

WAND- UND LABELTEXTE

NEU SEHEN DIE FOTOGRAFIE DER 20ER UND 30ER JAHRE

30. JUNI BIS 24. OKTOBER 2021

DEUTSCHE PHOTOGRAPHISCHE AUSSTELLUNG, FRANKFURT AM MAIN

Die *Deutsche Photographische Ausstellung* war die erste Fotografie-Ausstellung nach dem Ersten Weltkrieg. Gezeigt wurde sie 1926 in Frankfurt am Main, im Haus der Moden. Sie widmete sich dem ganzen Spektrum des Mediums, von der Berufsfotografie über wissenschaftliche und historische Fotografie bis hin zur fotografischen Industrie und Fachliteratur. Sie beförderte eine veränderte Wahrnehmung der Fotografie nicht nur in zeitgenössischen Expertenkreisen, sondern auch in der breiten Bevölkerung. Damit legte sie einen Grundstein für die dauerhafte Etablierung des Mediums im Alltag. Durch zahlreiche Ausstellungen und Messen in den nachfolgenden Jahren festigte sich die Position der Fotografie weiter. Gleichzeitig veröffentlichten Fotografinnen und Fotografen ihre Werke in eigens zusammengestellten Büchern. Ein Beispiel dafür ist Albert Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* (1928). Solche Publikationen erfreuten sich damals großer Beliebtheit und haben heute Seltenheitswert.

AUSBILDUNG

In den 20er Jahren wurde die Fotografie als Unterrichtsfach an Kunsthochschulen und privaten Lehranstalten eingeführt. Auf diese Weise wurden Berufsstandards entwickelt und die Rolle des Fotografen neu definiert. Die Organisation der Schulen war jedoch unterschiedlich und reichte von einer eher konservativ handwerklichen Ausrichtung (Münchener Lehr- und Versuchsanstalt; Lette-Verein Berlin), einer im weitesten Sinne dokumentarisch orientierten Fotografie (Burg Giebichenstein Halle) bis zur experimentell angewandten Fotografie der Werbegrafik (Folkwangschule Essen). Am Bauhaus wiederum (zunächst Weimar, später Dessau und Berlin) wurde Fotografie gezielt in verschiedenen gestalterischen Kontexten eingesetzt. In der dortigen Vermittlung wurde auf eine handwerklich-technische Umsetzung Wert gelegt. Die erhaltenen, außerhalb des Unterrichts entstandenen Aufnahmen zeugen

von einem spielerischen Umgang mit dem Medium. Mit der nationalsozialistischen Machtübernahme wurden die Hochschulen staatlicher und parteilicher Kontrolle unterworfen und "gesäubert" – das Bauhaus in Dessau wurde sogar schon 1932 geschlossen, da hier die Nationalsozialisten bereits an der Macht waren. Dennoch konnten innovative Sicht- und Darstellungsweisen an den bestehen gebliebenen Ausbildungsstätten weiter zur Anwendung gelangen.

Hans Finsler: Garne, 1927/28

Der Kunsthistoriker Hans Finsler leitete von 1927 bis 1932 den neu eingeführten Fotografiemodus an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Halle auf Burg Giebichenstein. Der Fokus seiner Arbeit lag auf der Dokumentation der Erzeugnisse der schuleigenen Werkstätten. Finsler nahm jedoch auch externe Werbeaufträge an, bei deren Ausführung ihn seine Schülerinnen und Schüler unterstützten. Die Aufnahmen von teils stehenden, teils liegenden Perlgarnspulen entstanden in einem Textilbetrieb. Der Fotograf arrangierte die Spulen so, dass sie zum Teil vom Bildrand beschnitten werden. Die feinen Fäden betonte er durch Tiefenschärfe. Die klare Komposition hebt auf ebenso subtile wie ausdrucksstarke Weise die Qualität des Materials hervor.

Lucia Moholy: Postkarte Dessau: Doppelwohnhaus der Bauhausmeistersiedlung, 1926

Lucia Moholy war ausgebildete Fotografin. Sie nahm im Auftrag von Walter Gropius die Produkte der verschiedenen Bauhaus-Werkstätten auf und dokumentierte 1925/26 die neu entstandene Bauhaussiedlung in Dessau. Ihre Architekturaufnahmen wurden zu Werbezwecken in Zeitungen abgedruckt sowie als Postkarten vertrieben. Mit ihrem Mann László Moholy-Nagy bewohnte sie dort ein Meisterhaus, in dem sie sich eine Fotowerkstatt einrichtete. Bis 1926 lektorierte sie die von László Moholy-Nagy und Walter Gropius herausgegebene Reihe der *Bauhausbücher*. Daneben arbeitete sie gemeinsam mit ihrem Mann an experimentellen Fotografieprojekten und fototheoretischen Schriften.

Anton Stankowski: Würfel, 1928

Anton Stankowski nahm ab 1927 bei Max Burchartz an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Essen (ab 1928 Folkwangschule für Gestaltung) Unterricht in Grafik, Typografie und Fotografie. Eine 1928 entstandene Aufnahme zeigt drei in die Luft geworfene Würfel, die er mittels kurzer Verschlusszeit schweben ließ. Anhand der illusionistischen Dreidimensionalität der geometrischen Objekte erprobte Stankowski die Wirkung von Raumstrukturen. Die von Burchartz gelehrte Verbindung

von Werbegrafik und Fotografie erwies sich für ihn als prägend. In der Nachkriegszeit machte er sich vor allem als Grafiker einen Namen.

Herbert Schürmann:

Ohne Titel (Krug in Perspektive, Fotoklasse Peterhans, Bauhaus Dessau), 1932

Ohne Titel (Schneebeeren), 1932

Herbert Schürmann wollte die materielle Beschaffenheit und unterschiedliche Oberflächenstrukturen plastisch hervortreten lassen. Dafür nutzte er in seinen Fotografien Hell-Dunkel- sowie Glätte-Struktur-Kontraste, die er technisch exakt herausarbeitete. So arrangierte er beispielsweise glatte, weiße Schneebeeren auf einem dunklen, grob gewebten Stoff. In einer weiteren Aufnahme präsentiert Schürmann einen auf der Seite liegenden Tonkrug mit seiner glatt-glänzenden Glasur so, dass diese mit der matten, unglasierten Unterseite kontrastiert. Die beiden Fotografien entstanden während eines erst 1929 eingeführten Fotografiekurses bei Walter Peterhans am Bauhaus. Aus diesem Ausbildungskontext haben sich nur wenige Bilder erhalten.

Gertrud Arndt: Ohne Titel (Otti Berger auf dem Balkon des Bauhaus-Atelierhauses in Dessau), 1930

Max Pfeiffer Wattenphul: Ohne Titel (Grete Willers mit Schleier), 1928

Unerwartete Perspektiven und kühne Kompositionen kündigen eine neue Bildästhetik am Bauhaus an. In dem Porträt wird das Modell Otti Berger vor dem Hintergrund der seriellen Balkonfassade des Dessauer Atelierhauses zum Orientierungspunkt der strengen Komposition. Max Pfeiffer Wattenphul inszeniert die verkleidete Grete Willers im Rollenspiel. Beide erprobten das Medium noch bevor die Fotografie 1929 als Unterrichtsfach am Bauhaus eingeführt wurde. Durch den kreativen Umgang mit verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen galt es, die Trennung zwischen freier und handwerklicher Kunst aufzuheben. Unter dem Druck der Nationalsozialisten wurde das Bauhaus bereits 1932 aufgelöst.

Werner Rohde: Fantastischer Zirkus, 1928

Nach einer gescheiterten Karriere als Maler belegte der aus Bremen stammende Werner Rohde Fotokurse bei Hans Finsler auf der Burg Giebichenstein in Halle. Rohde experimentierte mit Verfremdungstechniken wie der illusionistischen Trickfotografie. Mithilfe kleiner Modellfiguren und einem beleuchteten Flechtkorb entstand ein *Fantastischer Zirkus*. Auf der internationalen Werkbundausstellung *Film und Foto* in Stuttgart (1929) präsentierte er seine Arbeiten erstmals einem größeren Publikum. Rohde beteiligte sich unter anderem mit der hier gezeigten Fotografie.

Carl Albiker: Ohne Titel (Close-up eines Auges), um 1930

Carl Albiker wurde zwischen 1928 und 1930 in der Photographischen Lehranstalt des Berliner Lette-Vereins zum Technischen Fotografen ausgebildet. Seine 1930 entstandene Nahaufnahme eines Auges bezeugt die technische Präzision, die er dort im Unterricht erlernte. Ab 1934 leitete er die fotografische Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars in Marburg. Als er 1940/41 zum Kriegsdienst eingezogen wurde, führte er seine Tätigkeit als Fotograf für die Architekturdokumentation im Auftrag der Wehrmacht in Frankreich und Holland fort.

Hannelore Ziegler: Wassereperimente, um 1935

Über Hannelore Ziegler ist nur wenig bekannt. Erste Erfahrungen im Umgang mit der Kamera machte sie im Atelier ihres Vaters Richard Ziegler. 1940 bis 1942 ließ sie sich in München an der Bayerischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen zur Fotografin ausbilden. Aus dieser Zeit stammen ihre *Wassereperimente*, die von ihrem fotografischen Können zeugen.

PRESSE

Durch verbesserte Produktionsmethoden hielten Fotografien massenhaft Einzug in die Presselandschaft der Weimarer Republik. Die fotografische Bebilderung lockerte die ansonsten eher nüchterne Berichterstattung auf. Das Erscheinungsbild von Zeitungen und Zeitschriften veränderte sich damit grundlegend. Zeitschriften wie *Die Dame* oder *UHU* lebten vom Einsatz außergewöhnlicher Fotografien, die teilweise keinerlei Bezug zum benachbarten Text aufwiesen. Die Motive aus der Mode- und Sportwelt spiegeln einen mondänen Lebensstil wider, der für große Teile der Gesellschaft nicht erreichbar war und kurzweilige Unterhaltung bot.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten geriet die gesamte Presse unter staatliche Kontrolle und wurde gleichgeschaltet. Fotografinnen und Fotografen, die ihre berufliche Tätigkeit weiter ausüben wollten, mussten ihre „arische Abstammung“ belegen und Mitglied der Reichspressekammer werden. In der Weimarer Republik berühmte Fotografen jüdischer Herkunft wie Martin Munkácsi wurden zur Emigration gezwungen oder verfolgt und, wie Erich Salomon, im Konzentrationslager ermordet. Etablierte Fotografen wie Friedrich Seidenstücker oder Max Schirmer arrangierten sich mit dem System, andere wie Paul Wolff erweiterten ihr bisheriges Bildrepertoire auch um propagandistische Themen und konnten Karriere machen. Die Nationalsozialisten bedienten sich der Fotografie gezielt zur Verbreitung ihrer Ideologie und griffen dabei auch auf die seit den 20er Jahren entwickelten modernen Gestaltungsprinzipien zurück.

Friedrich Seidenstücker: Ohne Titel (Zoologischer Garten Berlin, zwei Zebras von hinten), 1935

Als studierter Maschinenbauingenieur wandte sich Friedrich Seidenstücker autodidaktisch der Fotografie zu und arbeitete ab 1930 als freier Bildberichterstatter für den Verlag Ullstein. In einem Artikel aus dem Jahr 1937 wurden seine Fotografien als zeitlose Gegenwartsbilder beschrieben, die mit ihrer „lebendigen Natürlichkeit und mit ihrem Witz den Betrachter immer zur Betrachtung einfangen“. Das Zebra paar ist darin unter dem Titel „Ornamente im Berliner Zoo“ veröffentlicht. Seidenstücker wählte den Ausschnitt so, dass die Tiere ähnlich einem Spiegelbild nebeneinanderstehen. Das Muster des Fells wiederholt sich in abgewandelter Form in den Gittern im Hintergrund. Die humorvolle, wohlüberlegte Inszenierung dokumentiert Seidenstückers fotografisches Können.

Paul Wolff: Schattenbilder, 1930

Der ursprünglich als Mediziner tätige Paul Wolff gehörte zu den kommerziell erfolgreichsten Fotografen der Zwischenkriegszeit. Er vermarktete sich als Pionier im Umgang mit der Leica-Kamera, die durch ihre einfache Handhabung auch von Laien bedient werden konnte. In seinem Atelier in Frankfurt am Main baute Wolff einen Bildervertrieb auf. Seine Fotografien platzierte er sowohl national als auch international in Zeitschriften, Fotobüchern und Broschüren. Wolff verdankte seinen Erfolg dem Aufschwung der Bildmedien und der Werbung. Seine Aufnahmen erschienen in verschiedensten Zusammenhängen und teilweise ohne inhaltliche Verbindung zu dem Text, den sie bebilderten. Ein Beispiel dafür sind die Fotografien von Schattenbildern bei einem Tennisspiel aus dem Jahr 1929. Sie wurden ein Jahr später in *Die Dame* veröffentlicht. In der Zeitschrift illustrierten sie eine Kurzgeschichte – ein Tennisspiel kam darin nicht vor.

Felix H. Man: Mussolini im Palazzo Venezia in Rom, 1931 (Abzug 1934)

Felix H. Man wollte „das wahre Gesicht des Diktators“ Benito Mussolini zeigen, der von 1922 bis 1943 Ministerpräsident im faschistischen Italien war. Für die *Münchener Illustrierte Presse* reiste er 1931 nach Rom. Nach mehreren Sicherheitskontrollen durfte der Bildjournalist das imposante Arbeitszimmer von Mussolini betreten. In der Aufnahme dieser Begegnung liegen zwischen dem Fotografen und seinem Motiv 25 Meter – eine Distanz, die den italienischen Staatschef winzig wirken lässt. Der Fotograf begleitete Mussolini einen Tag lang mit der Kamera: beim morgendlichen Ausritt, bei Audienzen und einem Ausflug ans Meer. 1933 lehnte Mussolini ein weiteres Treffen mit Man ab.

Erich Salomon: Lugano, Dezember 1928, 1928

Als Reporter des auf Zeitschriften spezialisierten Ullstein Verlags machte sich der promovierte Jurist Erich Salomon als Fotograf der Persönlichkeiten seiner Zeit einen Namen. Er porträtierte sie nah, direkt, ohne Pose und häufig sogar ohne ihr Wissen. Auf der internationalen Tagung des Völkerbunds in Lugano hielt er die Debatte der deutschen, britischen und französischen Außenminister Gustav Stresemann, Austen Chamberlain und Aristide Briand fest. Dieses Bild war Teil einer Reportage, die er wie viele weitere 1931 in seinem Bildband *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken* veröffentlichte. Salomon war jüdischer Herkunft und war gezwungen 1933 bis 1943 ins Exil nach Holland zu gehen. 1944 wurde er in Auschwitz ermordet.

FORMEN

Kurz nach ihrer Erfindung wurde die Fotografie bereits zu wissenschaftlichen Zwecken genutzt. Sie ermöglichte einen vermeintlich rationalen Blick auf die Natur und half bei der Dokumentation von Forschungsergebnissen. In den 20er Jahren erfreuten sich vor allem fotografisch reich bebilderte, populärwissenschaftliche Sachbücher großer Beliebtheit. Was dem Auge meist verborgen blieb, machten Fotografen wie Karl Blossfeldt, Carl Strüwe oder Albert Renger-Patzsch sichtbar, etwa die vielfältigen Strukturen des Mikro- und Makrokosmos. In den detailgenau und nahsichtig wiedergegebenen Formen der Natur verschwimmen die Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunstfotografie. Das organisch Gewachsene wird zum Vorbild für das von Menschenhand Geschaffene. Die Fotografien übten somit auch einen Einfluss auf die Gestaltung von Produkten aus. Viele bereits in der Weimarer Republik beliebte Formstudien dienten in der Zeit des Nationalsozialismus zur Vermittlung einer ideologisch geprägten Naturästhetik.

Albert Renger-Patzsch: Tropische Orchis, *Cattleya labiata*, vor 1925

Bis Mitte des 20. Jahrhunderts kamen zur Illustration von wissenschaftlichen Publikationen zur Botanik vor allem Zeichnungen zum Einsatz. Doch auch die fotografische Bebilderung populärwissenschaftlicher Bücher war ausgesprochen beliebt. So beginnt beispielsweise Albert Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* (1928) mit einer Folge von 20 Pflanzenaufnahmen, darunter jene einer Orchideenblüte. Im Gegensatz etwa zu Karl Blossfeldt lichtete Renger-Patzsch die Pflanzen bevorzugt lebend ab: Die Aufnahmen zeigten meist die vollständige Blüte samt Stängel und Blättern, wodurch die Pflanzen botanisch exakt bestimmbar bleiben.

Carl Strüwe: Formen des Mikrokosmos, Bau- und Bewegungsformen, Anatomie der Wirbellosen, Schuppen auf einem Schmetterlingsflügel, Admiral, 720:1, 1928 (Abzug 1955)

Der Grafiker Carl Strüwe nahm durch das Mikroskop geometrische Muster und Strukturen wahr, die er über 30 Jahre hinweg fotografisch festhielt. In Analogie zu architektonischen Gebilden sprach er zum Beispiel bei der Aufnahme eines Schmetterlingsflügels von „Schindeln“ und „Schwibbögen“. Dieses Foto zierte den Umschlag seines erst 1955 veröffentlichten Bildbands *Formen des Mikrokosmos. Gestalt und Gestaltung einer Bildwelt*.

Alfred Ehrhardt:

Zarte Riffelung, aus der Serie: Die Kurische Nehrung, 1934

Tierähnliche Gebilde (Larven), 1933–1936

Der ausgebildete Organist Alfred Ehrhardt studierte 1927/28 am Bauhaus in Dessau, wo er wohl auch mit fotografischen Techniken in Berührung kam. Doch erst 1933 wandte er sich der Fotografie hauptberuflich zu. Zuvor hatte er seine Dozentenstelle an der Landeskunstschule Hamburg wegen seiner von den Nationalsozialisten als zu progressiv und linksgerichtet empfundenen Lehrtätigkeit unter dem Vorwurf des „Kulturbolschewismus“ verloren. Ehrhardt konnte seine naturphilosophischen Studien der Malerei und Grafik zu ornamentalen Formen in Aufnahmen von Naturgebilden fortführen. So entstanden zahlreiche Bildbände wie *Das Watt* (1937), *Die Kurische Nehrung* (1938) oder *Kristalle* (1939), die in der Zeit des Nationalsozialismus großen Anklang fanden und mehrfach aufgelegt wurden.

Kurt Warnekros:

Tafel 3, Steisslage (Seitenaufnahme), in: Schwangerschaft und Geburt im Röntgenbilde

Tafel 5, Rechte Steisslage, Eröffnungsperiode, in: Schwangerschaft und Geburt im Röntgenbilde

Tafel 9, Rechte Steisslage, Austreibungsperiode, in: Schwangerschaft und Geburt im Röntgenbilde

Tafel 15, Rechte dorsosuperiore Querlage, in: Schwangerschaft und Geburt im Röntgenbilde

Tafel 26, Seitenaufnahme, in: Schwangerschaft und Geburt im Röntgenbilde

Tafel 27, Allgemein gleichmäßig verengtes Becken, in: Schwangerschaft und Geburt im Röntgenbilde

1917–1921

Der Gynäkologe Kurt Warnekros forschte an der Berliner Universitäts-Frauenklinik zu den diagnostischen Möglichkeiten des Röntgenverfahrens in der Geburtshilfe. Seine

Aufnahmen zeigen Föten sowie unterschiedliche Stadien der Geburt. Seine Ergebnisse veröffentlichte Warnekros unter anderem 1918 und 1921 in einem zweiteiligen Atlas. Dadurch wurden die Röntgenbilder aus dem Forschungskontext herausgelöst und als Kunstwerke wahrgenommen.

Karl Blossfeldt: *Impatiens glanduligera* Balsamine (Balsamine, Springkraut, Stängel mit Verzweigung, natürliche Größe), 1928

Die Aufnahme eines Springkrautstängels erschien in Karl Blossfeldts bedeutendstem Fotobuch *Urformen der Kunst* (1928). Für das zunächst als Mappenwerk publizierte Werk manipulierte er Pflanzen: Er beschnitt sie und fügte einzelne Pflanzenteile neu zusammen, was die Bilder für eine botanisch-wissenschaftliche Dokumentation unbrauchbar machte. Stattdessen erkannten Zeitgenossen Ähnlichkeiten mit architektonischen Formen. Da die gestalterisch reduzierten Aufnahmen ausgesprochen ästhetisch waren, wurde Blossfeldt von Beginn an als Pionier einer neuen Fotografie angesehen.

BILDNIS

Anhand fotografischer Darstellungen des Gesichts werden in der Zwischenkriegszeit gesellschaftliche Themen ablesbar. In den 20er Jahren veränderte sich die Bildnisfotografie grundlegend. Statt aufwendiger Studioinszenierungen mit Requisiten werden die Modelle nun isoliert vor einem weißen Hintergrund platziert. In der Reduzierung auf das ‚Wesentliche‘ sollte sich in der Fotografie im buchstäblichen Sinne etwas vom Wesen der Person widerspiegeln. Die Fotografie trug zu einem veränderten Schönheitsideal bei, das sich anhand einer Fülle von Bildern von Prominenten in Illustrierten ablesen lässt. Schauspieler und Tänzer ließen sich beim Rollenspiel ablichten, um ihr Talent unter Beweis zu stellen. Durch starke Ausleuchtung werden die Gesichter modelliert. Die unmittelbare Nahsicht macht jede Pore, jede Sommersprosse sichtbar. Mit der Darstellung ausdrucksstarker Mimik sollten wie im Stummfilm Emotionen für den Betrachtenden erfahrbar werden.

Hugo Erfurth:

Käthe Kollwitz, 1925 (Abzug 1935)

Max Planck, 1938

Hugo Erfurth zählte in der Weimarer Republik zu den wichtigsten Porträtfotografen in Deutschland. Für seine einfühlsamen, die Psyche des Modells erfassenden Aufnahmen wurde er vor allem in Künstlerkreisen hochgeschätzt. Seine prominenten Modelle stammten in den 20er Jahren noch aus Kultur und Theater. In den 30er Jahren wandte Erfurth sich vermehrt Persönlichkeiten aus den Bereichen Wirtschaft

und Politik zu. Durch aufwändige Edeldruckverfahren, die seinen Darstellungen eine besondere Tiefe verliehen, betonte er die Wertigkeit seiner Fotografien. Schon zu seinen Lebzeiten erzielten sie hohe Preise. Erfurth sah sein Credo darin, in seinem künstlerischen Schaffen „wahr, klar und lebensecht“ zu bleiben – ungeachtet der eigentlich politischen Kontexte, denen seine Modelle angehörten.

August Sander: Malerehepaar (Martha und Otto Dix), 1925/26

In diesem Foto des Malerehepaars Martha und Otto Dix experimentiert August Sander mit zwei unterschiedlichen Blickrichtungen. Während Martha Dix dem Betrachter frontal entgegenschaut, zeigt der Fotograf den Kopf ihres Ehemanns im Profil. Trotz ihrer körperlichen Nähe vermittelt das Foto keine innige Vertrautheit, sondern erinnert in seiner kühlen, distanzierten Strenge an Porträtdarstellungen der neusachlichen Malerei der 20er Jahre. Sander integrierte das Foto des Ehepaars Dix in seinen Bildatlas *Menschen des 20. Jahrhunderts*, in dem er Hunderte Porträts von Menschen unterschiedlichster Gesellschaftsschichten und Berufsgruppen versammelte. Später publizierte er es erneut in seinem Buch *Antlitz der Zeit*, das 60 Fotografien unterschiedlicher Menschen vorstellte. Versehen mit Bildunterschriften wie „Witwer“, „Konditor“ oder „Sekretärin“ wurden die Dargestellten zu Vertreterinnen und Vertretern eines bestimmten Typus ihrer Zeit. 1936 wurden die Druckbögen des Buches (nicht die Negative) durch die Gestapo zerstört. Die Reichsschrifttumskammer hatte ein Veröffentlichungsverbot erlassen.

Erna Lendvai-Dircksen:

Junger Fischer, Hiddensee, vor 1932

Kartoffelernte in Ries, um 1935

Die Fotografin Erna Lendvai-Dircksen erlangte durch ihre 1929 begonnene Langzeitarbeit an nahsichtigen, pathetischen Porträtserien unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen Bekanntheit. Ihre Veröffentlichungen von Bildbänden wie *Das deutsche Volksgesicht* (1930) oder *Das germanische Volksgesicht* (1942) dienten der nationalsozialistischen Rassenpropaganda. Lendvai-Dircksen forderte in Vorträgen und Veröffentlichungen eine Rückbesinnung auf das Handwerk der Fotografie durch einfache, aber inszenatorisch umso dramatischere Gestaltungsweisen sowie eine Konzentration auf deutsch-nationale Themen. In der Nachkriegszeit führte sie ihre Arbeit fort und publizierte 1961 in dem Band *Ein deutsches Menschenbild* weitere Porträtserien mit einem zurückgenommenen nationalsozialistischen Sprachgebrauch. Lendvai-Dircksens Nähe zur Rassenideologie der Nationalsozialisten erfordert eine kritische Auseinandersetzung mit ihrem fotografischen Werk, das bislang noch nicht umfassend aufgearbeitet wurde.

Helmar Lerski: Metamorphose 527, aus der Serie: Verwandlungen durch Licht, 1936

Das Gesicht des Bautechnikers Leo Uschatz fotografierte Helmar Lerski in einer Serie von 140 Großaufnahmen. Die dramaturgische Lichtwirkung erzielte er mithilfe von bis zu 16 Spiegeln und Blenden, mit denen er in der prallen Sonne auf einer Dachterrasse in Tel Aviv unterschiedlich starke Schlagschatten erzeugen konnte. Damit setzte der vor den Nationalsozialisten geflüchtete Fotograf und Kameramann seine in Berlin begonnenen Studien zur Porträtfotografie fort. Bereits 1931 veröffentlichte er den Bildband *Köpfe des Alltags*, in dem er in nahsichtigen Aufnahmen unbekannte Menschen fotografierte. Ihre Gesichter werden maskenhaft-starr als undurchsichtige Oberfläche präsentiert und zeigen einen Konflikt zwischen Emotionalität und Idealität.

Hans Robertson: Der Tänzer Harald Kreutzberg, 1925

Das umfangreiche, heute kaum noch bekannte Werk Hans Robertsons veranschaulicht eindrücklich die kulturelle Vielfalt der Weimarer Republik. Der ausgebildete Ingenieur machte sich vor allem mit seinen Tanzfotografien einen Namen. Sorgfältig arrangierte Beleuchtung und starke Kontraste lassen den bekannten Ausdruckstänzer Harald Kreutzberg wie vor einer Theaterkulisse erscheinen. Die leichte Unschärfe spiegelt das dynamische Schauspiel wider. Zu finden waren solche Fotografien in Ausstellungen, in Büchern, Theaterankündigungen, Illustrierten, als Postkarten und Sammelbilder. Aufgrund seiner jüdischen Herkunft und der drohenden beruflichen Einschränkung infolge der Machtübernahme der Nationalsozialisten emigrierte Robertson nach Aufhalten in der Schweiz und in Hamburg 1935 nach Kopenhagen.

WERBEFOTOGRAFIE

Ab den 20er Jahren tauchen die ersten Fotografien in der Werbung auf und lösen die zuvor rein grafisch gestalteten Anzeigen ab. Sinnlich und unmittelbar in ihrer Wirkung sprachen sie das Publikum direkt an. Begünstigt durch billige Kredite investierte die deutsche Industrie großflächig in Werbeanzeigen, so dass dieser Zweig der Fotografie eine ungeheure Schubkraft erfuhr. Fotografinnen und Fotografen arbeiteten verstärkt mit Werbefotografen zusammen. Um die Eigenschaften eines Produktes sichtbar zu machen, kam eine Kombination von Fotografien mit unterschiedlichen Schriftarten und weiteren typografischen Elementen zum Einsatz. Zu den bekanntesten Werbefotografen der Weimarer Republik zählen Max Burchartz, Hans Finsler und Hein Gorny. Wie die Auswahl an Werken in dieser Sektion verdeutlicht, ist ihre fotografische Herangehensweise durchaus unterschiedlich und

im Falle von Umbos Aufnahmen mit der „Wolkenkamera“ von experimentellem Charakter. Gemeinsamkeiten bestehen in der sachlichen Bildsprache, der kontrastreichen Tonalität, der präzisen Schärfentiefe und den genau gegeneinander abgewogenen geometrischen Motivelementen.

Hans Finsler: Tasse, Untertasse und Teller, 1931

Weißes Geschirr auf einem schwarzen Tisch – mehr zeigt die Aufnahme nicht. Dennoch ist die klare Komposition voller Spannung und Dynamik: hell steht gegen dunkel, rund gegen eckig, Linien gegen Flächen. Der Fokus richtet sich auf das Service in seiner kühlen Eleganz. Sowohl das Geschirr als auch die Fotografie sind Auftragsarbeiten: Das „Hermes-Service“ entwarf Marguerite Friedländer für das Restaurant des Hallenser Flughafens, die Aufnahme machte Hans Finsler zu Werbezwecken. Ganz im Sinne der Neuen Sachlichkeit strebte er eine objektive Schilderung der Gegenstände, ihrer Materialität und ihrer Funktion an.

Walter Dexel: Telefon-Uhren-Säule, Frankfurt am Main, 1927

Walter Dexels Werk *Frankfurter Telefon-Uhren-Säule* ist einerseits Telefonzelle, andererseits Werbeträger. Dexel hatte als studierter Kunsthistoriker zunächst zu Buchmalereien der Frührenaissance gearbeitet. Ab den 20er Jahren beschäftigte er sich neben seiner Arbeit als Gebrauchsgrafiker auch mit der Fotografie. Die Telefonzelle wirkt in Dexels nächtlicher Aufnahme ebenso rein und weiß wie die Dame auf dem Werbeplakat des Waschmittelherstellers. Den städtischen Umraum blendet er aus und verwandelt die Telefonzelle so in eine leuchtende Skulptur. Diese Art der Inszenierung war damals ebenso neu wie das Verfahren des Fotografierens bei Nacht. Dexels Bild wurde in der Zeitschrift *Die Form* (1929) im Artikel „Die Gestaltung der Lichtreklame“ publiziert.

Hein Gorny:

Ohne Titel (Kragen), 1928

Ohne Titel (Leibniz-Kekse), 1934–1938

Immer wieder das gleiche Motiv. Die Arrangements von Kragen und Keksen widerspiegeln das serielle Prinzip der Konsumgüterherstellung. Durch die abstrahierende, auf die Materialität der Gegenstände ausgerichtete Komposition werden sie ihrer konkreten Funktion enthoben. Während der Gebrauchskontext im Fall der Kragen nicht bekannt ist, ist der Name des Herstellers der Kekse prominent vertreten: Hein Gornys Fotografie zeigt Leibniz-Kekse der Firma Bahlsen. Dieses Unternehmen beschäftigte in der Zeit des Zweiten Weltkriegs auch Zwangsarbeiter. Auch Gorny hatte aufgrund der jüdischen Herkunft seiner Ehefrau Ruth Lessing unter den Repressalien des Regimes zu leiden. Nichtsdestotrotz wurden seine Arbeiten für

Propagandazwecke genutzt. Nach einem gescheiterten Emigrationsversuch des Ehepaars 1938 erhielt der einst erfolgreiche Fotograf nur noch wenige Aufträge, seine Frau blieb unter dem Schutz ihres „arischen“ Mannes von einer Deportation verschont.

Yva: Reise- und Segelanzug, um 1932

Eine elegant gekleidete junge Frau sitzt weit nach hinten geneigt auf einer weißen Kiste wie auf einem Bootsrand. Mit der rechten Hand umgreift sie hinter dem Rücken einen Holzstock, als lehne sie an einer Reling. Mit nur wenigen, alltäglichen Requisiten erzeugte Yva im Studio eine Urlaubsatmosphäre. Das Modell ist von der Seite zu sehen und so in Szene gesetzt, dass die Kleidung voll zur Geltung kommt. Im Hintergrund zeichnet sich schemenhaft der Schatten von Wimpeln ab. Die Fotografie entstand im Auftrag der Textil- und Modeschule der Stadt Berlin. Der anschließende Vertrieb der Werbeaufnahme erfolgte über die Agentur Schostal, die zahlreiche Zeitschriftenverlage mit Bildmaterial versorgte. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 musste Yva ihre Aufnahme in die Reichspressekammer beantragen, um weiter kommerziell als Fotografin tätig sein zu können. Diese wurde aufgrund ihrer jüdischen Herkunft abgelehnt. Yvas Arbeitsbedingungen waren dadurch stark eingeschränkt. Unter dem zunehmenden Druck der wirtschaftlichen Existenzvernichtung sah sie sich 1936 gezwungen, die Atelierleitung an die befreundete Kunsthistorikerin Charlotte Weidler abzugeben. 1938 wurde Yva schließlich die Berufsausübung generell untersagt. Das Atelier wurde aufgegeben. Yva versuchte fortan als Röntgenassistentin im Jüdischen Krankenhaus in Berlin zu überleben. Sie wurde 1942 verhaftet, deportiert und im Vernichtungslager Sobibor ermordet.

Umbo: Winterlicher Wald (Grunewald, Berlin), 1935

„Eigenartige Perspektiven ergeben die Bilder der Halbkugelkamera aus dem Alltagsleben“, kommentierte die Zeitschrift *Volk und Welt* 1937 die neueste technische Errungenschaft der AEG Berlin (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft). Die Illustrationen zu dem zitierten Artikel stammten von dem ehemaligen Bauhausschüler Umbo, der mit den ersten Versuchsreihen der „Wolkenkamera“ beauftragt worden war. Mithilfe eines Fischaugenobjektivs entstanden Bilder mit einem Blickwinkel von mehr als 180 Grad. Die Suche nach neuen Seherfahrungen in der Fotografie hörte nach 1933 nicht auf, sondern wurde unter propagandistischen Vorsätzen weiterverfolgt. Ziel war es, auch im Bereich des Kamerawesens eine ökonomische und technische Vorrangstellung Deutschlands gegenüber ausländischen Entwicklungen zu demonstrieren.

Max Krajewski: Horch 8 Kühlerfigur, 1928

Max Krajewski thematisiert in seiner Fotografie das Fahrzeug als Sinnbild von Mobilität. Seine Aufnahme eines Horch 8 ist stark beschnitten und fokussiert auf die Kühlerfigur. Der Hintergrund ist weiß, die Spiegelung auf den polierten Chromteilen deutet eine Landschaft mit Bäumen an: Die Fotografie wurde wie eine Initiale vor das Editorial einer Sondernummer der Zeitschrift *Das neue Frankfurt* gesetzt. Das Schwerpunktthema der Ausgabe im Juli und August 1929 waren „Moderne Verkehrsmittel“. Die Zeitschrift war Organ des gleichnamigen Stadtbauprogramms und behandelte regelmäßig baukulturelle, künstlerische und gesellschaftspolitische Themen. Unter dem Druck der ultrakonservativen Rechten und der Nationalsozialisten fanden die Bautätigkeiten ein jähes Ende und auch die Zeitschrift wurde 1933 eingestellt. Krajewski war während des Nationalsozialismus und bis in die 60er Jahre erfolgreich als Architektur- und Industriefotograf im städtischen und staatlichen Auftrag tätig.

Anton Stankowski: Türen – Fenster, 1933

Für seine Typo-Fotomontage nutzte Anton Stankowski alle technischen Elemente der modernen Werbefotografie: Die versal und in einer fetten Grotesk-Type gesetzten Schriftzüge wurden einzeln belichtet, um sie anschließend in einer Montage mehrerer Fotonegative übereinander zu drucken. Auf diese Weise bilden die Schnittflächen der Buchstaben abstrakt anmutende Formen. Der ursprüngliche Nutzungszusammenhang ist heute unbekannt. Ungeachtet davon ist die Arbeit ein gelungenes Beispiel für eine abstrakte Komposition mit typografischen Elementen. Mit der Kombination von Bild und Textelementen bewegt sie sich an der Grenze zwischen Kunst und Werbung.

Albert Renger-Patzsch, Ohne Titel (Makroaufnahme eines Reißverschlusses), 1928–1933

In unzähligen Aufnahmen nahm Albert Renger-Patzsch in den 20er und 30er Jahren die Welt der Dinge in den Blick. Dabei gelang es ihm, Aspekte hervorzuheben, die dem Auge gewöhnlich verborgen bleiben – so auch bei dieser Aufnahme des seit 1923 in Serie gefertigten Reißverschlusses. Der enge Ausschnitt und die starke Nahaussicht der Metallzähne lassen die Stofflichkeit von Messing und Gewebe deutlich hervortreten. Ihrer Funktion enthoben, wirken die einander gegenüberliegenden Hakenreihen befremdlich.

Elisabeth Hase: Ohne Titel (Selbstporträt am Telefon), um 1930

Elisabeth Hase hatte nach ihrem Studium an der Frankfurter Kunstschule für freie und angewandte Kunst (heute Städelschule) für einige Zeit bei Paul Wolff assistiert.

1932 machte sie sich mit einem Schwerpunkt auf Presse- und Werbefotografie selbstständig. Oft inszenierte sie sich oder ihre Kinder in Fotografien zu unterschiedlichen Themen. So handelt es sich auch bei der Aufnahme der jungen Frau beim Telefonieren um Hase selbst. Leicht verschwommen vermittelt die Fotografie die Schnellebigkeit der neuen Zeit, in der sich die junge Frau selbstbewusst präsentiert. Die Buchdruckerei Erich Norberg in Worms kaufte das Bild nachträglich für eine Werbeanzeige ihrer Kontaktdaten.

INDUSTRIE

Industriefotografie zählt zu den bedeutendsten Zeugnissen aus der Weimarer Republik. Zahlreiche Unternehmen nutzten die Aufnahmen zu Werbezwecken und ließen ihre modernen Produktionsanlagen und Maschinen professionell in Szene setzen. Die in den Werbematerialien verwendeten Fotografien konzentrierten sich in der Regel darauf, die Schönheit der technischen Details in den Vordergrund zu stellen, während sie Produktionszusammenhänge und Arbeitsbedingungen eher aussparten. Bildfüllend und in engem Ausschnitt zeigen sie Rohre, Armaturen und Schalthebel, deren ästhetische Überhöhung eine Faszination für das moderne Maschinenzeitalter widerspiegelt. Wie der Staat die Wirtschaft lenkte, verdeutlichen die vor allem Mitte der 30er Jahre zahlreich erschienenen Unternehmensveröffentlichungen, in denen Wohlstand und Prosperität demonstriert werden sollte. Fotografen wie Karl Theodor Gremmler bewegten sich auf dem schmalen Grat zwischen Kontinuität und Konformität. Die Motive aus der Lebensmittelindustrie waren zwar in moderner Formensprache abgebildet, im Zuge der Kriegsvorbereitung kam ihnen aber auch eine ernährungswissenschaftliche Bedeutung zu – sie dienten letztendlich der politischen Propaganda.‘

Albert Renger-Patzsch: Tauchbecken (Krausswerke, Schwarzenberg in Sachsen), 1929

Von den Krausswerken im Sächsischen Schwarzenberg erhielt Albert Renger-Patzsch zwischen 1929 und 1942 regelmäßig Aufträge. Er fertigte die Fotografien für die firmeneigenen Schriften des damals größten deutschen Herstellers von metallischen Haushaltswaren. Durch eine moderne und abwechslungsreiche Gestaltungsweise sollten die Schriften Innovation und Leistungsfähigkeit des Unternehmens unterstreichen. In seiner Fotografie *Spaziergang durch eine Badewannenfabrik* (1929) hielt Renger-Patzsch das Verzinken einer Badewanne fest. Durch den engen Ausschnitt, die sorgfältig ausgewogene Beleuchtung und die so erzeugten Lichtreflexe ästhetisierte er den industriellen Vorgang. Die Umsetzung war

so gelungen, dass die Krausswerke diese Aufnahme 1930 als Plakatmotiv verwendeten.

Karl Theodor Gremmler:

Ohne Titel (Eieraufschlagen und- prüfen, Bahlsen, für Leibniz Kekse), 1937/38

Ohne Titel (Frischer Fisch), 1937/38

Ohne Titel (Dokumentation der Hochseefischerei), 1939/40

Ohne Titel (Ernte-Dokumentation für Andersen & Co.), 1939/40

Karl Theodor Gremmler gehört zu jener Generation, die erst nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten Karriere machte. Er spezialisierte sich auf Fotografien von der industriellen Lebensmittelherstellung. Zu seinen Auftraggebern zählten der Kekshersteller „Bahlsen“, „Kaffee HAG“ und vor allem die Hochseefischerei-Gesellschaft Hamburg, Andersen & Co. K. G. Gremmler fotografierte die gesamte Prozesskette der Erzeugnisse von der Ernte oder dem Fang über die Verarbeitung bis zur Verpackung. Das 1939 von ihm in Eigenregie vorgelegte Fotobuch *Männer am Netz* (1939) schildert die Seefahrt und den Fischfang ausführlich. Mithilfe harter Schatten sowie Schräg- und Untersichten sollten seine Aufnahmen von Arbeitern in heroisierender Pose eine Fortschrittlichkeit der deutschen Ernährungsindustrie vermitteln. Die Gestaltungsprinzipien dienten der nationalsozialistischen Propaganda, die solche Werbemaßnahmen großzügig förderte.

PROPAGANDA

Politische Bewegungen erkannten schnell das Potenzial der Fotografie als Mittel zur Gewinnung und Steuerung der Massen. Der Begriff „Propaganda“, der eigentlich als Synonym für „Werbung“ stand, wurde sogar politisch geschützt. Die in der Zeit der Weimarer Republik mit der Kamera entwickelten modernen Sehweisen wurden ab 1933 in fest etablierten Bildformeln von den nationalsozialistischen Machthabern für ihre Ziele instrumentalisiert. Das Prinzip der Reihung, eher bekannt aus der Produktwerbung, kam bei der Darstellung von Personengruppen zur Anwendung. In einer Fluchtlinie angeordnet, scheint die Masse unendlich groß zu sein. Damit sollte die große Anhängerschaft verdeutlicht werden. Bei Bildkompositionen mit Bilddiagonalen in leichter Untersicht, die ebenfalls oft in Propagandabildern zu finden sind, wirkt das abgebildete Motiv umso imposanter.

Der Einsatz moderner Bildmittel ist vor allem in jenen Bereichen zu beobachten, in denen Weltoffenheit demonstriert werden sollte. Bei der bildlichen Vermittlung der Olympischen Sommerspiele 1936 in Berlin beispielsweise suchten die Nationalsozialisten den „schönen Schein“ zu wahren und stellten Deutschland als

progressive und führende Nation dar. Die Gestaltung war auf eine stark heroisierende Darstellung der Sportler ausgelegt. Diese Bildstrategie war in der Fotografie der 20er und 30er Jahre ein europaweites Phänomen. In Deutschland wurde sie jedoch von den Nationalsozialisten gezielt für ihre Propaganda genutzt, um mit ästhetischen Mitteln eine zivilisatorische Überlegenheit zu suggerieren.

Willy Zielke: Olympia, 1935

In der Zeit des Nationalsozialismus avancierte Leni Riefenstahl unter der Förderung des Staates zur international bekanntesten Filmregisseurin. Sie engagierte Willy Zielke als Kameramann und Fotograf zu *Olympia*. Die Aufnahme eines Diskuswerfers verdeutlicht seinen Einfluss auf die Film-Ästhetik. Die symbolische Überhöhung und die starke Beleuchtung der glänzenden Haut verleiht dem Porträtierten die Anmutung einer griechischen Skulptur. Zielke hatte während der Dreharbeiten Aufnahmen gemacht, von denen Riefenstahl viele in ihrem 1937 erschienenen Bildband *Schönheit im olympischen Kampf* publizierte. Im Impressum wird Zielke noch als Urheber der Fotografien genannt. Nachdem er 1938 wegen eines Nervenzusammenbruchs in eine Psychiatrie eingeliefert und entmündigt worden war, veröffentlichte Riefenstahl seine Aufnahmen fortan unter ihrem eigenen Namen. Bis heute werden Arbeiten Zielkes fälschlich Leni Riefenstahl zugeschrieben.

Lothar Rübelt: Gerda Daumerlang, Kunstspringerin, Olympia, 2. Teil Fest der Schönheit, 1936

Fotografen wie Lothar Rübelt bedienten sich einer modernen Bildsprache vorwiegend, um die sonst eher nüchterne Bildberichterstattung unterhaltsamer zu gestalten: Mit einem kurzen Teleobjektiv und einer Belichtungszeit von bis zu 1/500 Sekunde fing er die schnelle Bewegungssequenz der Drehung der Turmspringerin ein. Vor dem Hintergrund des weißen Himmels schwebt die in der Presse gefeierte 16-jährige Olympionikin Gerda Daumerlang wie ein Vogel. Einzig ein Stück des Sprungbretts im linken unteren Bildviertel stellt den Bezug zur sportlichen Aktivität her. Rübelt war Mitglied der NSDAP mit nationalsozialistischer Gesinnung. Für ihn bildeten die 1936 in Berlin abgehaltenen Olympischen Sommerspiele den perfekten Rahmen, um sein fotografisches Können bei einem propagandistischen Massenspektakel unter Beweis zu stellen.

Die Begeisterung für die Austragungen war international groß. Zahlreiche Fotografinnen und Fotografen haben zeitgleich auf ähnliche Kompositionsmuster zurückgegriffen, wie das vorliegende Beispiel in der französischen, von Lucien Vogel herausgegebenen Zeitschrift *VU* veranschaulicht.

Heinrich Hoffmann: Adolf Hitler, 1927

In den Medien kam es im Nationalsozialismus häufig zu einer Vermischung von privaten und politischen Themen. Adolf Hitler nutzte von Anbeginn seiner Karriere die Fotografie zur Steigerung der eigenen Bekanntheit und ließ sich dafür 1927 vom Münchner Fotografen Heinrich Hoffmann beim Posieren als Redner aufnehmen. In den späten 1930er Jahren ließ Hitler die Verbreitung dieser Aufnahmen verbieten. Tatsächlich entlarven Hoffmanns Bilder die leere Pose des Porträtierten. Dessen ungeachtet wurde er zum bevorzugten Porträtfotografen des Diktators und trug mit seinen Aufnahmen maßgeblich zur Etablierung des Führerkults bei. Hoffmanns Fotografien wurden massenhaft in Zeitschriften, Fotobüchern, als Postkarten oder Sammelkarten vertrieben. Auch andere Fotografen wie der Frankfurter Max Göllner spezialisierten sich auf die fotografische Propagandaarbeit.

Walter Hege: München: Ehrentempel am Königsplatz, 1938

Die Aufnahme lässt den 1935 von Paul Ludwig Troost errichteten Ehrentempel am Münchner Königsplatz wie einen antiken Bau erscheinen. Im Sonnenlicht wirken die aus hellem Kalkstein angefertigten Pfeiler, vor denen eine Weiheschale platziert ist, wie kostbarer Marmor. Im Dritten Reich wurde hier alljährlich mit Pomp an die Gefallenen des Hitler-Putsches von 1923 erinnert. Nicht nur die Architektur, auch das Foto dient der symbolischen Überhöhung des Ortes. Es sind solche suggestiven Architekturaufnahmen, die den Fotografen, Maler und Filmemacher Walter Hege für die nationalsozialistische Bildpropaganda wertvoll machten.

Alexander Rodtschenko: Pionier mit Trompete, 1930

Durch ungewöhnliche, kühne Perspektiven brach Alexander Rodtschenko mit etablierten Sehgewohnheiten. Den Trompetenbläser nahm er von unten in Nahansicht auf, sodass die Komposition ins Bizarre kippt. Fotografie hatte bei ihm stets einen illustrativen Mehrwert, weshalb seine Bilder zunächst in sozialistisch orientierten Zeitschriften wie *Nowy LEF* (Neue Linke Front der Künste) erschienen. Rodtschenko war im In- und Ausland bekannt und unter anderem auf der bedeutenden internationalen Ausstellung des Deutschen Werkbundes *Film und Foto* 1929 in Stuttgart vertreten. Seine Bilder sollten einen Beitrag zum kulturellen Aufbau der Sowjetunion leisten, wie er öffentlich bekannte: „Das Objektiv des Fotoapparats ist die Pupille des gebildeten Menschen in der sozialistischen Gesellschaft.“ Allerdings entsprachen seine Fotografien bereits 1930 nicht mehr den ästhetischen Konventionen der Sowjetunion. Seine Aufnahme des Trompetenbläusers wurde insofern kritisiert, als sie zugunsten einer Betonung der formalen Eigenschaften des Motivs auf ein erzählerisches Moment verzichtete. An diesem Beispiel entzündete

sich der sogenannte „Formalismusstreit“, der schließlich zum Ausschluss Rodtschenkos aus allen offiziellen Ämtern führte.

Margaret Bourke-White: Deutsche VWs als Panzerattrappen, 1932

„Dummy-Zinnpanzer mit Quaker-Kanonen aus Holz sind die ersten Beweise für die offensichtlichen Versuche Deutschlands, 1934, ein Jahr nach Hitlers Machtergreifung, aufzurüsten.“ So lautete im September 1939 der Kommentar im Magazin *Life* zu der 1932 entstandenen Fotografie Margaret Bourke-Whites, die bereits 1933 im Magazin *Fortune* unter dem Titel „Als zögen sie in den Krieg, rollen Scheinpanzer über den Exerzierplatz“ veröffentlicht wurde. Die amerikanische Fotojournalistin wurde in den 30er Jahren mit ihren Industriereportagen über Russland, Amerika und Deutschland bekannt. Mit Beginn des Zweiten Weltkriegs fanden ihre Aufnahmen reißenden Absatz. Bourke-White war die erste offizielle Kriegsberichterstatteerin der amerikanischen Armee.

Paul Wolff: Reichsparteitag in Nürnberg, 1934

Seit der Etablierung der fotografischen Moderne Ende der 20er Jahre waren kompositionelle Grundmuster fest mit einer positiven und werbenden Bedeutung verknüpft. Der NS-Staat übernahm und instrumentalisierte diese Gestaltungsprinzipien. Beispielsweise fand das Prinzip der Reihung Verwendung. Zum Einsatz kam es etwa in dem Bild Paul Wolffs von Vertretern des Reichsarbeitsdienstes, einer Organisation zur Durchführung eines gesetzlich vorgeschriebenen halbjährigen Arbeitsdienstes. Die Personen sind in einer Fluchtlinie angeordnet, sodass der Einzelne – ganz der Gesinnung der Nationalsozialisten entsprechend – in der Masse verschwindet. Nur als deren Bestandteil war er von Bedeutung.