgeoisie in Mecklenburg-Schwerin 1871-1914. Rostock, Univ. Diss. 1987. Rostock 1986.

Ders.: Heiligendamm: Erstes deutsches Seebad. gegründet 1793. Schwerin 1993.

Ders.: Zwischen Moderne und Provinzialität. Der Kunstverein zu Rostock und seine Ausstellungstätigkeit zwischen 1919 und 1945. In: 777 Jahre Rostock: Neue Beiträge zur Stadtgeschichte. Ortwin Pelc (Hg.). Rostock 1995. S. 223-231.

Ders.: N-S Rüstungsproduktion in Mecklenburg-Vorpommern 1933-1945. In: Ein Land und seine Erinnerungszeichen: Beiträge zur Gedenkstättenarbeit in Mecklenburg-Vorpommern. Politische Memoriale e.V. (Hg.). Schwerin 1999. S. 86-91.

Ders.: Die bildende Kunst in Mecklenburg und Vorpommern in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Ein Überblick zum Forschungsstand und zur Rezeption. In: Zeitgeschichte Regional: Mitteilungen aus Mecklenburg-Vorpommern, Jg. 5, Heft 2, 2001. S. 5-9.

Ders. et al.: Die Geschichte Mecklenburgs. Rostock 1993.

Kaschuba, Wolfgang: Dörfliche Kultur: Ideologie und Wirklichkeit zwischen Reichsgründung und Faschismus. In: Idylle oder Aufbruch: das Dorf im bürgerlichen 19. Jahrhundert. Ein europäischer Vergleich. Wolfgang Jacobeit et al. (Hg.). Berlin 1990. S. 193-204.

Kasper, Josef: Belichtung und Wahrheit: Bildreportage von der Gartenlaube bis zum Stern. Frankfurt am Main, New York 1979.

Keller, Ulrich: Die deutsche Portraitfotografie 1918 bis 1933. In: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Ulrich Keller et al. (Hg.). Lahn-Gießen 1977. S. 37-66.

Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie II 1912-1945. München 1999.

Kempe, Fritz et al.: Die Kunst der Kamera im Jugendstil. Frankfurt am Main 1986.

Kempowski, Robert (Hg.): Rostock in alten Ansichten. Würzburg 1990.

Kerbs, Diethart: Die Epoche der Bildagenturen: Zur Geschichte der Pressefotografie in Berlin von 1900-1933. In: Die Gleichschaltung der Bilder: Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-1936. Diethart Krebs et al. (Hg.). Berlin 1983. S. 32-73.

Ders.: Zur Geschichte der Berliner Pressefotografie im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. Diethart Kerbs und Walter Uka (Hg.). Bönen 2004. S. 29-44.

Kerkmann, Willi: Deutsche Kameras 1945 - 1999. Wuppertal 1999.

Ders.: Deutsche Kameras 1839-1945. Ainring 2005.

Kiedel, Sigrid und Klaus-Peter **Kiedel**: Fernwehbilder: Hans Engelmeyer, Bordphotograph auf Passagierschiffen des Norddeutschen Lloyd 1930 bis 1939. Hamburg 1989.

Klein, Alfred: Mit der Leica als Berufsphotograph und Bildberichterstatter. Wetzlar 1935.

Kluge, Volker: 1896 Athen: Bilder der 1. Olympiade. Berlin 1996.

Knoll, Paul: Die Photographie im Dienste der Presse. Halle 1913.

Koch, Ira und Johannes **Erichsen**: Höhenflug in den Untergang: Unter den Nationalsozialisten 1933-1945. In: Ein Jahrtausend Mecklenburg und Vorpommern: Biographie einer norddeutschen Region in Einzeldarstellungen. Wolf Karge et al. (Hg.). Rostock 1995.

- Kohle**, Kathrin: Die Tanzphotographie und Dresden. In: Dresdener Kunstblätter: Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Jg. 49, Heft 6, 2005. S. 361-371.
- Köhler**, Michael: Lebensreform durch Körperkultur: "Wir sind nackt und nennen uns du". In: Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik. Geschichte. Ideologie. Michael Köhler und Gisela Barche (Hg.). München 1985. S. 341-355.
- Ders. und Gisela **Barche** (Hg.): Das Aktfoto: Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter: Ästhetik, Geschichte. Ideologie. München 1997.
- Kohls**, Stephan und Ute **Kümmel**: Vertraut, entdeckt, vergessen - die Künstlerkolonie Schwaan. In: Rückzug ins Paradies: die Künstlerkolonien Worpswede - Ahrenshoop - Schwaan. Melanie Ehlers (Hg.). Berlin 2001. S. 41-48.
- Kolbe**, Wiebke: Viel versprechende Strandwelten. In: Tourismus. Hamburg 2004. S. 42-56.
- Könitzer**, Willi Friedrich: Olympia 1936. Berlin 1936.
- Koos**, Volker: Luftfahrt zwischen Ostsee und Breitling. Berlin 1990.
- Ders.: Die Fokker-Flugzeugwerke in Schwerin. Schwerin 1993.
- Ders.: Typenbücher Deutsche Luftfahrt: Ernst Heinkel Flugzeugwerke 1933-1945. Königswinter 2003.
- Kosok**, Lisa und Stefan **Rahner** (Hg.): Industrie und Fotografie: Sammlungen in Hamburger Unternehmensarchiven. Hamburg 1999.
- Koszyk**, Kurt: Deutsche Pressepolitik im Ersten Weltkrieg. Düsseldorf 1968.
- Ders.: Deutsche Presse 1914-1945: Geschichte der Deutschen Presse Teil III. Berlin 1972.
- Krabbe Meyer**, Mette Kia: Et direkte udsnit af virkeligheden: 1920'ernes rene fotografi. In: Dansk Fotografihistorie. Mette Sandbye (Hg.). København 2004. S. 150-175.
- Dies.: "Fotografi uden kruseduller", tekst i udstillingskataloget "Jonas Co. og det moderne fotografis gennembrud i Danmark", Gl. Holtegaard, marts-april 2000.
- Krahmer**, Catherin: Ernst Barlach. Reinbeck bei Hamburg 2004.
- Kramer**, Reinhard und Horst-Dieter **Foerster**: Brückenschlag über die Ostsee: die Fährverbindung Rostock - Gedser. Rostock 2003.

- Kräussl**, Lothar: Fotografie zwischen Kunst und Handwerk: Die Geschichte und Entwicklung der Gesellschaft der Deutschen Lichtbildner seit 1919. Stuttgart 1992.
- Krüger**, Dieter: Rüstungsindustrie im Raum Neubrandenburg 1914-1989. In: Zur Geschichte der Rüstungsindustrie in Mecklenburg und Vorpommern 1900-1989. Wolf Karge (Hg.). Schwerin 2000. S. 57-64.
- Kuc**, Hans-Jürgen: Auf den Spuren der Contax, Band I. Hückelhoven 1991.
- Ders.: Auf den Spuren der Contax, Band II. Hückelhoven 2003.
- Kunze**, Volker: Die Technik der Pressefotografen um 1918. In: Revolution und Fotografie: Berlin 1918/19. Diethart Kerbs (Hg.). Berlin 1990. S. 124-134.
- Kurt**, Bernhard: Zeitungen und Zeitschriften in Mecklenburg. bearb. von Ludwig Neuenhahn. Bonn 1989.
- Kürtz**, Jutta: Badeleben an Nord- und Ostsee: eine kleine Kulturgeschichte der Sommerfrische. Boyens 1994.
- Küstermann**, Andreas: Hans Knospe: Von der Fotografie. Unveröff. Manuskript. o. S.
- Lager**, James: Leica: An illustrated History Volume I - Cameras. Closter 1993.
- Ders.: Leica: An illustrated History Volume II - Lenses. Closter 1994.
- Landeszentrale für Politische Bildung Mecklenburg-Vorpommern** (Hg.): Historischer und geographischer Atlas von Mecklenburg und Pommern. Schwerin 1995.
- Landesverkehrsverband Mecklenburg** (Hg.): Mecklenburg, dreifach gesegnetes Land: Wald - Sonnige Seen - Meeresstrand. Rostock 1936.
- Landkreis Mecklenburg-Strelitz** anlässlich des 300. Jahrestages der Gründung des Herzogtums Mecklenburg-Strelitz (Hg.): Mecklenburg-Strelitz: Beiträge zur Geschichte einer Region. Friedland i. Meckl. 2001.
- Langen**, Gabi: Kraft und Anmut. Die nationalsozialistische Körperästhetik in der Sportfotografie. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 16, Heft 62, 1996. S. 45-54.
- Langer**, Hermann: Leben unterm Hakenkreuz: Alltag in Mecklenburg 1932-1945. Bremen, Rostock 1996.
- Ders.: Kultur im Gleichschritt: Zur NS-Kulturpolitik in Mecklenburg 1933-1945. In: Zeitgeschichte Regional: Mitteilungen aus Mecklenburg-Vorpommern, Jg. 5, Heft 2, 2001. S. 16-32.

Leaf, Edward: Above all unseen: the Royal Air Force's photographic reconnaissance units 1939-1945. Sparkford 1997.

L'Ecotais, Emmanuelle de: Die Ablösung vom Realen. In: Man Ray. Das photographische Werk. Emanuele De L'Ecotais und Alain Sayag (Hg.). München 1998.

Lehmann, Joachim: Mecklenburgische Landwirtschaft und die "Modernisierung" in den dreißiger Jahren. In: Norddeutschland im Nationalsozialismus. Frank Bajohr (Hg.). Hamburg 1993. S. 335-346.

Lendvai-Dircksen, Erna: Das deutsche Volksgesicht. Berlin 1932.

Lerski, Helmar: Köpfe des Alltags: Unbekannte Menschen. Berlin 1931.

Lexika

Das Lexikon der Fotografen: 1900 bis heute. Koetzle, Hans-Michael (Hg.). München 2002.

Lexikon der Kunst: Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. Bd. 2, Eggolsheim 1987

Landeskundlich-historisches Lexikon Mecklenburg-Vorpommern. Geschichtswerkstatt Rostock e.V. und Landesverband Mecklenburg-Vorpommern e.V. (Hg.), Redaktion Thomas Gallien et al. Rostock 2007.

Lichtnau, Bernfried: Bildende Kunst in Greifswald zwischen 1860 und 1918. In: Greifswald: Geschichte einer Stadt. Horst Wernicke (Hg.). Schwerin 2000. S. 357-374.

Ders.: Prora - das erste KdF-Bad Deutschlands: Prora auf Rügen. Das unvollendete Projekt des 1. Seebades in Deutschland. Greifswald 1995.

Lichtwark, Alfred: Die Bedeutung der Amateur-Photographie. Halle (Saale) 1894.

Liersch, Hendrik: Ein freiwilliger Besuch - als Bausoldat in Prora. Randlage 2003.

Linse, Ulrich: Antiurbane Bestrebungen in der Weimarer Republik. In: Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren. Peter Alter (Hg.). Göttingen 1993. S. 314-344.

Lippmann, Walter: Die öffentliche Meinung (Orig. 1922). München 1964.

Lista, Giovanni: Futurism & Photography. London 2001.

- Lübbert**, Ulrich: Plaus größter Sohn. In: Mecklenburgische Monatshefte, Jg. 11, Heft 126, 1935. S. 35 ff.
- Maas**, Ellen (Hg.): Das Fotoalbum 1858-1918: eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. München 1975.
- Maegerlein**, Heinz (Hg.): 100 Jahre Sportfotografie. Bad Homburg 1979.
- Mai**, Joachim: Der Sieg über den Faschismus im Bereich der 2. Belorussischen Front und der Beginn des demokratischen Neuaufbaus in Mecklenburg-Vorpommern (Januar bis Juni 1945). In: Vom Narew an die Elbe. Joachim Mai (Hg.). Berlin 1965. S. 13-18.
- Marckwardt**, Wilhelm: Die Illustrierten der Weimarer Zeit: publizistische Funktion, ökonomische Entwicklung und inhaltliche Tendenzen (unter Einschluß einer Bibliographie dieses Presstypus 1918-1932). Bremen, Univ. Diss. 1981. Bremen 1982.
- Marski**, Ulrike: Weltanschaulich: Der Amateur- und Pressefotograf Friedrich Gschwindt. Schwäbisch Hall 1998.
- Matysiak**, Stefan: Die Bedeutung traditioneller Verleger beim Neuaufbau der Presse in Mecklenburg-Vorpommern nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Mecklenburgische Jahrbücher. Jg. 65, Bd. 120, 2005. S. 175-196.
- Matz**, Reinhard: Industriefotografie: aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets. Essen 1987.
- Mecklenburg**, Christian Ludwig Herzog zu: Mecklenburg-Schwerin: Portraits und Photographien aus dem Großherzoglichem Haus. Schwerin 2003.
- Mendelson**, Erich: Amerika. Bilderbuch eines Architekten. Berlin 1926.
- Miethe**, Adolf: Künstlerische Landschaftsfotographie: zwölf Kapitel zur Ästhetik photographischer Freilicht-Aufnahmen. Halle a. S. 1897.
- Ders.: Dreifarbenphotographie nach der Natur: nach den am Photochemischen Laboratorium der Technischen Hochschule zu Berlin angewandeten Methode. Halle (Saale) 1904.
- Ders.: Künstlerische Landschaftsfotographie. Halle (Saale) 1919.
- Milenz**, Hermann: Milenz . . . 1892-1935: Schweriner Zeitgeschehen von 1892 bis einschl. 1935 (als Fortsetzung der Quade'schen Chronik). Unveröff. Manuskript 1936. digitale Fassung im SAS,
- Miller**, Russel: Magnum. Fifty Years at the Front Line of History: The Story of the Legendary Photo Agency. New York 1998.

- Milton**, Sybil: The Refugee Photographers, 1933-1945. In: Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil - Exile across Cultures. Helmut F. Pfanner (Hg.). Bonn 1986. S. 279-293.
- Dies.: Argumentation oder Illustration: Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 8, Heft 28, 1988. S. 61-90.
- Molderings**, Herbert: Fotografie in der Weimarer Republik. Berlin 1988.
- Möller**, Katrin: Einzug der Technik - Mecklenburg wird mobil. In: Karl Eschenburg - Einzug der Technik. Wolfhard Eschenburg (Hg.). Rostock 2005.
- Moses**, Morris: Spycameras - the Minox story. Hove 1990.
- Mrazkova**, Daniela und Vladimir **Remes**: Revolution und Photographie in der Sowjetunion. In: Sowjet Photographie 1919-1939. Allan Porter (Hg.). Zürich 1986.
- Musee d'Art Moderne Paris** (Hg.): Florence Henry: Photographies 1927-1938. Paris 1978.
- Negendanck**, Ruth: Künstlerkolonie Ahrenshoop: eine Landschaft für Künstler. Fischerhude 2001.
- Niemann**, Mario: Traditionalität und Modernisierung in der mecklenburgischen Gutswirtschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das Beispiel der Verwendung landwirtschaftlicher Maschinen. In: Nationalsozialismus in Mecklenburg und Vorpommern. Henrik Bispinck et al. (Hg.). Schwerin 2001. S. 87-110.
- Nil**, Alfred et al.: Das Munitions- und Sprengstoffwerk in Malchow (Meckl.) 1938 - 1945. Waren 1995.
- Nitze**, Adolf: Doberan - Heiligendamm: Geschichte des ersten deutschen Seebades. Pritzwalk 1936.
- Nordhagen**, Per Jonas: From National icons to tourist photography: grand themes in depiction of Norwegian scenery. In: Darkness and Light: the proceedings of the Oslo Symposium, 25.-28. August 1994. Roger Erlandsen und Vegard S. Halversen (Hg.). Oslo 1995. S. 37-46.
- Nordin**, Richard: Hasselblad compendium: a complete listing and description of all the cameras, lenses and accessories made by Hasselblad AB. Small Dole 1998.
- Norman**, Dorothy: Alfred Stieglitz: An American Seer. New York 1973.

- Ostrop, Florian:** Zum Einsatz und zu den Lebensbedingungen von ausländischen Zwangsarbeitern während des Zweiten Weltkrieges in Mecklenburg-Vorpommern. In: Rüstung und Zwangsarbeit im nationalsozialistischen Mecklenburg und Vorpommern. Martin unter Mitarbeit von Florian Ostrop u. a. Albrecht (Hg.). Schwerin 2005. S. 32-53.
- Paeslack, Miriam:** Fotografie in Berlin 1871 - 1914: eine Untersuchung zum Darstellungswechsel, den Medieneigenschaften, den Akteuren und Rezipienten von Stadtfotografien im Prozess der Großstadtbildung. Freiburg, Univ. Diss. 2001. Freiburg 2003.
- Palme, Peter:** Kate Diehn-Bitt 1900-1978: Leben und Werk. Berlin 2002.
- Panofsky, Erwin:** Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1978.
- Paret, Peter:** Ein Künstler im Dritten Reich: Ernst Barlach 1933-1945. Berlin 2006.
- Paul, Gerhard:** Aufstand der Bilder: Die NS-Propaganda vor 1933. Bonn 1990.
- Ders.: Ikonographie und Ikonologie (1939/1955). In: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Ekkehard Kaemmerling (Hg.). Köln 1984.
- Peters, Richard:** Dresden - eine Kamera klagt an. Dresden 1949.
- Peters, Ursula:** Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900. Köln 1979.
- Dies.: Künstlerischer Wille als fotografisches Programm der Jahrhundertwende: Erlebniswelten. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 6, Heft 19, 1986. S. 9-21.
- Philipp, Claudia Gabriele:** Erna Lendvai-Dircksen (1883-1962): Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 3, Heft 8, 1983. S. 39-56.
- Dies.: Natascha A. Brunswick: Hamburg - wie ich es sah: Photographien aus den zwanziger und dreißiger Jahren. Hamburg 2001.
- Piechulek, Ronald:** Warnemünde in alten Ansichten und kurzen Texten: auf einem Rundgang, Ausflüge in die Umgebung und aus der Luft. Reutlingen 1996.

- Pohlmann, Ulrich:** Wer war Guglielmo Plüschow: Bilder aus den Familienalben und Notizen zu einem (un)bekannten Fotografen. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 8, Heft 29, 1988. S. 33-38.
- Ders.: Wilhelm von Gloeden - Sehnsucht nach Arkadien. Ausstellungskatalog Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 27.11.1987-28.02.1988. München 1988.
- Ders.: Guglielmo Plüschow (1832-1930). Ein Photograph aus Mecklenburg in Italien. Grevesmühlen 1995.
- Pötzl, Eduard:** Amateurphotographie. In: Wiener Zeitbilder. Ausgewählte Humoresken und Skizzen. Pötzl Eduard (Hg.). Stuttgart 1897. S. 182-190.
- Prochnow, Claus:** Rollei-Report 1: Franke & Heidecke, die ersten 25 Jahre: 1920 bis 1945. Stuttgart 1993.
- Ders.: Voigtländer Report 1: Kleinbild-Sucherkameras von 1939 bis 1982. Braunschweig 2003.
- Probst, Volker:** Ernst Barlach: Bildhauer, Graphiker, Schriftsteller 1870 - 1938. Güstrow 2004.
- Prokop, Dieter:** Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick. Freiburg 1995.
- Pultz, John:** Photography and the Body. London 1995.
- Putz, Erwin:** Leica Lens Compendium. Steyning 2001.
- Rehnig, Jeanne E.:** Das "Photographische Atelier" im Warenhaus: Fotografie bei A. Wertheim (1898-1933) und Wolf Wertheim (1909-1914). Würzburg 1999.
- Dies.: Das "Photographische Atelier" im Warenhaus: Fotografie bei A. Wertheim (1898-1933) und Wolf Wertheim (1909-1914) - Bildband. Würzburg 1999.
- Reichel, Peter:** Der nationalsozialistische Staat im Bild: Bilder der Macht - Macht der Bilder. In: Deutsche Fotografie: Macht eines Mediums 1870-1970. Klaus Honnef et al. (Hg.). Bonn, Köln 1997.
- Renger-Patzsch, Albert:** Die Welt ist schön. München 1928.
- Ders.: Hamburg - Photographische Aufnahmen. Hamburg 1930.
- Retzlaff, Erich:** Deutsche Trachten. Königstein im Taunus 1936.
- Richter, G. A.:** Christian Schad. In: Lexikon der Fotografen. 1900 bis heute. Hans-Michael Koetzle (Hg.). 2002.

- Ricke, Gabriele:** Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung: Gegenmodell zur bürgerlichen Illustrierten. Hannover 1974.
- Riefenstahl, Leni:** Schönheit im Olympischen Kampf. Berlin 1937.
- Rogliatti, Gianni:** Leica von 1925 bis heute. Hückelhoven 1995.
- Rösgen, Petra:** Frauenobjektiv, Fotografinnen 1940-1950. Köln 2001.
- Rostock, Jürgen und Franz Zadniecek:** Paradis Ruinen - das KDF-Seebad der Zwanzigtausend auf Rügen. Berlin 1992.
- Rüdiger, Frank:** Aenne Biermann, Fotografien 1898-1933, Retrospektive zum 100. Geburtstag. Gera 1998.
- Rudorff, Andrea:** Fotografie als historische Quelle: Bericht über die Tagung "Fotos als historische Quelle. Zu den deutsch-polnischen Beziehungen 1939-1945", 17.-18. Mai 2003 in Berlin. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 23, Heft 86, 2003. S. 65-66.
- Rüther, Martin:** Die Fotografen - Zur Entstehungsgeschichte ihrer Bilder. In: Fotografieren Verboten! Heimliche Aufnahmen von der Zerstörung Kölns. Thomas Deres und Martin Rüther (Hg.). Köln 1995. S. 93-119.
- Sachsse, Rolf:** Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts in der fotografischen Sammlung des Museum Folkwang. Berlin 1988.
- Ders.: The Dysfunctional Leica: Instrument of German Avantgarde. In: History of Photography, Jg. 17, Heft 3, 1993. S. 301-304.
- Ders.: Der moderne Fotograf hat Angst vor sich selbst - Anmerkungen zur Geschichte der amateurfotografischen Makro-Organisation in Deutschland. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 3, Heft 9, 1983. S. 41-52.
- Ders.: "Es wird nochmals ausdrücklichst darauf hingewiesen..." Aspekte der Bildzensur im NS-Staat und im Zweiten Weltkrieg. In: Fotografieren verboten! Heimliche Aufnahmen von der Zerstörung Kölns. Thomas Deres und Martin Rüther (Hg.). Köln 1995. S. 11-62.
- Ders.: Die Erziehung zum Wegsehen: Fotografie im NS-Staat. Bielsko-Biala 2003.
- Ders.: Fotografie: vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation. Köln 2003.
- Ders.: Unscharfe Übergänge: Zur Situation der deutschen Fotografie im Jahr 1945. In: 1945 im Blick der Fotografie: Kriegsende und Neuanfang. Hermann Arnhold (Hg.). Münster 2005. S. 71-76.

- Salomon**, Erich: Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken. Stuttgart 1931.
- Sander**, August: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. München 1929.
- Schaarschuch**, Kurt: Bilddokumentation Dresden 1933-1945. Dresden 1945.
- Schaber**, Irme: Fotografie. In: Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1922-1945. Dieter Krohn et al. (Hg.). Darmstadt 1998. Sp. 970-983.
- Schallenberg**, Claudia: KdF: "Kraft durch Freude": Innenansichten der Seereisen. Bremen 2005.
- Scharnweber**, Jürgen: Die Sprengstoffwerke in Dömitz an der Elbe. In: Zur Geschichte der Rüstungsindustrie in Mecklenburg und Vorpommern 1900-1989. Wolf Karge (Hg.). Schwerin 2000. S. 25-40.
- Scheffter**, Max: Abschied von Carl Boldt: Der Verleger des "ROSTOCKER ANZEIGERS" gestorben. In: Unser Mecklenburg: Heimatblatt für Mecklenburg und Vorpommern/Organ der Landsmannschaft Mecklenburg, Jg. 13, Heft 2, Hamburg, 1968. S. 3-4.
- Scheid**, Uwe: Il vero nudo. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 5, Heft 18, 1985. S. 9-11.
- Schiewek**, Karl: Der Photograph in der Kleinstadt. In: Atelier des Fotografen. 2, Issue, Number, 1928. S. 42-44.
- Ders.: Der Photograph in der Kleinstadt. In: Das Atelier des Photographen und Deutsche photographische Kunst: Organ der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner und des Süddeutschen Photographen-Vereins. Jg. 2, Heft 4, Halle 1928. S. 42-44,
- Schimanke**, Margit: Das Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges in Warnemünde. In: Kunst im Ostseeraum: Greifswalder Kunsthistorische Studien. Bd. 2, Architektur und bildende Kunst von 1933 bis 1945. Brigitte Hartel und Bernfried Lichtnau (Hg.). Frankfurt a. Main 1997. S. 124-132.
- Schmalrinde**, Manfred et al.: Werbefotografie in Deutschland seit den zwanziger Jahren. Essen 1989.
- Schmelzer**, Janis und Wolf **Stein**: Geschichte des VEB Filmfabrik Wolfen, 1850-1945 von Dr. Janis Schmelzer, 1945-1966 von Dr. Eberhard Stein. Berlin 1969.
- Schmidt**, Marjen: Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen: Konservieren, Archivieren, Präsentieren. München 1994.

Schriftleitung: In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin, Jg. April 1942, Heft 202, 1942. S. 21.

Schröder, Uwe: Zur faschistischen Kriegsvorbereitung im Regierungsbezirk Stettin in den Jahren 1835 bis 1939. Rostock, Univ. Diss. 1985. Greifswald 1985.

Schubert, Peter: Geschichte der Luft- und Raumfahrt in Mecklenburg und Vorpommern. Rostock 1999.

Ders.: Zur Entwicklung der Flugzeugindustrie in Mecklenburg und Vorpommern. In: Zur Geschichte der Rüstungsindustrie in Mecklenburg und Vorpommern 1900-1989. Wolf Karge (Hg.). Schwerin 2000. S. 41-56.

Schultz-Naumann, Joachim: Mecklenburg 1945. Berlin 1991.

Schulz, Friedrich: Ahrenshoop: Künstlerlexikon. Fischerhude 2001.

Schwabe, Klaus: Mecklenburg-Strelitz von 1918 bis 1945. In: Mecklenburg-Strelitz: Beiträge zur Geschichte einer Region. Landkreis Mecklenburg-Strelitz anlässlich des 300. Geburtstag der Gründung des Herzogtums Mecklenburg-Strelitz (Hg.). 2001. S. 192-219.

Schwander, Lars: Nye internationale kontakter: genrerne tr_ der i karakter i 1930'erne. In: Dansk Fotografihistorie. Mette Sandbye (Hg.). København 2004. S. 176-203.

Schwarzbauer, Georg F.: Das Künstlerporträt in der Fotografie des 20. Jahrhunderts: der Künstler als Vorbild und Hinweisgeber zu Verhaltensmustern des Allgemeinen. In: Lichtbildnisse: Das Porträt in der Fotografie. Klaus Honnef (Hg.). Köln 1982. S. 242-257.

Schwede, Sandra: Mit Licht und Tücke: Die Frühzeit der Fotografie im Großherzogtum Mecklenburg-Schwerin (1839-1880). Greifswald, Univ. Diss. 2006. Marburg 2006.

Siegmann, Richard: Der Fremdenverkehr und Mecklenburg: Entwicklung und Bedeutung. In: Mecklenburgische Monatshefte, Schwerin. Jg. 8, Heft 7, 1932. S. 301-307.

Siepmann, Eckard: Montage: John Heartfield. Berlin 1977.

Sitzungsberichte der "Vereinigung der Lichtbildfreunde Schwerin i.M"., Unveröff. Manuskript. 1925-1932.

Spielmann, Heinz: Kunsthistorische Kriterien der Photographie. In: Die Kunst der Kamera im Jugendstil. Fritz Kempe et al. (Hg.). Frankfurt am Main 1986.

- Spode**, Hasso: Ein Seebad für zwanzigtausend Volksgenossen. Zur Grammatik und Geschichte des fordistischen Urlaubs. In: Reichskultur in Deutschland. Von der Weimarer Republik bis zum 'Dritten Reich'. Peter J. Brenner (Hg.). Tübingen 1997.
- Springer**, Philipp: Auf den Straßen und Plätzen. Zur Fotogeschichte des nationalsozialistischen Deutschland. In: Vor aller Augen: Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz. Klaus Hesse und Philipp Springer für die Stiftung Topografie des Terrors, Berlin. Reinhard Rürup (Hg.). Essen 2002. S. 11-33,
- Staerck**, Chris (Hg.): Allied photo reconnaissance of World War Two. London 1998.
- Stapf**, Helmut: Fotografische Praxis. Leipzig 1957.
- Starl**, Tim: Die Bildwelt der Knipser. Eine empirische Untersuchung zur privaten Fotografie. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 14, Heft 52, 1994. S. 59-68.
- Ders.: Einzig in seiner Art in Österreich, ja in Europa. Amateurvereine und kunstfotografische Bewegung, 1887-1892. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 16, Heft 59, 1996. S. 15-32.
- Ders.: Chronologie und Zitat. Eine Kritik der Fotohistoriografie in Deutschland und Österreich. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 17, Heft 63, 1997. S. 3-10.
- Ders.: Hinter dem Bild: Identifizierung und Datierung von Fotografien von 1839 bis 1945. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 26, Heft 99, 2006. S. 1-88.
- Statistisches Landesamt Mecklenburg-Vorpommern** (Hg.): Historische Statistiken für Mecklenburg-Vorpommern 1851-1946, Teil III: Mecklenburg in Zahlen 1933-1938, Sonderdruck aus dem Staatshandbuch für Mecklenburg 1939. Schwerin 2001.
- Steen**, Jürgen: Fotoalbum und Lebensgeschichte. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 3, Heft 10, 1983. S. 55-67.
- Steffensen**, Steffen und Hans Christian **Norregaard**: Walter Benjamin (1892-1940) - Philosoph. In: Exil in Dänemark: Deutschsprachige Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller im Exil nach 1933. Willy Dähnhardt und Birgit S. Nielsen (Hg.). Heide 1993. S. 463-471.
- Steichen**, Joanna (Hg.): Steichen's legacy: photographs, 1895-1973. New York 2000.
- Steiger**, Ricabeth und Martin **Taureg**: Körperphantasien auf Reisen: Anmerkungen zum ethnographischen Akt. In: Das Aktfoto: Ansichten

vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik. Geschichte. Ideologie.
Michael Köhler und Gisela Barche (Hg.). München 1985. S. 120-140.

Steinert, Otto (Hg.): Hugo Erfurth: Bildnisse. Gütersloh 1961.

Steinorth, Karl: German landscapes taken by Theodor and Oskar Hofmeister.
In: Darkness and Light: the proceedings of the Oslo Symposium, 25.-28.
August 1994. Roger Erlandsen und Vegard S. Halversen (Hg.). Oslo 1995.
S. 29-36.

Stelzer, Otto: Kunst und Photographie: Kontakte, Einflüsse, Wirkungen.
München 1978.

Stone, Sasha (Hg.): Berlin in Bildern. Aufnahmen von Sasha Stone, Adolf
Behne (Hg.). Wien 1929.

Strache, Wolf: Vor fünfzig Jahren: Bilder aus Deutschland 1932-1935. Bühl
1986.

Talkenberger, Heike: Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als
historische Quelle. In: Zeitschrift für Historische Forschung, Jg. 21, 1994.
S. 289-313.

Tausk, Petr: Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Köln 1980.

Tenfelde, Klaus: Die Entfaltung des Vereinswesens während der Industriellen
Revolution in Deutschland (1850-1873). In: Vereinswesen und bürgerliche
Gesellschaft in Deutschland. Otto Dann (Hg.). München 1984. S. 55-114.

Ders.: Bilder von Krupp: Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter.
München 1994.

Thurner, Ingrid: Grauenhaft. Ich muß ein Foto machen: Tourismus und
Fotografie. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der
Fotografie, Jg. 11, Heft 44, 1992. S. 23-42.

Tiedemann, Klaus: Bruno Gimpel, Rostock – Ahrenshoop – Dresden: Malerei,
Grafik, Plakat. Berlin 2006

Tillmanns, Urs: Leica: Im Spiegel der Zeit, 80 Jahre Leica - 40 Jahre Leica-M,
10 Jahre Leica M6. Nidau 1994.

Urbschat, Kerstin: Mecklenburg-Schwerin in den letzten Jahren der Weimarer
Republik. In: Norddeutschland im Nationalsozialismus. Frank Bajohr
(Hg.). Hamburg 1993. S. 83-98.

Uziel, Daniel: Der Holocaust von oben: Auschwitz in der Fotografie der
Luftaufklärung. In: Mit der Kamera bewaffnet: Krieg und Fotografie.
Anton Holzer (Hg.). Marburg 2003.

Vaccaro, Tony: Entering Germany 1944-1949. Köln 2001.

- Vaisse, Pierre:** Das Portrait der Gesellschaft: Anonymität und Berühmtheit. In: Neue Geschichte der Fotografie. Michel Frizot (Hg.). Köln 1998. S. 495-513.
- van Hasbroeck, Paul-Henry:** Leica: alle Sucherkameras von der Leica 1 bis zur Leica M6. Königswinter 2001.
- Vogel, Gerd-Helge:** Tendenzen früher Bäderarchitektur in Mecklenburg-Vorpommern - Das Problem des Charakters in der klassizistischen Baukunst. In: Architektur in Mecklenburg und Vorpommern 1800-1950: Publikation der Beiträge zur Kunsthistorischen Tagung, veranstaltet vom Caspar-David-Friedrich-Institut der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald 2. - 4. Februar 1995. Bernfried Lichtnau (Hg.). Greifswald 1996. S. 248-260.
- von Berswordt-Wallrabe, Kornelia (Hg.):** Rudolf Bartels: 1872-1943; eine Werksübersicht. Rostock 1996.
- von Dewitz, Bodo:** Hugo Erfurth: Menschenbild und Prominentenportrait 1902 - 1936. Köln 1989.
- Ders. et al. (Hg.): Hugo Erfurth 1874-1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne, Kataloghandbuch Agfa-Historama. Köln 1992.
- Ders. (Hg.): Kiosk: Eine Geschichte der Fotoreportage 1839-1973. Köln 2001.
- von Hermann, Hans-Christian:** Fotografie als Test: Zur Psychotechnik der frühen Sportfotografie. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 16, Heft 62, 1996. S. 45-54.
- von Senger und Etterlin, Stefan:** Das Foto als historische Quelle: Versuch einer methodologischen Annäherung. Berlin 1990.
- Waibl, Gunther:** Fotografie und Geschichte (III). In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 7, Heft 23, 1987. S. 3-12.
- Walter, Karin:** Postkarte und Fotografie: Studien zur Massenbild-Produktion. Würzburg 1995.
- Dies.: Bromsilberpostkarten: Fotografien am laufenden Band. In: Fotografie gedruckt. Beiträge einer Tagung der Arbeitsgruppe "Fotografie im Museum" des Museumsverbandes Baden-Württemberg e.V. am 13. und 14. Juni 1997 im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar. Rundbrief Fotografie. Jg. 5, Sonderheft 4, 1997. S. 31-36.
- Weckbach, Norbert:** Fotografie auf dem Lande - Das Archiv Karl Weiß in Buchen. In: Rettet die Bilder. Fotografie im Museum. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart in Verbindung mit dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe. In Zusammenarbeit mit dem Museumsverband Baden-Württemberg e.V. Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg (Hg.). Stuttgart 1992. S. 44-49.

Weiermair, Peter: Guglielmo Plüschow. Köln 1993.

Ders.: Wilhelm von Gloeden 1856-1931. Eine Einführung in sein Leben und Werk. Köln 1993.

Weise, Bernd: Pressefotografie. II. Fortschritt der Fotografie- und Drucktechnik und Verdrängungen des Pressemarktes im Deutschen Kaiserreich. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 9, Heft 33, 1989. S. 27-63.

Ders.: Pressefotografie. IV. Die Entwicklung des Fotorechts und der Handel mit der Bildnachricht. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 14, Heft 52, 1994. S. 27-40.

Ders.: Pressefotografie. V. Probleme zwischen Fotografen und Redaktionen und der Beginn der Bildtelegrafie in Deutschland bis 1914. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 16, Heft 59, 1996. S. 33-50.

Ders.: Fotojournalismus: Erster Weltkrieg - Weimarer Republik. In: Deutsche Fotografie: Macht eines Mediums 1870 - 1970. Klaus Honnef et al. (Hg.). Bonn, Köln 1997. S. 72-87.

Ders.: Kamera- und Fototechnik im journalistischen Gebrauch, Teil II 1914-1932. In: Rundbrief Fotografie: analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen, Jg. 12, Heft 1, 2005. S. 27-33.

Ders.: Kamera- und Fototechnik im Journalistischen Gebrauch, Teil III: 1933-1939. In: Rundbrief Fotografie: analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen, Jg. 12, Heft 4, 2005. S. 13-19.

Ders.: Kamera- und Fototechnik im journalistischen Gebrauch. Teil IV: Zweiter Weltkrieg. In: Rundbrief Fotografie: analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen, Jg. 13, Heft 3, 2006.

Weiß: Bildberichterstatter und Innungsfotografen. In: Deutsche Presse, Jg. 25, Heft 9, 1935. S. 3.

Wendt, Inge: Zur Entwicklung der Stadt Rostock im zweiten Weltkrieg 1939-1945. Rostock, Univ. Diss. 1989.

Wernicke, Joachim und Uwe **Schwartz**: Der Koloss von Prora auf Rügen - gestern - heute- morgen. Prora 2003.

Westphal, Uwe: Werbung im Dritten Reich. Berlin 1989.

Whelan, Richard: Alfred Stieglitz. A Biography. New York 1997.

Wick, Rainer K.: Das Neue Sehen: von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie. München 1991.

- Wilde**, Alexander: "Heimatliebe" und "Verkehrs-Interessen": Zur Entstehung organisierter Tourismuswerbung und -förderung im Kaiserreich. In: Voyage, Jg. 2, Heft 2, 1998. S. 115-127.
- Willgeroth**, Gustav: Bilder aus Wismars Vergangenheit. Gesammelte Beiträge zur Geschichte der Stadt Wismar. Schwerin 1997.
- Wimmer**, Franz Paul: Praxis der Makro- und Mikro-Projektion für die Lehrzwecke in Schule und Haus sowie für Lichtbildvorträge usw.. Leipzig 1911.
- Witt**, Horst: Rostock in alten Ansichten. Zaltbommel/Niederlande 1994.
- Wohlfeil**, Rainer: Das Bild als Geschichtsquelle. In: Historische Zeitschrift, Jg. 128, Heft 243, 1986. S. 91-100.
- Ders.: Methodische Reflexionen zur Historischen Bilderkunde. In: Historische Bilderkunde: Probleme - Wege - Beispiele. Brigitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil (Hg.). Berlin 1991. S. 17-35.
- Wolff**, Paul: Was ich bei den Olympischen Spielen 1936 sah. Berlin 1936.
- Ders.: Dresden. 16 Kunstblätter nach Originalaufnahmen. Leipzig ca. 1925.
- Wurst**, Werner: Exakta. Kleinbildfotografie. Leipzig 1967.
- Zeidler**, Max: Herbsttagung des Hauptinnungsverbandes. In: Photo-Presse: Fachzeitschr. für d. ges. Lichtbildwesen f. Handel u. Industrie; Verbandsorgan d. Centralverbandes des Deutschen Photographenhandwerks. Münden, Jg. 3, vom 17.12.1948.

Zeitungen/Zeitschriften:

Berliner Illustrierte Zeitung. Berlin (1891-1945)

Das Atelier des Photographen: Zeitschrift für Photographie und Reproduktionstechnik, Beilage: Photographische Chronik, Centralverband des Deutschen-Photographen-Handwerks: Nachrichten des Centralverbandes Deutscher Photographen-Vereine und Innungen. Halle (1894-1925)

Mecklenburgische Monatshefte. Schwerin (1925-1943)

Mecklenburger Tagesblatt: Wismarsche Zeitung. Wismar (1867-1945)

Mecklenburgische Zeitung. Schwerin (1884-1943)

Olympiazeitung, Berlin (21.07.-19.08.1936)

PHOTO Deal: Photographica-, Secondhand und Fotospezialitäten.
Neuss (1993-)

Photographische Chronik: Organ des Reichsverbandes des

Photographenhandwerks, Beilage: Rechtsschutz-Verband Deutscher
Photographen: Nachrichten des Rechtsschutz-Verbandes Deutscher
Photographen. Halle (1894-1943)

Photographisches Wochenblatt. Berlin (1879-1918)

Rostocker Anzeiger: Wirtschaftsblatt für Mecklenburg, Vorpommern
und Prignitz. Rostock (1884-1945)

Warnemünder Zeitung: Öffentlicher Anzeiger für Warnemünde und
Umgebung. Warnemünde (1907-1943)

Wir bauen auf. Mecklenburgisch-Lübische Leistungsschau, Schwerin 9.
bis 18. Oktober 1936, unter der Schirmherrschaft des Reichsstatthalters
und Gauleiters Friedrich Hildebrandt, Sonderausgabe der Monatshefte
Mecklenburg-Lübeck. Schwerin (1936)

Zerlang, Martin: Gamle minder og nye motiver: nye genre 1900-1920. In:
Dansk Fotografihistorie. Mette Sandbye (Hg.). København 2004. S. 96-
124.

7.3 ARCHIVALIEN

ARCHIV DER HANSESTADT ROSTOCK

AHR, RO 2.1.0.-434 Nr. 073.

AHR, Best. 2.1.0., Akte 1663, Blatt o. Nr.

ARCHIV DER HANSESTADT WISMAR

AHW, Ratsakten-Handelsregister (IX, 88).

AHW, RA IX. 88 P-12.

AHW, RA IX. 1. 88 .

AHW, RA IX.1.88 Register Gewerbeanmeldungen III.

AHW, RA IX.1.88, Register Gewerbeanmeldungen V.

AHW, RA IX.1.94.

AHW, RA IX.1.95.

LANDESHAUPTARCHIV

LHA Schwerin, 5.2.-1 Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5201.

LHAS, Großherzogliches Kabinett III/ Großherzogliches Sekretariat 5195.

LHAS, Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5.2.-1, Nr. 12, o. S.

LHAS, Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5.2.-1, 5195, Nr. 1-27.

LHAS, Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5.2.-1, 5174 Nr.1-25, o. S.

LHAS, Großherzogliches Kabinett III/Großherzogliches Sekretariat 5.2.-1, [Nr. unleserlich] o. S.

ESCHENBURG-ARCHIV

Beglaubigte Abschrift vom 15.06.1950, Original vom 26.04.1937, Handelsregisternummer 3165, Amtsgericht Rostock, o. Inv.

Brief von Karl Eschenburg, o. D., Nachlass Karl Eschenburg, o. Inv.

Der Oberbürgermeister der Seestadt Rostock, Verwaltung Warnemünde vom 30. April 1935, Akt.Z. T.c.76/67/., o. Inv.

Erlaubnisurkunde No. 155, L.8.11835/32, Berlin, 12. Juli 1932, o. Inv.

Mitgliedskarte der Photographischen Gesellschaft Rostock, e.V., 20.05.1933, o. Inv.

Prospekt der Vereinigten Werkstätten für Handwerkskunst Rostock, Siegert-Schenk & Eschenburg, o. D., o. Inv.

BAIER-ARCHIV

Werbefroschüre der Photographischen Gesellschaft Rostock, o. J., o. S., o. Inv.

UNIVERSITÄTSARCHIV ROSTOCK

Personalakte Wolfgang Baier

curriculum vitae. KATHRIN BECKER.

Persönliche Angaben

kathrinbecker@yahoo.com

30.09.1975 in Rostock geboren
1994 Abitur am Gymnasium, Bad Doberan
1994-1995 USA Aufenthalt (Au pair)

Ausbildung

1995-1998 Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald
Kunst/Gestaltung und Englisch, Lehramt an Gymnasien
1998-1999 University of Southampton, Großbritannien
Photography, Art History, English Literature
1999-2001 Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald
Kunst/Gestaltung und Englisch, Lehramt an Gymnasien
**1. Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien
für die Fächer Kunst/Gestaltung und Englisch**
2002-2008 Doktorandin der Kunstgeschichte, Ernst-Moritz-Arndt-
Universität Greifswald
**Dissertation: Kunsthistorische Studien zur
Fotografie in Mecklenburg zwischen 1918 und 1945**
4/2008 -3/2009 Referendariat am Friedrich-Ludwig-Jahn-Gymnasium,
Greifswald
**2. Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien
für die Fächer Kunst/Gestaltung und Englisch**

Tätigkeiten

seit 1995 Auftragsarbeiten im Bereich Architekturfotografie
und Portraitfotografie
1999-2001 Studentische Hilfskraft,
Caspar-David-Friedrich Institut, Greifswald
2001 Studentische Hilfskraft bei archäologischen
Grabungen in Greifswald
seit 2002 Dozentin für Englisch
2002-2003 Lehrerin und Leiterin von Sprachreisen nach
Großbritannien, ef-international
2002-2004 Wissenschaftliche Hilfskraft,
Caspar-David-Friedrich Institut, Greifswald
2002-2003 Mitarbeit im Projekt "DDR-Kunst" aus dem
Bildarchiv Beeskow
seit 4/2009 Lehrerin in der ecolea - internationale Schule
Rostock-Warnemünde

Einzelausstellungen

- 1998 „Fotografie 1995-1998“ in den „Atelier-Kellern“, Greifswald
- 2001 „Fotografie. Keramik. Druckgrafik.“ Ausstellungszentrum der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald
- 2001 „...am Meer“ Internationales Begegnungszentrum Greifswald
- 2003 „language&photography, Benedict School, Greifswald
- 2003 "meer sehen" Schloß Griebenow
- 2004 "Land in Sicht" GalerieCafe Kloster, Rostock

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

- 1997 „Art in Physics-Physiks in Art“, Physikinstitut der Universität Greifswald
- 1997 „Final Show“, University of Southampton, Großbritannien
- 2000 „24 Stunden Greifswald“, Ausstellungszentrum der Universität Greifswald
- 2001 Galerie auf Zeit - Räume für Kunst, Braunschweig
- 2001 „Momente“, MV-Fotoschau, Neubrandenburg
- 2001 „Nebeneinander MGF“, Max-Planck-Institut für Plasmaphysik, Greifswald
- 2004 Galerie Severina, Bad Doberan
- 2007 Künstlerhaus Lukas, Ahrendshoop
- 2007 Galerie Abbekas, Schweden

Preise

- 2001 1. Caspar-David-Friedrich-Preis der Caspar-David-Friedrich-Gesellschaft e.V., Greifswald
- 2001 MV-Foto Preis, Neubrandenburg
- 2003 1. Preis „Greifswald in Bewegung“, `KunstLeuteKunst´, Greifswald
- 2007 Projektstipendium, Künstlerhaus Lukas, Ahrendshoop

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass die Dissertation von mir selbstständig angefertigt wurde und alle von mir genutzten Hilfsmittel angegeben wurden. Ich erkläre, dass die wörtlichen oder dem Sinne nach anderen Veröffentlichungen entnommenen Stellen von mir kenntlich gemacht wurden.

Ich erkläre, dass ich mich bisher keiner weiteren Doktorprüfung unterzogen habe. Ich habe die Dissertation in der gegenwärtigen oder einer anderen Fassung an keiner anderen Fakultät eingereicht.

Greifswald, 24.07.2007