

**INAUGURALDISSERTATION**

zur

Erlangung eines Doktorgrades der Philosophie

in der

**FAKULTÄT FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT**

der

**RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM**

vorgelegt von Gabriele Lohmann

am 6.11.2002

Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. Katharina Sykora  
Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Richard Hoppe-Sailer

## **Danksagung**

Mein ausdrücklicher Dank gilt Frau Prof. Dr. Katharina Sykora, die die Dissertation betreut hat. Ihre wertvollen Anregungen und ihr motivierender Zuspruch waren sehr hilfreich.

Herrn Prof. Dr. Richard Hoppe-Sailer danke ich sehr, daß er sich als Zweitgutachter zur Verfügung gestellt hat.

Danken möchte ich ferner Frau Prof. Ute Eskildsen, die mich zur Auseinandersetzung mit Elisabeth Hase anregte.

Nani Simonis hat mir einen umfassenden Einblick in das Archiv gewährt. Dafür möchte ich mich ebenso bedanken wie für die gute Zusammenarbeit.

Heinz Fleiter danke ich für seine Unterstützung und sein großes Vertrauen.

# Inhaltsverzeichnis

## TEXTTEIL (Bd. I)

### I. Einleitung

1.1	Fragestellung.....	1
1.2	Quellenlage.....	2
1.3	Forschungsstand.....	3

### II. Die Jahre vor der Selbständigkeit. Kindheit und Ausbildung

2.1	Kindheit und Jugend .....	5
2.2	Ausbildung.....	6
2.2.1	Der Besuch der Kunstgewerbeschule 1924 bis 1929.....	6
2.2.1.1	Die Kunstgewerbeschule. Geschichte, Organisation, Inhalte.....	6
2.2.1.2	Elisabeth Hase an der Kunstgewerbeschule.....	8
2.2.2	Im Atelier der Dr. Paul Wolff & Tritschler oHG.....	20
2.2.2.1	Am China-Institut.....	24

### III. Das Atelier Elisabeth Hase 1932 bis 1945

3.1	Leben.....	26
3.2	Das Atelier. Organisation, Angestellte.....	27
3.2.1	Angestellte.....	30
3.2.2	Die Zusammenarbeit mit Fotoagenturen.....	33

### IV. Das fotografische Werk Elisabeth Hases bis zum Ende des II. Weltkrieges

4.1	Die stille Welt. Stilleben, Objektstudien, Sachaufnahmen, Abstraktionen..	39
4.1.1	Blumen.....	41
4.1.2	Die Dinge.....	45
4.2	Innenräume. Außenräume.....	58
4.2.1	Architekturfotografie.....	58
4.2.2	Straßenszenen.....	63
4.3	Landschaften.....	66
4.4	Bilder von Menschen.....	69
4.4.1	Selbstfotos. Inszenierungen, Instrumentalisierungen.....	69
4.4.2	Kinder.....	73
4.4.3	Porträt und Typus .....	77
4.5	Reise-Bilder.....	89
4.5.1	Vom Odenwald zur Nordsee. Deutsche Heimat im Bild.....	89
4.5.1.1	Die Schwalm.....	91
4.5.2	Fremde Länder.....	98
4.6	Resümee.....	102

### V. Bild im Kontext

5.1	Fotografieren im Nationalsozialismus.....	106
5.1.1	Fotografinnen.....	116
5.1.2	Presselenkung.....	120
5.2	Das öffentliche Bild. Die Fotografien Elisabeth Hases in den Printmedien..	128
5.2.1	Pressefotografie.....	129



5.2.2	Fotografische Fachliteratur.....	141
-------	----------------------------------	-----

## **VI. Das Atelier Elisabeth Hase nach dem II. Weltkrieg. Ein Neuanfang?**

6.1	Leben.....	147
6.2	Das Atelier. Organisation, Angestellte.....	149
6.2.1	Die Zusammenarbeit mit Fotoagenturen.....	155

## **VII. Das fotografische Werk Elisabeth Hases in der Zeit nach dem II. Weltkrieg**

7.1	Innenräume. Außenräume.....	158
7.1.1	Architekturfotografien. Trümmer, Wiederaufbau, Neubeginn.....	158
7.1.2	Straßenszenen.....	167
7.2	Die stille Welt. Stilleben, Objektstudien, Sachaufnahmen, Abstraktionen.....	168
7.2.1	Blumen.....	168
7.2.2	Die Dinge.....	169
7.3	Landschaften.....	173
7.4	Bilder von Menschen.....	175
7.5	Resümee.....	179

## **VIII. Bild im Kontext**

8.1	Fotografieren in der Nachkriegszeit.....	181
8.1.1	Die Situation der Presse.....	184
8.2	Das öffentliche Bild. Die Fotografien Elisabeth Hases in den Printmedien.....	189
8.2.1	Pressefotografie.....	189
8.2.2	Fotografische Fachliteratur.....	191

## **IX. Schlußbetrachtung**

### **Quellen und Literaturverzeichnis**

### **BILDDTEIL (Bd. II)**

**„Elisabeth Hase. Fotografin für Presse und Werbung.  
Die 1930er bis 50er Jahre.“**

Textteil (Bd. 1)

## I. Einleitung

### 1.1 Fragestellung

Elisabeth Hase (1905-1991) arbeitete von 1932 bis kurz vor ihrem Tod beinahe ununterbrochen als Fotografin für Presse und Werbung. Eine vorübergehende Einstellung ihrer Tätigkeit erfolgte nur in der Endphase des II. Weltkrieges.

Leben und Werk der Frankfurter Fotografin sind bislang noch nicht aufgearbeitet worden.<sup>1</sup> Eine erste Annäherung stellt der von Martina Mettner verfaßte Aufsatz "Elisabeth Hase. Porträt einer Fotografin" dar.<sup>2</sup>

Das Ziel der vorliegenden Dissertation ist es daher, Leben und Werk der Fotografin zu rekonstruieren bzw. zu analysieren und die Organisation des Ateliers zu beschreiben. Die Werkanalyse bezieht sich auf die 30er bis 50er Jahre und nicht auf das gesamte Oeuvre. Die 60er bis 80er Jahre bleiben ausgegrenzt, da in diesem Zeitraum eine weitgehende Verflachung der bildnerischen Qualität festzustellen ist. Diese resultiert u.a. aus der Zusammensetzung der Auftraggeber und Auftraggeberinnen und den von ihnen gestellten Anforderungen, die zuletzt keinen Spielraum mehr für eigene Bildkonzepte zuließen.<sup>3</sup>

In der Werkanalyse soll erörtert werden, welchen Inhalten sich Hase in den 30er bis 50er Jahren widmete und mit welchen fotografischen Mitteln sie diese umsetzte. Das Oeuvre wurde dazu in zwei Phasen unterteilt: In das Frühwerk und in das Nachkriegswerk. Den Schwerpunkt der Untersuchung bildet das Frühwerk, das als Hauptwerk der Fotografin gelten kann, da sie zu diesem Zeitpunkt ihre Motive und ihren fotografischen Stil im wesentlichen gefunden hat. Da ein Großteil der in den 30er und frühen 40er Jahren aufgenommenen Bilder in der Zeit des Nationalsozialismus entstanden ist, kommt dieser Thematik im anschließenden Kapitel 'Bild im Kontext' eine zentrale Bedeutung zu. Gefragt wird nach den Entstehungsbedingungen der Bilder, aber auch nach ihrem Verbleib, ihrer Verwertung in den unterschiedlichen Publikationsformen. Der zweite Teil der Untersuchung verfährt ebenso, soll doch bei der Analyse des Nachkriegswerks berücksichtigt werden, ob und inwieweit eine Beibehaltung des fotografischen Stils und der von Hase gewählten Inhalte besteht. Das Kapitel 'Bild im Kontext' geht auf die Nachkriegssituation (Besatzung etc.) ein, soweit sie Auswirkungen auf die berufliche

---

<sup>1</sup> Ein wesentlicher Grund für die fehlende wissenschaftliche Aufarbeitung ist wahrscheinlich der mangelnde Bekanntheitsgrad der Fotografin, wobei in den letzten Jahren ein wachsendes Interesse an ihrem Werk zu beobachten ist. So wurden 2001 einige ihrer Aufnahmen in der Bonner Ausstellung 'frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950' präsentiert, und das Museum Folkwang wird im Frühjahr 2003 in einer Einzelausstellung Arbeiten aus den 30er und frühen 40er Jahren zeigen. Die Bonner Ausstellung hat deutlich gemacht, daß Hases 'Schicksal' keine Besonderheit darstellt: Wie die im gleichnamigen Ausstellungskatalog veröffentlichten Biografien der verschiedenen Fotografinnen erkennen lassen, ist ein Großteil der Werknachlässe noch nicht bearbeitet worden. (Vgl. 'frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950'. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte, Bonn, hg. v. d. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Köln 2001) Das kann u.a. darauf zurückgeführt werden, daß fotohistorische Themen erst in den letzten beiden Jahrzehnten an den deutschen Hochschulen an Relevanz gewannen, so daß die Forschungslücken hier generell noch groß sind. Zudem werden bei Monografien bekanntere Persönlichkeiten oft bevorzugt behandelt, da ihr Werk in Museen gesammelt und damit besser dokumentiert ist.

<sup>2</sup> In: 'Fotogeschichte', Jg. 1, H. 2, 1981, S. 59-67

<sup>3</sup> Zur ausführlicheren Begründung der zeitlichen Eingrenzung siehe Kap. VII.

Tätigkeit der Fotografin hatte. Ob Hase an die Erfolge der 30er und frühen 40er Jahre anknüpfen konnte und ihre Fotos weiterhin zahlreich in der Presse und in der fotografischen Fachliteratur veröffentlicht wurden, wird ebenfalls Gegenstand der Ausführungen dieses Kapitels sein.

## 1.2 Quellenlage

Der Nachlaß befindet sich größtenteils in München und wird von Nani Simonis, der Tochter Elisabeth Hases, verwaltet.

Er umfaßt u.a. überwiegend undatierte Abzüge, Filme, Glasnegative und Farbdias. Für den relevanten Zeitraum der 30er Jahre bis 50er Jahre ergibt sich folgende Größenordnung: Das umfangreiche, nach Nummern geordnete Negativmaterial setzt sich aus ca. 6400 Platten und ca. 2300 Filmen zusammen. Der Anteil der zahlenmäßig nicht erfaßten Abzüge ist geringer, beläuft sich aber auf mehrere 1000 Exemplare. 100fach vorhanden sind die Farbdias.<sup>4</sup>

Neben dem fotografischen Nachlaß enthält das Archiv Belegexemplare (Presseorgane, Kalender, Bücher, Postkarten, Werbebroschüren etc.) sowie eine kleine 'Bibliothek' mit fotografischer Fachliteratur.

Als hilfreich hinsichtlich der Rekonstruktion biografischer wie beruflicher Aspekte erwies sich das von der Fotografin aufbewahrte Schriftmaterial.

Zu den aufschlußreichsten Geschäftsunterlagen gehört z.B. das von Hase und später von ihren Angestellten von 1931 bis in die 60er Jahre geführte Fotoverzeichnis- bzw. Aufnahmebuch. Darin sind die Schwarz-Weiß-Fotografien, mit wenigen Ausnahmen auch die Farbbilder, inventarisiert. Auf einigen Seiten existieren Angaben zum Entstehungsjahr. Sie beziehen sich aber zumeist nur auf die dort jeweils verzeichneten Aufnahmen. Zudem erfolgen sie in größeren zeitlichen Abständen, so daß eine exakte Datierung anhand dieser Eintragungen nicht möglich ist.

Die ab 1937 vorliegenden Geschäftsbücher tragen zu einer ersten Eingrenzung dieses Problems bei. So geben z.B. die veranschlagten Reisespesen bedingt Auskunft über den Entstehungszeitraum eines Teils der Reise- und Landschaftsfotografien. Ebenfalls aufgeführt sind die Gehälter der Angestellten. Da die Beschäftigten der Fotografin vielfach als Modell dienten, ergeben sich hier, im Verbund mit den Personalbögen (Beschäftigungsdauer), weitere Datierungshinweise. Gleichzeitig lassen sich Rückschlüsse auf die Größe des Ateliers ziehen.

Schriftlich dokumentiert ist auch die Zusammenarbeit mit Bildagenturen in den 30er Jahren. Eine Korrespondenz mit anderen Geschäftspartnern (Verlage etc.) kann erst für das letzte Quartal ihrer Berufstätigkeit nachgewiesen werden. Die durch den Krieg verursachten Verluste sind aus einem anderen Schriftwechsel ersichtlich. Erhalten sind ferner vorgedruckte Formulare wie Geschäftsbögen mit Briefköpfen der verschiedenen Adressen des Ateliers, Visitenkarten und Anschreiben an Verlage. Gesammelt hat Hase des weiteren Artikel, die über ihre Arbeit als Fotografin berichten. Informativ bezüglich der Anfänge ihrer beruflichen Laufbahn ist der Briefverkehr mit Dr. Paul Wolff aus dem Jahre 1937.

Zu den erwähnenswerten privaten Schriftstücken zählt ein Briefwechsel zwischen Elisabeth Hase und ihrem zweiten Ehemann Hellmuth Simonis. Er wurde nach dem

---

<sup>4</sup> Der Umfang des gesamten Oeuvres ist - abgesehen von den Farbdias, die zu 1000den vorhanden sind - nicht wesentlich höher. Er beläuft sich auf etwa 6500 Glasnegative und ca. 2460 Filme, so daß der überwiegende Teil des existierenden Bildmaterials in der Werkanalyse berücksichtigt wird.

Ende des II. Weltkrieges, während der Kriegsgefangenschaft Simonis´, geführt und ist insofern von Bedeutung, als er Auskunft über die Reorganisation des Ateliers in der zweiten Hälfte der 40er Jahre gibt. Ähnlich ausführliche und aussagekräftige Bemerkungen zu ihrer beruflichen Situation hat die Fotografin nicht gemacht. Darüber hinaus existieren mehrere kleine, zusammenhanglose und meist nicht datierte Notizen (etwa zum Studium an der Kunstgewerbeschule), die wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Aufsatz von Martina Mettner entstanden sind.

Eine im Vergleich zum Nachlaß unerhebliche Anzahl von Abzügen befindet sich im ´Institut für Stadtgeschichte´ in Frankfurt. Die eingesehenen Architekturfotografien zur Stadtgeschichte sind aus den 30er Jahren. Einige Motive, etwa zum ´Neuen Bauen´, sind im Nachlaß nur als Negativ vorhanden. Ebenfalls in Frankfurt ist das Archiv Ferdinand Kramer. Die hier gesammelten Aufnahmen Elisabeth Hases zeigen Bauprojekte, Inneneinrichtungen und Alltagsgegenstände des Architekten und stellen eine Ergänzung zum Münchener Konvolut dar. In ähnlicher Weise trifft das auch für die in der ´Theaterwissenschaftlichen Sammlung´, Schloß Wahn, existierenden Theaterfotografien zu. Diese kleine Werkgruppe ist im Nachlaß kaum repräsentiert. Auffällig ist, daß die in den Archiven vorhandenen Bilder, insgesamt sind es ca. 40 Stück, ausnahmslos in den 30er Jahren entstanden sind.

Da Hase viel für die Presse gearbeitet hat und nicht alle Redaktionen, wie vereinbart, die Originale zurückgeschickt haben, überrascht es nicht, daß ihre Fotos auch hier in Einzelfällen archiviert wurden. Die Zeitschrift ´Volk und Welt´ hat in den 30er und frühen 40er Jahren so verfahren. Ihr Bildbestand, der komplett in den Besitz des ´Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz´ in Berlin übergegangen ist, enthält einige Kinder- und Landschaftsfotografien der Frankfurter Fotografin.

Wichtige Erkenntnisse zur Datierung etc. hat die ausgiebige Recherche im Dortmunder ´Institut für Zeitungsforschung´ gebracht. Die Anzahl der in den unterschiedlichen Presseorganen publizierten Aufnahmen der Fotografin ist jedoch wegen der großen Menge nicht zu benennen.

### **1.3 Forschungsstand**

Zu Elisabeth Hase und ihrem fotografischen Werk erschienen bis heute nur wenige Textbeiträge. Sie alle sind von geringem Umfang und zumeist ohne größeren Informationsgehalt. Da es aber die einzigen Veröffentlichungen zu der Frankfurter Fotografin sind und ihnen somit ´Grundlagencharakter´ zukommt, sollen sie kurz vorgestellt werden: 1950 erschien im ´Photo-Magazin´ der Artikel "Über eine Photographin: Elisabeth Hase".<sup>5</sup> Der etwa eine halbe Seite umfassende Text enthält Angaben zu Hases Studium an der Kunstgewerbeschule, ihrer anschließenden Tätigkeit im Atelier von Dr. Paul Wolff und zu den von ihr favorisierten fotografischen Themen. Erkennbar wird, daß die Fotografin zum damaligen Zeitpunkt keine Unbekannte war, heißt es doch bezüglich der Entwicklung ihrer beruflichen Laufbahn: "... und langsam wurde aus Elisabeth, die HASE - wohlbekannt jedem Redakteur der großen Zeitschriften."<sup>6</sup> Etwa 30 Jahre später befaßte sich Martina

---

<sup>5</sup> Aureden, Lilo: Über eine Photographin: Elisabeth Hase, in: ´Photo-Magazin´, Jg. 2, Dez. 1950, S. 46-49. Begleitet wird der Text von einem Abbildungsteil (Stilleben, Blumen, Kinder).

<sup>6</sup> Dies., S. 46

Mettner etwas ausführlicher mit Hase.<sup>7</sup> Der schon erwähnte, in der 'Fotogeschichte' publizierte Aufsatz, geht ebenfalls auf die an der Kunstschule und bei Wolff verbrachten Jahre sowie auf den beruflichen Werdegang ein. Zusätzlich bezieht er biografische Gesichtspunkte und die Zeit des Nationalsozialismus mit ein. Auch wenn Mettners "Porträt einer Fotografin", wie die vorliegende Untersuchung noch zeigen wird, einige Ungenauigkeiten - etwa hinsichtlich der Biografie und der Datierung der Bilder - aufweist, kommt ihm hier ein besonderer Stellenwert zu, da ein Großteil der später publizierten Artikel<sup>8</sup> als Zusammenfassung ihrer Ausführungen angesehen werden muß. Gegen Ende der 80er Jahre wurden unter der Überschrift "Ihr erster Auftrag kam von der Metallgesellschaft - die Fotografin Elisabeth Hase"<sup>9</sup> und "Porträt Frankfurter Senioren: Elisabeth Hase"<sup>10</sup> zwei weitere Aufsätze veröffentlicht. Sie resultieren aus einer persönlichen Begegnung der Verfasserinnen mit der Fotografin. Neue Erkenntnisse vermitteln sie nicht, da Hase ihnen bei Mettner gemachten Aussagen scheinbar nichts hinzuzufügen hatte.

1995 findet Hase - nun gemeinsam mit anderen Fotografinnen und im Rahmen einer Ausstellungsbeteiligung - ein weiteres Mal Beachtung. Diese beschränkt sich jedoch auf die Erwähnung ihres Namens und die im Anhang des Kataloges 'frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950' aufgeführte Kurzbiografie (S. 132), deren Daten zum Teil Mettners Text entnommen sind.

---

<sup>7</sup> Der reine Textteil beläuft sich auf knapp vier Seiten.

<sup>8</sup> Kopien davon befinden sich im Nachlaß. Zum Teil sind die Quellenangaben unvollständig. Zu diesen Beiträgen gehören: h.p.: Dokument der Zerstörung, in: 'FAZ' (Lokalteil), 25.1.1982; Krass, Fred: Eine Frau macht Fotogeschichte. Elisabeth Hase, in: 'Leica Fotografie', H. 5/1983, S. 27-33; h.p.: Frankfurter Gesichter: Elisabeth Hase, in: 'FAZ', 10.9.1983

<sup>9</sup> Becker, Hannelore: Ihr erster Auftrag kam von der Metallgesellschaft - die Fotografin Elisabeth Hase, in: 'MG-Information'. Eine Zeitschrift für die Mitarbeiter im Bereich der Metallgesellschaft AG, 3/87, Jg. 22, S. 18-19

<sup>10</sup> Albers, Erika: Porträt Frankfurter Senioren: Elisabeth Hase. Die Welt mit Herz und Kamera gesehen. Die Fotografin Elisabeth Hase leistete Pionierarbeit, in: (keine Angaben zur Quelle), S. 18-20. Eine Kopie ist im Nachlaß, allerdings hat Hase nicht vermerkt, in welcher Zeitung bzw. Zeitschrift der Artikel veröffentlicht wurde. Auch zum Jahr der Veröffentlichung gibt es keine Hinweise. Da die Fotografin zum Zeitpunkt der Begegnung 83 Jahre war (Albers, S. 18), ist davon auszugehen, daß es sich um das Jahr 1988 handelt.

## II. Die Jahre vor der Selbständigkeit. Kindheit und Ausbildung

### 2.1 Kindheit und Jugend

Geboren wurde Elisabeth Hase am 16.12.1905 in Döhlen, in der Nähe von Leipzig. Ihre Eltern, der Landwirt Johannes Hase und seine Frau Marie, geb. Schlimper, waren seit 1901 verheiratet und hatten gemeinsam sechs Kinder, von denen zwei bereits im frühen Alter von einem bzw. zwei Jahren starben. Im Jahre 1911 heiratete Johannes Hase, der drei Jahre später verstarb, ein zweites Mal, so daß Marie Hase Erziehung und Unterhalt ihrer vier Kinder allein überlassen blieben.<sup>11</sup> Diese Selbständigkeit der Mutter beschreibt Elisabeth Hase in der Zeitschrift 'Fotogeschichte' als beispielhaft und prägend für den eigenen beruflichen und privaten Werdegang.<sup>12</sup> Nachdem die Familie den Hof aus wirtschaftlichen Gründen verlassen mußte, eröffnete Marie Hase im Erzgebirge einen Laden. Es folgte der Umzug nach Clausthal im Harz, wo Elisabeth Hase ihre Schulzeit verbrachte.<sup>13</sup> Dort, in der waldreichen Umgebung des Oberharz, entwickelte sich schon früh ihre zeitlebens andauernde tiefe Verbundenheit zur Natur.

Nach Beendigung der Schulzeit bewarb sich Hase erfolgreich auf eine Annonce für eine Haustochterstelle in der Familie des Philosophieprofessors Burckhardt in Frankfurt am Main. Am 14.4.1923 meldete sie sich beim Clausthaler Gemeindeamt ab zwecks "Erlernung des Haushaltes" in Frankfurt.<sup>14</sup> Sie verließ den beschaulichen Ort im Harz, um den Dienst in der ihr groß und düster erscheinenden Metropole anzutreten. Für ein Jahr hatte sich die junge Frau dort verpflichtet, "und dies hielt ich bis zur letzten Sekunde aus."<sup>15</sup> Die Arbeitszeit in der Familie war unbegrenzt und schloß Tätigkeiten im Haushalt ebenso ein wie die Betreuung der dort lebenden Kinder. Als Entgelt erhielt Hase am Ende des Monats 25 Mark. Da der Lohn nicht im Voraus, sondern erst nachträglich gezahlt wurde, blieb wegen der Inflation kaum Geld für kleinste Anschaffungen übrig.<sup>16</sup>

Einen Wendepunkt in dieser entbehrungsreichen und beruflich unbefriedigenden Situation ergab sich durch die Begegnung mit einer Malerin, die eine der Hausvorlesungen bei den Burckhardts besuchte. Sie befragte Hase nach ihren beruflichen Vorstellungen, worauf diese nur die vage Antwort gab, es müsse etwas mit Kunst zu tun haben. Die Malerin, über ihre Identität ist nichts bekannt, nahm sich der jungen Haustochter an: Sie stellte Hase nach Beendigung ihres einjährigen

---

<sup>11</sup> Die genannten Angaben sind dem Familienstammbuch (Nachlaß) entnommen. Sie widersprechen z.T. den von Hase bei Mettner (S. 59) gemachten Angaben. Dort behauptet die Fotografin, daß der Vater gestorben sei, als sie drei Jahre alt gewesen wäre.

<sup>12</sup> Mettner, S. 59

<sup>13</sup> Laut Kopie eines sich im Nachlaß befindenden Artikels aus der Zeitung "Klausthaler öffentlicher Anzeiger" vom 3.8.1984 mit dem Titel "Hasentag' in Clausthal-Zellerfeld. Ein Familientreffen in der kleinen Hochschulstadt" kam Marie Hase mit ihren Kindern im Jahre 1911 nach Clausthal. Eine Anfrage bei der Samtgemeinde Oberharz hat allerdings ergeben, daß Marie Hase sich am 22.9.1913 mit vier Kindern in Clausthal-Zellerfeld angemeldet hat. Angaben zu einer eventuellen Berufstätigkeit von M. Hase fehlen im Register; siehe Schreiben der Samtgemeinde Oberharz vom 20.6.2000 an die Autorin (G.L.).

<sup>14</sup> Schreiben der Samtgemeinde Oberharz vom 20.6.2000. Elisabeth Hase selbst gibt an, 1922 nach Frankfurt gezogen zu sein; siehe Albers, S. 18

<sup>15</sup> Nachlaß: handgeschriebene Notiz von Hase, o.D., o.S. (wahrscheinlich 1980er Jahre)

<sup>16</sup> Albers, S. 18f

Arbeitsverhältnisses als Halbtagskraft im Haushalt ein und gab ihr im Gegenzug Mal- und Zeichenunterricht im eigenen Atelier. Schon bald erkannte die erfahrene Lehrerin die Begabung ihrer Schülerin und schickte sie mit ihren Arbeiten zur Kunstgewerbeschule der Stadt Frankfurt, der heutigen Städelschule.<sup>17</sup> Dort, so schreibt Hase 1939 rückblickend in der 'Foto-Schau', habe sie "sehen gelernt"<sup>18</sup>. An dieser Institution entwickelte sich zudem der Wunsch, Fotografin zu werden.

## **2.2 Ausbildung**

### **2.2.1 Der Besuch der Kunstgewerbeschule 1924 bis 1929**

Leiter der Kunstgewerbeschule war Dr. Fritz Wichert. Ihm präsentierte Hase ihre Mappe. "Wichert war streng in der Aufnahme"<sup>19</sup> erinnerte sich Marta Hoepffner, die von 1929 bis 1933 an der Schule studierte. Trotz der hohen Anforderungen gelang es Elisabeth Hase, Wichert von ihren Fähigkeiten zu überzeugen, und so begann ihr Studium an einer der bedeutendsten künstlerischen Ausbildungsstätten der Weimarer Republik am 10.9.1924.

#### **2.2.1.1 Die Kunstgewerbeschule. Geschichte, Organisation, Inhalte**

Als Hase mit ihrem Studium begann, befand sich die städtische Kunstgewerbeschule, eine Fusion aus der Städelschule und der unter der Trägerschaft der Polytechnischen Gesellschaft stehenden Kunstgewerbeschule, in einer Phase der Umstrukturierung und Neuorientierung.

Die Städelschule gehörte vorher dem Städelchen Kunstinstitut an, das seine Gründung Johann Friedrich Städel verdankte. Städel, reicher Kaufmann und Kunstsammler, hatte im Jahre 1815 in einem testamentarischen Stiftungsbrief seine Kunstsammlung und ein beträchtliches Vermögen einer nach seinem Tod zu gründenden Stiftung vermacht. Ferner verfügte er die Einrichtung eines Museums und einer Kunstschule unter einem Dach. Durch finanzielle Eigenständigkeit sollten diesem 'Städelchen Kunstinstitut' Unabhängigkeit von der Obrigkeit und damit geistige Freiheit gewährleistet sein.<sup>20</sup>

Gefährdet wurden sowohl das Städelchen Kunstinstitut als auch die genannten Ideale der Unabhängigkeit von staatlichem bzw. städtischem Einfluß in den Jahren nach dem I. Weltkrieg. Infolge der Inflation nicht mehr existenzfähig, nahm die Städelschule 1921 das Angebot einer Trägerschaft der Stadt Frankfurt an, um die Ausbildung von Künstlern und Künstlerinnen weiter zu sichern. Sie verlor damit die unmittelbare Bindung an das Städelchen Kunstinstitut und ihren Status als private Institution. Damit war das bis zu dieser Zeit aus Sammlung und Schule bestehende Institutionsmodell

---

<sup>17</sup> Vgl. Mettner, S. 59

<sup>18</sup> A.a.O., S. 15

<sup>19</sup> Hoepffner, Marta: Mein Studium an der Frankfurter Kunstschule, in: Kermer, Wolfgang: Willi Baumeister. Typografie und Reklamegestaltung. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Stuttgart 1989 (Kat.), S. 210-211, hier: S. 210

<sup>20</sup> Kersting, Markus: "Stete Intensivierung" - Sammlungsideen im Städelchen Kunstinstitut, in: Gallwitz, Klaus (Hg.): ReVision. Die Moderne im Städel 1906-1937, Ostfildern Stuttgart 1991, S. 11-30, hier: S.11



aufgelöst und die Städelschule als rechtlich eigenständige Einrichtung nicht mehr an den Stiftungsgedanken gebunden.<sup>21</sup>

Ein ähnliches Schicksal wie die Städelschule erlitt die alte Kunstgewerbeschule, deren Träger, die Polytechnische Gesellschaft, bedingt durch die Inflation, sich im selben Jahr nicht mehr in der Lage sah, den Lehrbetrieb aufrecht zu erhalten. Auch hier übernahm die Stadt die Trägerschaft.<sup>22</sup>

1923 kam es nach dem Plan der Stadtverordneten zu einer Fusion der Städel- und der Kunstgewerbeschule. Zum Direktor wurde Fritz Wichert ernannt. In der Weimarer Republik lief die neue Ausbildungsstätte - trotz der angestrebten Anerkennung als 'Hochschule für freie und angewandte Kunst' - vorläufig noch unter dem Namen 'Städtische Kunstgewerbeschule'. Diese Bezeichnung war unangemessen, da die Schule inhaltlich und organisatorisch dem Bauhaus und den Vereinigten Staatsschulen Berlin glich, die beide als Kunstakademien anerkannt waren. Aber auch ohne Hochschulstatus avancierte die Schule, die rechtlich unter dem Namen 'Städtische Kunstgewerbeschule' firmierte, häufig aber auch 'Frankfurter Kunstschule' genannt wurde, unter der Leitung Wicherts zu einer der führenden Kunstschulen Deutschlands.<sup>23</sup>

Fritz Wichert, der bei Wölfflin und Swarzenski Kunstgeschichte studiert und vor seinem Wechsel nach Frankfurt die Mannheimer Kunsthalle geleitet hatte, entwickelte in mehreren Aufsätzen seine Vorstellungen eines reformierten Kunstunterrichts an der Kunstgewerbeschule. Seine 1924 ausgearbeiteten Reformideen legte Wichert dem Magistrat vor, der sie ein Jahr später genehmigte. Wichert setzte sich in dem Entwurf u.a. für eine Verbindung der freien und angewandten Künste und die Errichtung von Meisterateliers ein. Gleichzeitig forderte er die Zusammenarbeit der neuen Kunstgewerbeschule mit Industrie und Hochbauamt.<sup>24</sup>

In seinem 1929 in der Zeitschrift 'Das Neue Frankfurt' publizierten Aufsatz "Polarität als Grundsatz"<sup>25</sup> beschreibt Wichert, der hier Inhalte und Ziele der

---

<sup>21</sup> Kolod, Michael: Städelschule - eine Skizze ihrer Geschichte, in: Städelschule Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule, hg. v. Verein Freunde der Städelschule e.V. Frankfurt, Frankfurt a. M. 1982, S. 4-25, hier: S. 17

<sup>22</sup> Hansert, Andreas: "Diese schöpferische Betätigung der Malerei und Plastik ist ihrer Natur nach selbstherrlich...." Swarzenskis skeptischer Ästhetizismus und die Vision vom modernen Gesamtkunstwerk, in: Gallwitz, S. 57-74, hier: S. 62

<sup>23</sup> Drummer, Heike: Reform und Dekonstruktion - die Geschichte der Städelschule während Weimarer Zeit und Nationalsozialismus, in: Salden, Hubert (Hg.): Die Städelschule Frankfurt am Main von 1817 bis 1995, Mainz 1995, S. 137-156, hier: S. 143. Den Hochschulstatus erreichte die Schule - trotz des persönlichen Engagements von Wichert und dem Frankfurter Bürgermeister Ludwig Landmann beim zuständigen Preußischen Ministerium für Handel und Gewerbe - nicht. Die Verhandlungen erstreckten sich bis zum Juli 1927 und endeten mit einem negativen Bescheid. Als Begründung wurden die ausreichenden Ausbildungsmöglichkeiten für Künstler angegeben. Eine weitere Institution führe nur zu einer schon vorhandenen Übersättigung des Kunstmarktes, d.h. zu mehr Arbeitslosigkeit bei den Künstlern. Vgl. zu diesem Aspekt: Höpfner, Rosemarie: "das publikum wird gebeten, auf den stühlen platz zu nehmen." Frankfurter Verflechtungen, in: Ernst May und das Neue Frankfurt 1925-1930, hg. im Auftrag des Dezernats für Kultur und Freizeit, Amt für Wissenschaft und Kunst der Stadt Frankfurt am Main, Berlin 1986, S. 25-34, hier: S. 25

<sup>24</sup> Beaucamp, Eduard: Die Frankfurter Kunstschule in den 20er Jahren, in: Städelschule, S. 63-81, hier: S. 69

<sup>25</sup> Wichert, Fritz : Polarität als Grundsatz, in: 'Das Neue Frankfurt', Jg. 3, Mai 1929, H. 5, S. 85-89, publiziert in: Salden, S. 206-209, hier: S. 206. Dem kurzen Aufsatz folgen die Selbstdarstellungen der einzelnen Klassen bzw. Abteilungen. Eine genaue Auflistung sämtlicher Jahrgänge der Zeitschrift 'Das

Kunstgewerbeschule darstellt, das "Zusammenzwingen von gegensätzlichen und scheinbar unvereinbaren Elementen" wie die Verbindung von freier und angewandter Kunst als "höchste Schöpferleistung". Die Vermittlung einer Vielfalt an Kunstanschauungen im Unterricht ist ihm wichtig, da die Festlegung auf eine bestimmte Richtung starr und "gleichsam faschistisch" sei.<sup>26</sup>

Wie viele seiner Zeitgenossen empfand Wichert die Jahre nach dem I. Weltkrieg als eine Phase des Umbruchs, der Veränderungen in Industrie, Politik, Gesellschaft und Kunst. Schlagworte wie der 'Neue Mensch' und die 'Neue Architektur' beinhalteten für ihn und die Avantgarde der Weimarer Republik den Glauben, die "Zeit der Hoffnungslosigkeit"<sup>27</sup> hinter sich gelassen zu haben und den Wunsch eine neue, bessere Welt mitaufzubauen. Ein ideales Mittel, diese Ziele umzusetzen, sah Wichert im 'Neuen Bauen' gegeben: Die "neue Baukunst wird zu einer völlig neuen Lebenshaltung der Menschen führen" und ein "menschenwürdiges Dasein" ermöglichen.<sup>28</sup> Folglich kam der Architekturabteilung an der Kunstgewerbeschule eine besondere Bedeutung zu, weil Wichert über sie einen direkten Einfluß auf den Städtebau anstrebte.

Insgesamt umfaßte das Frankfurter Institut Vor- und Entwurfsklassen, Werkstätten und Meisterateliers, die gleichberechtigt nebeneinander existierten. In den 'Vorklassen' lernten die Anfangssemester Grundsätzliches über zeitgenössische Kunst und Materialkunde. Ferner gab es den Bereich der 'Freien Kunst', wo Malerei, Grafik und Bildhauerei angeboten wurden sowie die Abteilung der angewandten Kunst mit den Fächern Werbegrafik und Buchgestaltung, Textilien, Mode, Hochbau, Wohnungsbau und Innenausstattung, Email, Schmuck und Geräte.<sup>29</sup>

In den Jahren 1924 bis 1928 wuchs die Schülerzahl von 143 auf 303<sup>30</sup>, was u.a. auf die gute Personalpolitik Wicherts zurückzuführen war, dem es gelang, bedeutende Lehrer wie Adolf Meyer, Max Beckmann, Willi Baumeister und Ernst May zu verpflichten.

### **2.2.1.2 Elisabeth Hase an der Kunstgewerbeschule**

Vom Beginn ihres Studiums im September 1924 bis zum Abschluß im Oktober 1929 fand Elisabeth Hase also eine Schule mit optimalen Bedingungen vor: Ein vielfältiges künstlerisches Angebot, hervorragende Lehrer und ein vom Reformgeist der 20er Jahre geprägtes Arbeitsklima. Sie selbst hat nur wenige Angaben zu ihrer Ausbildung und zu ihren Lehrern gemacht. Namentlich erinnert hat sie sich - wie eine handschriftliche, undatierte Notiz im Nachlaß belegt - an Böppler, Baumeister, Delavilla, Leistikow, Lisker, Rehbein, Renner und Scheibe.

---

Neue Frankfurt' - mit entsprechenden Titeländerungen und Inhaltsverzeichnissen - hat Ruth Diehl in ihrer Dissertation "Die Tätigkeit Ernst Mays in Frankfurt am Main in den Jahren 1925-1930 unter besonderer Berücksichtigung des Siedlungsbaus", Frankfurt a. M. 1976, S. 171-186, erstellt.

<sup>26</sup> Wichert 1929, in: Salden, S. 206

<sup>27</sup> Wichert, Fritz: Zeitwende - Kunstwende, in: 'Das Neue Frankfurt', Jg. 1, Okt./Nov. 1926, H. 1, S. 15-24, publiziert in: Städelschule, S. 82-89, hier: S. 85

<sup>28</sup> A.a.O., S. 87

<sup>29</sup> Wichert 1929, in: Salden, S. 206-209

<sup>30</sup> Beaucamp, in: Städelschule, S. 74

Die folgenden Ausführungen zu den einzelnen Lehrern und Fächern dienen daher dazu, die von Hase gemachten Aussagen zu vervollständigen.

Nachdem Wichert die Mappe der neuen Studentin angesehen hatte, teilte er sie gleich nach dem Vorstellungsgespräch Prof. Franz Karl Delavilla und nicht - wie meist üblich - den Vorklassen zu. Delavilla hatte in Wien an der Fachschule für Textilindustrie und an der Kunstgewerbeschule studiert. Er besaß einen Lehrauftrag an der alten Kunstgewerbeschule und gestaltete nebenher Bühnenbilder für die Städtischen Bühnen in Frankfurt.<sup>31</sup> An der Frankfurter Kunstschule leitete Delavilla die Klasse 'Freie Grafik'. Deren Unterrichtsinhalte werden in der Selbstdarstellung der Schule in der Zeitschrift 'Das Neue Frankfurt' wie folgt beschrieben: "Die Klasse ist aus der alten Städelschen Zeichenakademie hervorgegangen. Künstlerischer Unterricht im Studium nach der Natur und dem lebenden Modell. Komposition. Praktische und theoretische Ausbildung in Holzschnitt, Lithografie und Radierung, sowie den entsprechenden Druckverfahren."<sup>32</sup>

Hase lernte bei Delavilla vom 10. September 1924 bis zum Januar 1925<sup>33</sup> Danach wechselte sie vorzeitig und auf eigenen Wunsch in die untersten Klassen, um sich dort Grundlagen anzueignen.<sup>34</sup> Diese persönlich vorgenommene 'Rückstufung' basierte nicht nur auf der subjektiven Einschätzung, zu wenig Grundkenntnisse zu besitzen, sondern auch auf der nicht ungetrübten Beziehung zwischen Schülerin und Lehrer: Als ein Mitstudierender eine Lithografie von Hases Kopf herstellen wollte, lehnte der Professor das angeblich ab mit der Bemerkung "so ein dämliches Mondgesicht"<sup>35</sup>, wie sich die Fotografin noch mit 83 Jahren nur ungerne erinnerte.

Die für die Vorklassen formulierten Ziele machen deutlich, welchen besonderen Stellenwert der Vermittlung zeitgenössischer Inhalte und Praktiken zukam. Neben einer allgemeinen künstlerischen Schulung stellte "die Kenntnis der in den modernen künstlerischen Berufen verwendeten Materialien sowie die Orientierung über die künstlerischen Fragen der Gegenwart"<sup>36</sup> einen wichtigen Aspekt innerhalb der Ausbildung dar. Wurde im ersten Semester das Zeichnen von Pflanzen, Tieren und Menschen nach dem Modell und der Vorstellung gelehrt, bildete die "künstlerische Auseinandersetzung mit der Farbe"<sup>37</sup> den Schwerpunkt des 2. Semesters. Vertieft und erweitert wurden die Lerninhalte im jeweiligen Ergänzungsunterricht, in dem die Studierenden in plastischer Gestaltung, Perspektive, Schrift, Chemie und Kunstgeschichte ausgebildet wurden.

Geleitet wurden die Vorklassen von Peter Rasmussen (ab 1925) und Karl Peter Röhl (ab 1926). Rasmussen hatte an der Staatsschule für freie und angewandte Kunst in Berlin studiert. Mit Röhl konnte die Kunstschule einen ehemaligen Bauhausschüler

---

<sup>31</sup> Die Angaben sind aus: Bothe, Rolf: Die Frankfurter Kunstschule 1923-1933, in: Wingler, Hans M. (Hg.): Kunstschulreform 1900-1933, Berlin 1977, 1. Aufl., S. 144-183, hier: S. 173. Zu den einzelnen Abteilungen siehe auch Höpfner, in: Ernst May

<sup>32</sup> Wichert 1929, in: Salden, S. 207

<sup>33</sup> Nachlaß: Bescheinigung von Prof. Delavilla vom 26.10.1950. Hase sei in der von ihm geleiteten Abteilung für 'Freie Grafik' vom 10. 9.1924 bis zum Januar 1925 seine Schülerin gewesen und habe sich in dieser Zeit mit dem "Studium nach der Natur" befaßt. In dem von Mettner geführten Interview hatte Hase einen Aufenthalt von 3 Monaten in der Grafikklasse angegeben; Mettner, S. 60

<sup>34</sup> Mettner, S. 60

<sup>35</sup> Zit. n. Albers, S. 19

<sup>36</sup> Wichert 1929, in: Salden, S. 206

<sup>37</sup> A.a.O.

verpflichten, der zudem ab Anfang der 1920er Jahre Kontakte zu der holländischen 'de Stijl'-Gruppe hatte.<sup>38</sup>

Während des weiteren Studiums besuchte Hase unterschiedliche Klassen bzw. Werkstätten wie die von Prof. Richard Scheibe geleitete Klasse für Bildhauerei. Ihr angeschlossen war die ab Oktober 1925 unter der Leitung von Josef Hartwig stehende Werkstatt für Holz- und Steinbildhauerei. Hartwig, der erste der vom Bauhaus zur Kunstschule wechselnden Lehrer, widmete sich mit den Studierenden von 1926 bis 1928 insbesondere der Gestaltung der Frankfurter Grabmalkunst, die auf Anregung des Stadtbaurats Ernst May in den Einflußbereich der städtischen Verwaltung gelangte.<sup>39</sup> Dies ist nur ein Beispiel für die enge Verknüpfung zwischen der Schule und der Stadtverwaltung.

Richard Scheibe war im April 1925 berufen worden, d.h., Hase hat frühestens zu diesem Zeitpunkt Unterricht bei ihm gehabt. Ihre bei Mettner gemachte Aussage, sie habe sich in der Bildhauerei 'versucht', legt nahe, daß sie in diesem Fach nicht besonders erfolgreich war.<sup>40</sup>

Die Klasse 'Freie Malerei'<sup>41</sup> unterstand anfangs ausschließlich der Leitung von J.V. Cissarz, der schon an der alten Kunstgewerbeschule unterrichtet hatte und in den Dienst der neuen, reformierten übernommen worden war. Seine konservative Kunstauffassung führte zu Konflikten mit Wichert, die dieser zu lösen versuchte, indem er Max Beckmann in der 2. Hälfte des Jahres 1925 an die Kunstschule holte. Beckmann war an einer hauptamtlichen Lehrtätigkeit nicht interessiert, aber mit der Einrichtung von Meisterateliers gelang es Wichert, Cissarz' Lehrtätigkeit zu begrenzen und zugleich einen bedeutenden Künstler zu gewinnen.<sup>42</sup> Hase hat keinerlei Angaben zu einem Besuch dieser Klasse gemacht.

Erwähnt hat sie nur die angeschlossene Abteilung für Dekorationsmalerei und Maltechnik, die entgegen der Angabe von Hase<sup>43</sup> nicht von Baumeister, sondern von Studienrat Bäßler geleitet wurde. Hier lernte sie wahrscheinlich die für den "modernen Außen- und Innenbau notwendigen Malverfahren sowie die Anwendung der Freskomalerei und der Restaurierungstechnik"<sup>44</sup> kennen.

Als weiteren Lehrer gibt Hase Richard Lisker an, der ab 1924 für die Textilklassse zuständig war. Ihr zugeordnet waren die Werkstatt für Weberei, ab 1924 unter der Leitung von Anne Wever und die Werkstatt für Stoffdruck, deren Leitung Marianne Uhlenhuth im selben Jahr übernahm.

In der Selbstdarstellung der Schule wird der Unterrichtsinhalt dieser Abteilung folgendermaßen beschrieben: "Die allgemeine Ausbildung umfaßt die künstlerische Behandlung der Flächen, den Aufbau von Flächenformen nach Zeichnung und Farbe und Studien nach der Natur. Die technische Ausbildung vermittelt in Weberei und

---

<sup>38</sup> Vgl. Bothe, in: Wingler 1977, S. 175f

<sup>39</sup> Ders., in: Wingler 1977, S. 151f

<sup>40</sup> Vgl. Mettner, S. 60. Im Tonbandinterview mit Starl und Mettner sagt Hase, daß ihr die Bildhauerei körperlich zu anstrengend gewesen sei. (Nachlaß)

<sup>41</sup> Die Klassen 'Freie Malerei' und 'Freie Grafik' gehörten zu dem Teil der Kunstgewerbeschule, der eine Fortführung der ehemaligen Städelschen Zeichenakademie darstellte. Der Klasse für 'Freie Malerei' war 1925 die von Max Beckmann geleitete Meisterklasse angegliedert worden.

<sup>42</sup> Bothe, in: Wingler 1977, S. 149

<sup>43</sup> Aureden, S. 46

<sup>44</sup> Wichert 1929, in: Salden, S. 207

Stoffdruck die Beherrschung des Handwerks nach der künstlerischen wie technischen Seite hin. Ergänzungsunterricht in Materialkunde und Kunstgeschichte."<sup>45</sup> Die fundierte theoretische, praktische und künstlerische Ausbildung bildete die Basis für hochwertige Entwürfe, die dazu dienten, die Qualität industriell erzeugter Produkte zu steigern. Diese Zielsetzung entsprach dem Interesse der Industrie, und so ergab sich eine rege Zusammenarbeit zwischen der Kunstschule und verschiedenen Firmen. Der 2. Ausstellungskatalog der "Kunstschule der Stadt Frankfurt-Main"<sup>46</sup> aus dem Jahre 1927 dokumentiert verschiedene von der Industrie genutzte Entwürfe für gedruckte und gewebte Stoffe. Zu den namentlich aufgeführten Unternehmen gehörten z.B. die 'Deutsche Werkstätten Textil Ges. Dresden' und die 'I.G. Farbenindustrie', die hier besonders hervorgehoben werden soll, weil Elisabeth Hase in den 30er und 40er Jahren mehrfach im Auftrag dieses Konzerns fotografiert hat. Sowohl Lisker als auch Wever kooperierten mehr oder weniger und in unterschiedlicher Weise mit der I.G.. Wever entwarf z.B., wie es im Katalog von 1927 heißt, "im Auftrag der Propagandaabteilung für Naphtholarben der I.G. Farbenindustrie"<sup>47</sup> einen Baumwollstoff. Lisker, der 1919 eine eigene Firma für Stoffdruck ins Leben gerufen hatte, war zugleich von 1919 bis 1920 in den Laboratorien der I.G. Farbenindustrie tätig. Produkte seiner Firma nutzten die Farbwerke Hoechst bis 1924 zu Reklamezwecken für bestimmte Farben. Die erfolgreiche Zusammenarbeit erreichte Ende der 20er Jahre gewissermaßen einen Höhepunkt: Um Lisker trotz eines Angebots der Hochschule für Flächenkunst in Krefeld weiterhin an die Kunstschule zu binden, empfahl Wichert im Januar 1929 erfolgreich der I.G., Lisker als 'künstlerischen Berater' einzustellen. Die Vorteile für alle Beteiligten lagen auf der Hand: Die Schule verarbeitete Textilfasern der Farbwerke Hoechst zu Stoffproben für die 'Propagandaabteilung', ferner entwarfen die Studierenden Stoffmuster für das neue Verwaltungsgebäude der I.G. in Frankfurt.<sup>48</sup>

Von der Abteilung Textilien unterschieden wurde das Fachgebiet Mode. Hier konnten sich die Studierenden z.B. zu Modezeichnern oder Modezeichnerinnen ausbilden lassen. Prof. Margarete Klimt, die Leiterin, informierte sich im Rahmen ihrer Arbeit stets über neueste Entwicklungen der Modewelt im In- und Ausland. Für den Einkauf von Stoffen reiste sie u.a. nach Paris, wo sie Kontakte zu Chanel und anderen bekannten Modehäusern aufnahm. Sie besuchte Sonja Delaunay in deren Stoffdruckatelier, um sich dort künstlerische Anregungen zu holen. Es überrascht daher nicht, daß die Modeklasse sich bei den Studierenden großer Beliebtheit erfreute.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Ders., in: Salden, S. 208

<sup>46</sup> Der genaue Titel des Ausstellungskataloges lautet: "Kunstschule der Stadt Frankfurt-Main. Kunstgewerbeschule und Abteilung für freie Kunst. 2. Ausstellung", Frankfurter Kunstverein, Frankf. a. M. 1927. Im Vergleich zum Titel des 1. Kataloges wird deutlich, daß, wie schon erwähnt, die Bezeichnungen 'Kunstschule' und 'Kunstgewerbeschule' in den 20er Jahren gleichzeitig benutzt wurden: "Städtische Kunstgewerbeschule Frankfurt a. Main. 1. Ausstellung. Grafische, malerische, plastische Kräfte", Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. M. 1925; vgl. Bothe, in: Winger 1977, S. 289

<sup>47</sup> Zit. n. Bothe, in: Winger 1977, S. 161. Auch die folgenden Ausführungen basieren auf Bothes Beschreibung dieser Abteilung, S. 160-162. Der Autor hat zu allen Abteilungen grundlegendes Material geliefert.

<sup>48</sup> Vgl. ders., in: Winger 1977, S. 161f. Während ihrer Arbeit als Fotografin verzeichnete Hase mehrfach Einnahmen von einer 'Propagandaabteilung'. Angesichts dieser Ausführungen ist anzunehmen, daß sich um die 'Propaganda', also die Werbeabteilung der I.G. handelte, und nicht, wie anfangs von der Autorin (G.L.) angenommen, um die Propagandaabteilung der NSDAP.

<sup>49</sup> Ders., in: Winger 1977, S. 162f

Elisabeth Hase zählte nicht zu Klimts Studentinnen, aber sie hat in den 30er Jahren kurzfristig als Fotografin für das Städtische Modeamt, hervorgegangen aus Klimts Abteilung, gearbeitet, so daß sich zumindest ein indirekter Bezug nachweisen läßt.

Andere innerschulische Kontakte zu den Lehrenden sollten sich in den Jahren nach dem Besuch der Kunstschule ebenfalls als förderlich erweisen. Hans Warnecke leitete von 1925 bis 1930 die Klasse 'Email, Schmuck und Geräte'. Neben individuellen Arbeiten produzierte und verkaufte die kleine Gruppe von 3 bis 6 Studierenden seriell hergestellte Artikel. Auch hier gab es, wie es das Konzept Wicherts vorsah, in einigen Fällen eine Zusammenarbeit mit der Stadt Frankfurt, indem z.B. Kreuze und Kerzenständer an das Friedhofsamt geliefert wurden. Warneckes Emailarbeiten genossen in der Fachwelt großes Ansehen. So besaß etwa das Kunstgewerbemuseum in Dresden einige Stücke.<sup>50</sup> Von 1930 bis 1944 betrieb Warnecke gemeinsam mit seinem Bruder Erhard eine eigene Werkstatt zur Herstellung von Metallwaren (Schmuck, Silbergefäße etc.), mit deren fotografischer Dokumentation sie Hase in den 30er und 40er Jahren mehrfach betrauten.

Positiv im Hinblick auf die frühe fotografische Tätigkeit wirkten sich besonders die Kontakte zu einigen Dozenten der Klassen 'Hochbau' und 'Wohnungsbau und Innenausstattung' aus. Namentlich hervorgehoben seien hier Ernst May und Ferdinand Kramer. Beide waren maßgeblich am 'Neuen Bauen' in Frankfurt beteiligt. Die Klasse 'Hochbau' leitete Adolf Meyer, ehemals Lehrer am Bauhaus. Wie alle Lehrenden der Architekturabteilung arbeitete auch Meyer hauptberuflich am Städtischen Hochbauamt, wo May, 1925 bis 1930 Stadtbaurat in Frankfurt, hochqualifizierte Architekten wie Werner Hebebrand, Ferdinand Kramer und Adolf Meyer, Leiter der Bauberatung, zu sich geholt hatte. Ferdinand Kramer, Architekt und Diplomingenieur, hatte 1924 mit seinen Kleinmöbeln und Metallgeräten an der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung 'Die Form' teilgenommen. Von 1925 bis 1930 arbeitete er in der Abteilung für Typisierung am Hochbauamt; 1930 machte er sich als Architekt selbständig. Seine nebenamtliche Tätigkeit an der Kunstschule umfaßte Vorlesungen in der Architekturklasse und praktische Übungen in der Klasse für Innenarchitektur.<sup>51</sup> Diese lief offiziell unter der Bezeichnung 'Wohnungsbau und Innenausstattung' und wurde von dem Architekten Franz Schuster geleitet. Ihr angegliedert war die Werkstatt für Tischlerei. Von einigen der von Kramer entworfenen typisierten Möbel wurden in den Werkstätten der Schule Modelle hergestellt. Verwendet wurden die fertigen Möbel u.a. in den Siedlungsprojekten von Ernst May. Im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit verschafften May und andere Mitglieder des Hochbauamtes der Frankfurter Kunstschule mehrere städtische Aufträge. Ganze Klassen beteiligten sich an Planungsarbeiten und am Entwurf von Modellen etc., so daß unter Mays Einfluß und im Einvernehmen mit Wichert die Architektur- und Innenarchitekturklasse zum inneren Zentrum der Schule avancierte.<sup>52</sup>

Hase selbst war, wie es bei Albers heißt, "fasziniert von allen handwerklichen Tätigkeiten, auch dem Schreinern."<sup>53</sup> Ob sie dabei an die Tischlereiwerkstatt gedacht hat, ist nicht rekonstruierbar. Vielleicht bezog sich diese vage Formulierung auch auf

---

<sup>50</sup> Ders., in: Winkler 1977, S. 163f

<sup>51</sup> Ders., in: Winkler 1977, S. 174

<sup>52</sup> Beaucamp, in: Städelschule, S. 75f

<sup>53</sup> Albers, S. 19

die Ausführung des Holzschnitts, den sie neben vielen anderen Techniken in der Klasse für 'Werbegrafik und Buchgestaltung' erlernte.

Diese Klasse besuchte Hase vom Beginn bis zum Ende ihres Studiums, wie eine Bescheinigung vom 6.9.1938, ausgestellt von der Kunstschule, die nun - unter dem nationalsozialistischen Regime - 'Städelschule'<sup>54</sup> heißt, belegt. Darin steht, daß Elisabeth Hase "die Buchbinder- + Typografie Abtg./Klasse der Städelschule (Kunstschule der Stadt Frankfurt a. M.) - frühere Kunstgewerbeschule - vom 10. September 1924 bis 31. Oktober 1929"<sup>55</sup> besuchte. Der Klasse zugeordnet waren die Werkstätten für Satz, Druck und Buchbinderei. Lehrziele dieser Einheit waren die "allgemeine Ausbildung in der künstlerischen Flächen-Behandlung. Elementare Kompositionen mit Schwarzweiß, Farbe. Linie, Schrift, Figur, Foto. - Aktzeichnen - Entwürfe für das gesamte Werbegebiet unter Berücksichtigung der Vervielfältigungsmethoden."<sup>56</sup> Daneben erfolgten in den einzelnen Werkstätten entsprechende technische Schulungen in Holz- und Linolschnitt, Satz, Druck und Buchbinderei durch die Fachlehrer Albinus<sup>57</sup>, Biering und den von Hase erwähnten Lehrer Rehbein. Die Fächer des Ergänzungsunterrichts umfaßten die Bereiche Werbung, Materialkunde und Kunstgeschichte. Kunstgeschichte unterrichtete Dr. Joseph Gantner, der sich besonders für zeitgenössische Kunst und Architektur interessierte. Wie viele seiner Kollegen mußte er 1933 die Schule verlassen.

Wichert hatte die Abteilung, die anfangs von Windisch, Albinus und Rehbein geleitet wurde, 1924 unter dem Namen 'Typografie und Buchbinderei' gegründet. Ihr Ausbau lag ihm besonders am Herzen, da zum einen die Offenbacher Kunstgewerbeschule, die z.B. Marta Hoepffner für kurze Zeit besucht hatte, gerade in diesem Fachbereich eine große Konkurrenz darstellte. Zum anderen spielten lokale Gegebenheiten und wirtschaftliche Hintergründe eine nicht unerhebliche Rolle. In Frankfurt war eine der größten Schriftgießereien Deutschlands, die 'Bauersche Gießerei', ansässig. Eine Zusammenarbeit mit diesem Unternehmen sah der Direktor der Kunstschule als erstrebenswert an. Voraussetzung hierfür war eine qualitativ hochwertige Ausbildung, gewährleistet durch adäquates Lehrpersonal.<sup>58</sup>

Dem Ziel näher kam Wichert durch die Einstellung Paul Renners im Mai 1925. Renner bekam den Auftrag, die Entwurfsklasse und die angegliederte Werkstatt nach eigenen Vorstellungen einzurichten, um die Studierenden in Schrift- und Buchdruck, in Grafik und Typografie, unterrichten zu können. Im selben Jahr entwickelte er die berühmte 'Renner-Futura'. Die Anregung dazu kam von Ferdinand Kramer, der für

---

<sup>54</sup> Als im März 1933 die Nationalsozialisten in Frankfurt die Macht übernahmen, wurde nicht nur der Name der Schule geändert. Willi Baumeister, Max Beckmann, Fritz Wichert und viele andere wurden entlassen. Richard Lisker aus der Textilabteilung, seit 1933 SA-Mann, wurde neuer Direktor. Den personellen Veränderungen folgten die inhaltlichen. Betont wurde nun der handwerkliche Grundgedanke, während die künstlerische Ausbildung ihren Stellenwert verlor. Neu waren die politischen Schulungskurse, die von Lehrern in SA-Uniform abgehalten wurden. Auch die Außenaktivitäten der Städelschule machen deutlich, welche Politik nun verfolgt wurde: Als 1933 in Deutschland die 'Bücherverbrennung' stattfand, beteiligte sich die Schule mit einer eigenen Bücher- und Bilderverbrennung; siehe dazu: Bock, Günter: Die Städelschule im Dritten Reich, in: Städelschule, S. 102-115, hier: S. 105f

<sup>55</sup> Die Bescheinigung befindet sich im Nachlaß.

<sup>56</sup> Wichert 1929, in: Salden, S. 208

<sup>57</sup> Albinus arbeitete in der Setzerei und war, so Marta Hoepffner, "ein Verfechter der absoluten Kleinschrift", Hoepffner, in: Kermer 1989, S. 210

<sup>58</sup> Vgl. Bothe, in: Wingler 1977, S. 157f

das Hutgeschäft seines Vaters ein aus geometrischen Grundformen bestehendes Alphabet kreiert hatte. Ab 1927 übernahm die Bauersche Gießerei die Produktion der 'Futura'.<sup>59</sup>

Elisabeth Hase konnte diese Entwicklung sozusagen aus nächster Nähe verfolgen. Sie war Schülerin von Renner. Er führte sie in die Typografie ein<sup>60</sup>, mehr ist ihren knappen Ausführungen leider nicht zu entnehmen. Renner blieb nur ein Jahr an der Frankfurter Kunstschule, was die Datierung bezüglich ihrer Ausbildung bei ihm erleichtert. In der nach Renners Weggang entstehenden Übergangssituation wurde die Klasse 1926/27 vorübergehend von Delavilla geleitet. Hans Leistikow, den Hase ebenfalls als Lehrer angibt, bot zusätzlich Kurse an. Leistikow, Grafiker und hauptberuflich Drucksachenberater bei der Stadt Frankfurt, gestaltete zunächst allein, dann mit seiner Schwester Grete die Zeitschrift 'Das Neue Frankfurt'. Ab Heft 10/1930 übernahm Willi Baumeister wegen Leistikows Umzug in die UdSSR die typografische Gestaltung.<sup>61</sup>

Im April 1928 endete das Provisorium: Willi Baumeister nahm seine Lehrtätigkeit als Professor für Gebrauchsgrafik, Typografie und zeitweilig auch für Stoffdruck auf. Das Fachgebiet Stoffdruck hatte er wegen der Expansion der Textilabteilung zusätzlich übernommen.<sup>62</sup>

Wichert hatte sich für Baumeisters Berufung eingesetzt. Seinen Antrag begründete er folgendermaßen: "Herr Baumeister ist Maler und Grafiker und gehört als solcher einer Kunstrichtung an, die sich vor allem Klarheit und strengste Gesetzmäßigkeit der Bilderscheingung zur Aufgabe gestellt hat. Diese Anschauung entspricht den Zielen unserer Schule auch insofern, als sie sich mit den Bestrebungen der neuzeitlichen Baukunst auf die beste Weise in Einklang bringen läßt. Als Schriftkünstler und Typograf strebt Baumeister ebenfalls nach letzter Einfachheit. Die ganz vorzügliche Beschriftung der großen Werkbundausstelung in Stuttgart ist sein Werk. Ich sehe in Herrn Baumeister einen der ernstesten Künstler neuerer Richtung und würde seinen Eintritt in den Lehrkörper unserer Schule für einen großen Gewinn halten."<sup>63</sup>

Der Magistrat gab mit Zustimmung des Ministers für Handel und Gewerbe dem Antrag statt. Baumeisters Ausstellungserfolge im In- und Ausland waren in Frankfurt ebenso bekannt, wie beispielsweise sein schon erwähnter Beitrag zur Werkbundausstelung oder seine Bühnenbilder für das Deutsche Theater in Stuttgart. Durch seine Tätigkeit für Firmen wie Bosch oder die Deutsche Linoleum Werke AG brachte Baumeister zudem die für die Kunstschule so wichtigen Kontakte zur Industrie mit. Förderlich war sicherlich ferner seine Mitgliedschaft im 'Ring neue Werbegestalter', in dem er gemeinsam mit so bekannten Künstlern und Gestaltern wie Max Burchartz, Kurt Schwitters, Jan Tschichold und Friedrich Vordemberge-Gildewart eine neue Typografie für die Werbung entwickelte.<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> Ders., in: Winkler 1977, S. 158

<sup>60</sup> Mettner, S. 60

<sup>61</sup> Kermer, Wolfgang: Der schöpferische Winkel. Willi Baumeisters pädagogische Tätigkeit. Einleitung, in: ders. (Hg.): Der schöpferische Winkel. Willi Baumeisters pädagogische Tätigkeit. Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart ( 7 ), Stuttgart 1992, S. 8-31, hier: S. 13f

<sup>62</sup> Zu Baumeisters Frankfurter Lehrtätigkeit im Zusammenhang mit der Polemik gegen moderne Kunst, besonders seitens der Nationalsozialisten, siehe: Hirner-Schüssele, René: Von der Anschauung zur Formerfindung. Studien zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst, Worms 1990 (Diss.), S. 17-19

<sup>63</sup> Zit. n. Kermer, in: ders. 1992, S. 12f

<sup>64</sup> Ders., in: ders. 1992, S. 11f



Der Umfang seiner künstlerischen Tätigkeit läßt sich an Baumeisters Briefkopf anschaulich nachvollziehen. Folgende Aufgabengebiete werden hier aufgezählt: "Typographie - Einrichtung von Büchern - Zeitschriften - Zeitungen - Inserate - Plakate - Raumgestaltung für Ausstellungshallen - Verkaufsräume - Wohnungen - Bühnenbilder - Licht-Reklame - Mauerbilder - Reklame aller Art."<sup>65</sup>

Die Übernahme des Lehramtes an der Kunstschule zwang Baumeister jedoch vorübergehend, die eigene künstlerische Arbeit einzuschränken. Die Leitung der Entwurfsklasse, die künstlerische Verantwortung und Aufsicht über die Werkstätten spannten ihn zeitlich sehr ein, zumal die Abteilung "Werbegrafik und Buchgestaltung"<sup>66</sup> besonders gut besucht wurde: 1925 bis 1927 betrug die Anzahl der Studierenden ca. 15, nach Baumeisters Antritt stieg sie im November 1928 auf 27 an.<sup>67</sup> Am 7.1.1929, also zu dem Zeitpunkt als Elisabeth Hase seine Schülerin war, schreibt er in sein Tagebuch: "Unterrichtsbeginn. 30 Schüler, kaum Zeit für eigenes."<sup>68</sup> Aufschlußreich ist auch sein Brief an Oskar Schlemmer, der zwar 1932, also nach Hases Ausbildung, verfaßt wurde, aber hier hinzugezogen wird, weil er Einblick in den alltäglichen Schulbetrieb gibt, der 1932 sicherlich nicht wesentlich anders war als drei Jahre zuvor. So schreibt Baumeister u.a.: "Ich bin belastet morgens in einem fort mit 25 Schülern Korrektur, auch noch schulmäßige Aufsicht, über pünktliches Kommen, die Nichtentschuldigten ankreiden, mahnen, schimpfen, eine scheußliche Feldwebelei. Dazu die ganz komplizierten Werkstätten, große Setzerei, Foto, spritzen, Drucke, Diplome für die Stadt entwerfen, Druck überwachen, Verantwortlichsein, Wicherts Nörgelei (natürlich ohne Honorar)."<sup>69</sup>

Trotz der hohen Belastung wirkte Baumeister stets auf eine Verbesserung bzw. Erweiterung des Unterrichts hin. Die Studierenden, unter ihnen Elisabeth Hase, sollten im Bereich Werbegrafik und Typografie nicht nur die künstlerische Gestaltung von Plakaten, Inseraten etc. erlernen, sondern auch etwas über 'Reklamepsychologie' und die am Markt orientierten Werbekampagnen großer Firmen erfahren. Zu diesem Zweck hielt im Wintersemester 1928/29 der Werbeleiter der Firma 'Braun & Co', deren Werbegrafik Willi Baumeister überarbeitet und modernisiert hatte, Vorlesungen zu dieser Thematik.<sup>70</sup>

1929, im Juli-Heft der Werkbundzeitschrift 'Die Form', schreibt Wichert in seinem Aufsatz 'Die Frankfurter Schule für freie und angewandte Kunst' auch über Baumeisters Unterricht, der sich vom vorherrschenden Dilettantismus im Bereich der Werbegrafik folgendermaßen unterscheidet: "Professor Baumeister versucht, seine Schüler mit Hilfe einer bestimmten Methode zur Anwendung allgemeiner Flächengesetze zu erziehen und durch strengste Forderungen hinsichtlich der farbigen

---

<sup>65</sup> Zit. n. ders., in: ders. 1992, S. 11

<sup>66</sup> So lautete die offizielle Bezeichnung in der Selbstdarstellung der Schule in der Zeitschrift 'Das Neue Frankfurt'. Siehe Wichert 1929, in: Salden, S. 298

<sup>67</sup> Die Angaben basieren auf Bothe, in: Wingler 1977, S. 182

<sup>68</sup> Zit. n. Kermer, in: ders. 1992, S. 15. Auf der auf S. 198 veröffentlichten, aber nicht vollständigen Liste der Schüler und Schülerinnen Baumeisters aus den Jahren 1928-1933, fehlt der Name Elisabeth Hase.

<sup>69</sup> Zit. n. Kermer, in: ders. 1992, S. 15f

<sup>70</sup> Vgl. Bothe, in: Wingler 1977, S. 159f. Siehe ebenfalls dazu Kermer, in: ders. 1992, S. 15. Kermer weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß es einen vergleichbaren theoretischen Praxisbezug damals nur an der Düsseldorfer Kunstakademie, an der Folkwangschule in Essen und am Bauhaus gegeben habe.

und figürlichen Komposition vor der herrschenden Verwahrlosung zu schützen. Das Modische wird in dieser Klasse zwar berücksichtigt, doch nur soweit, als es aus der Befolgung künstlerischer Gestaltungsgrundsätze abzuleiten ist ... . Alles, was in ihr geschieht, ist darauf gerichtet, dem Abgleiten dieses Gebietes der Gestaltung ins Ordinäre und Kunstlose durch Vornehmheit und Meisterschaft entgegenzuwirken."<sup>71</sup>

Typisch für Baumeisters Unterricht, so die Zeitzeugin Marta Hoepffner, war, "daß er Diskussionen mit anderen Klassen arrangierte und uns in anderen Klassen als 'Gasthörer' mitarbeiten ließ."<sup>72</sup>

Baumeisters ganzheitliche Kunstauffassung, das Bestreben Kunst und Leben in Einklang miteinander zu bringen, bezog außerschulische Aktivitäten ein. Gemeinsam mit den Studierenden besuchte er Jazzkonzerte, Theateraufführungen oder Ausstellungen zur modernen Kunst.<sup>73</sup> Einladungen oder Ankündigungen von abstrakten oder surrealistischen Filmen heftete er an das Schwarze Brett. Aufgrund seiner pädagogischen und künstlerischen Fähigkeiten und seiner modernen Kunstauffassung war Baumeister bei seinen Schülern und Schülerinnen sehr beliebt.

Auch Elisabeth Hase schätzte ihn sehr. Sie, deren Ausbildungsschwerpunkt während des ganzen Studiums, also von 1924 bis 1929, im Bereich Werbegrafik, Typografie und Buchbinderei lag, erklärte Baumeister zu ihrem Lieblingslehrer.<sup>74</sup> Vom Sommersemester 1928 bis zum Ende ihrer Ausbildung im Oktober 1929 unterrichtete er sie "im nebenfach werbegrafik, insbesondere typographie und fotomontage"<sup>75</sup>. "fleiss und betragen waren einwandfrei. begabung sehr gut.", heißt es weiter in dem von Baumeister im Oktober 1929 ausgestellten Zeugnis. (Abb.1)

Von der von Baumeister - im Einverständnis mit Wichert - praktizierten Zusammenarbeit mit der freien Wirtschaft profitierte auch Hase. Ihre Erfolge in der Buchbinderei (Lehrer Rehbein), bei der typografischen Gestaltung von Bucheinbänden (Abb. 2) und dem Entwurf von Buntpapieren zur Dekoration der Innenseiten von Buchdeckel und Vorsatzblatt blieben nicht unentdeckt. So gewann sie mehrere Auszeichnungen, u.a. auf einer Ausstellung in Paris, wohin ihr Förderer Fritz Wichert einige Buntpapiere und Collagen geschickt hatte. Welche Preise Hase gewonnen hat, geht weder aus Mettners Aufsatz noch aus einer handschriftlichen Notiz der Fotografin hervor, in der es bezogen auf die Buchbindearbeiten heißt: "Wie konnte ich wissen, daß ich einmal in die Kunstschule gehen würde und dort viele Bücher binden lernen würde. Ganz-Franz-Bände, Marokainlederbände, Pergamentbände, die besonders schwer zu arbeiten gingen. Vergoldete Entwürfe für

---

<sup>71</sup> Zit. n. Kermer, in: ders. 1992, S. 14f

<sup>72</sup> Hoepffner, in: Kermer 1989, S. 210

<sup>73</sup> Marta Hoepffner erinnerte sich gerne an diese gemeinsamen Besuche. Besonders die Ausstellungen moderner Kunst beeindruckten sie nachhaltig, siehe: Scheid, Eva: Poesie mit rationalem Bewußtsein. Zum fotokünstlerischen Werk Marta Hoepffners, in: Lichtbilder - Bilder des Lichts. Marta Hoepffner. Fotokünstlerin und Pädagogin, hg. von Eva Scheid, Hofheim am Taunus 1997 (Kat.), S. 10-25, hier: S. 13

<sup>74</sup> Nachlaß: Undatierte Notiz von Elisabeth Hase

<sup>75</sup> Nachlaß: Zeugnis von Baumeister vom 31.10.1929. Der Begriff 'Nebenfach' ist hier etwas verwirrend. Er wird in einem von Baumeister später formuliertem Zeugnis aus dem Jahre 1950, das sich ebenfalls im Nachlaß befindet, nicht mehr benutzt.

neuartige Einbandmöglichkeiten, und ich erfand ganz viele, die immer mit dem ersten Preis anerkannt wurden."<sup>76</sup>

Der Frankfurter 'Metallgesellschaft' gefielen die Entwürfe und Arbeiten so gut, daß sie Hase um 1927/28 mit der Herstellung von 120 künstlerisch hochwertigen Vorsatzblättern beauftragte. Benötigt wurden sie, um eine kleine Buchedition der 'Metallgesellschaft' über Gesteine zu schmücken.<sup>77</sup> Mit diesem ersten Auftrag konnte Hase, die parallel zu ihrem Studium in einem Kinderheim arbeitete<sup>78</sup>, ihr schmales Budget aufbessern. Zudem wurde die Firma in späteren Jahren zu einer wichtigen Auftraggeberin der Fotografin Elisabeth Hase.

Weitere außerschulische Kontakte entwickelten sich ebenfalls aus ihrer Buchbindereitätigkeit. Einer Mitschülerin, die im 'Institut für Sozialforschung'<sup>79</sup> als Buchbinderin arbeitete, half Hase indem sie eine Zeitschrift zu Jahrgängen band. Aus den immer gleichen Titelblättern mit dem Kopf eines Arbeiters stellte sie die Collage "Aufruhr" her.<sup>80</sup> (Abb. 3)

Mit der **Fotografie** kam Elisabeth Hase in der Abteilung für Werbegrafik und Buchgestaltung, wie es vage heißt, "nur sporadisch in Berührung."<sup>81</sup> Eine eigenständige Fotoklasse, wie sie am Bauhaus ab 1929 unter der Leitung von Walter Peterhans eingerichtet wurde, existierte nicht.<sup>82</sup> Fotografie war vielmehr im Bereich der Werbegrafik ein Gestaltungsmittel neben vielen anderen. In der Kombination mit 'Schrift', 'Farbe', 'Figur', 'Linie' fand sie Verwendung in Inseraten, Plakaten etc. Vergleiche mit Baumeisters Fotomontagen und 'fotozeichnungen' liegen nahe. Sie dienten den Studierenden als Vorbild und genossen auch außerhalb der Kunstschule

---

<sup>76</sup> Nachlaß: Notiz von Hase vom 27.5.1985. Eventuell hat sie an der "Internationalen Plakatausstellung" im Jahre 1927 in Wiesbaden teilgenommen. So heißt es in der Zeitschrift 'Das Neue Frankfurt': "Die Kunstschule nimmt in diesen Wochen an drei größeren Ausstellungen teil. Ihre Abteilung für Buchbinderei hat die 'Reichswanderausstellung handwerklich guter Bucheinbände' ('Rehabu') beschickt, die von der Halle aus in einer Reihe deutscher Städte vorgeführt werden wird, die Abteilung für Gebrauchsgraphik zeigt zurzeit eine Kollektion von Plakatentwürfen in der Kunsthalle Wiesbaden im Rahmen einer dort stattfindenden internationalen Plakatausstellung...." ('Das Neue Frankfurt', Jg. 2, 1928, H. 7/8), zit. nach: Kermer, Wolfgang: Verzeichnis der Ausstellungen, in: ders. 1989, S. 289-302, hier: S. 298. Genauere Angaben zur Ausstellung waren nach Angabe des Autors nicht mehr rekonstruierbar.

<sup>77</sup> Becker, S. 18

<sup>78</sup> Nachlaß: Tagebucheintrag von Hase, 25. 3. 1925: In dem Kinderheim habe sie jeden 2. Sonntag sowie täglich 2 bis 4 Stunden gearbeitet.

<sup>79</sup> Mettner irrt sich, wenn sie angibt, das Institut sei damals schon von Max Horkheimer geleitet worden (S. 62). Horkheimer nahm seine Tätigkeit erst im Jahre 1930 auf.

<sup>80</sup> Mettners dazu auf S. 62 gemachte Ausführungen, Hase habe weder dadaistische noch russische Collagen gekannt, erscheint fragwürdig, da die Kunstgewerbeschule modernen Kunstströmungen gegenüber aufgeschlossen war.

<sup>81</sup> A.a.O.

<sup>82</sup> Geplant war "die Angliederung einer Werkstatt für Fotografie", wie es in der Selbstdarstellung der Abteilung im Mai 1929 heißt, in: Wichert 1929, in: Salden, S. 208. Zum Unterricht der Fotografie am Bauhaus, besonders aber den Kunstgewerbeschulen siehe: Baumann, Susanne: Der Weg über die Schulen, in: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Serie Folkwang 1994, Düsseldorf 1994 (Kat.), S. 34-40, hier: S. 37. Baumann schreibt, daß seit Mitte der 20er Jahre an einigen Kunstgewerbeschulen Fotografie als Lerninhalt aufgenommen wurde. Angesiedelt wurde sie, wie in Frankfurt, im Bereich der angewandten Kunst, d.h. innerhalb der Abteilungen für Grafik und Buchgewerbe, wo sie vorwiegend zu Reklamezwecken eingesetzt wurde.

große Anerkennung. So wurden die 'fotozeichnungen' u.a. in der berühmten Stuttgarter Werkbundaussstellung 'Film und Foto' (Mai bis Juli 1929) ausgestellt.

Erwähnt werden soll auch die Zeitschrift 'Das Neue Frankfurt', in der die Studierenden und Lehrenden ihre Ideen und Arbeiten publizierten. Im Märzheft aus dem Jahre 1928 widmete sich der Kunsthistoriker Gantner in der Rubrik "Unsere Publikationen" dem Medium Fotografie und dessen Stellenwert mit folgenden Worten: "Vor wenigen Jahren noch hätte sich eine Zeitschrift für künstlerische Gestaltungsfragen nicht mit der bloßen Photographie beschäftigen können. Zwischen Kunst und Photographie bestand damals ein Gegensatz wie etwa zwischen dem Seelischen und dem Unbeseelten, oder wie zwischen organisch-naturhafter und anorganisch-technischer Form. Das hat sich seither gründlich gewandelt. Die Photographie, die ja von erstaunlich guten, bildhaft geformten Anfängen ausgegangen war, kehrt heute in gewissem Sinne zu diesen Anfängen zurück, noch mehr, sie macht sich alle seither gewonnenen technischen Möglichkeiten dienstbar, um langsam auch die Sphäre künstlerischer Irrationalität, wie sie etwa schon in dem Moment der Verbindung einzelner Techniken vorliegt, für sich zu gewinnen. Unsere Abbildungen geben einige Proben für die Etappen dieses Prozesses: von der rein wissenschaftlichen Röntgenaufnahme über die Reklamefotografie und das bildmäßige Porträt zum Photogramm und zur Photoplastik."<sup>83</sup> Gantners Ausführungen folgt auf den Seiten 42 bis 49 der Aufsatz "Bildhafte Fotografie" von Ernst Kállai, der mit Fotografien, Photogrammen und 'Fotoplastiken' von so bekannten Fotografen wie Moholy-Nagy, Peterhans, Otto Umbehre (Umbo), Kertész und Renger-Patzsch illustriert ist.

Deutlich wird, daß die 'Neue Fotografie' der Weimarer Avantgarde an der Kunstschule in direkter oder indirekter Weise zumindest wahrgenommen und diskutiert wurde. Baumeister selbst war, wie die Teilnahme an der genannten Fotoausstellung belegt, mit der Entwicklung der zeitgenössischen, internationalen Fotografie, d.h. mit der Fotografie des 'Neuen Sehens' und der 'Neuen Sachlichkeit' vertraut und gab diese Erfahrungen an seine Studierenden - unter ihnen Elisabeth Hase<sup>84</sup> - weiter. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang sind die Aussagen Marta Hoepffners, die ihr Studium an der Frankfurter Schule im Wintersemester 1929 begann: "Baumeister zeigte uns auch im Unterricht die Arbeiten von Man Ray, Moholy-Nagy und Herbert Bayer, die als erste die Fotografie in den Rang einer modernen Kunstgattung erhoben. Besonders das Buch 'Malerei, Foto, Film' (1925) von Moholy-Nagy machte als Kunststudentin großen Einfluß auf mich."<sup>85</sup> Laut Schmoll, genannt Eisenwerth, verlangte Baumeister von den Schülern und Schülerinnen des Fachbereichs Werbegrafik, sich in der fotografischen Praxis zu üben. Angeboten wurde daher "die Fachlehre Photographie, eigentlich eines unter mehreren Ergänzungsfächern für Gebrauchsgrafik." Geleitet wurde der Unterricht von

---

<sup>83</sup> Gantner, Joseph: Unsere Publikationen, in: 'Das Neue Frankfurt', Jg. 2, März 1928, H.3, S. 41

<sup>84</sup> In einem 2. Zeugnis aus dem Jahre 1950 attestierte Baumeister seiner ehemaligen Studentin Elisabeth Hase mit der 'außerordentlichen Begabung' und den 'vorzüglichen Ergebnissen', die Teilnahme an seiner "Klasse für Gebrauchsgrafik - Typografie - Fotografie". Auch wenn Baumeister hier die Erinnerung trägt, die Klasse firmierte bekanntermaßen unter dem Titel 'Werbegrafik und Buchgestaltung', kann sein Hinweis auf die 'Fotografie' als Indiz für eine Auseinandersetzung Hases mit diesem Medium, in welcher Form und Intensität auch immer, interpretiert werden.

<sup>85</sup> Hoepffner, in: Kermer 1989, S. 211

dem von Hase namentlich erwähnten Biering, der, so Schmoll weiter, "ein Meister des Photographenhandwerks" gewesen sei.<sup>86</sup>

Von Marta Hoepffner ist bekannt, daß sie den Unterricht nutzte, um Reproduktionen ihrer Studienarbeiten und erste fotografische Porträts mit der Atelierkamera herzustellen. Die fotografische Technik und die Handhabung der Atelierkamera konnten in einem Arbeitsraum und zwei Dunkelkammern mit einer Laborgrundausrüstung und drei Vergrößerungsapparaten erlernt werden.<sup>87</sup>

Elisabeth Hase stand dieses Angebot noch nicht in vollem Ausmaß zur Verfügung. Der Umgang mit der Kamera war ihr allerdings nicht fremd, wie im Nachlaß vorhandene Bilder aus jenen Jahren erkennen lassen.

Die an der Kunstschule ab ca. 1927 entstandenen Fotos lassen sich in zwei Gruppen teilen. Zur ersten Gruppe zählen Gruppenporträts, die wahrscheinlich von Lehrenden bzw. Studierenden aufgenommen worden sind. Sie zeigen Hase mit anderen StudentInnen und dem Lehrpersonal. Die Aufnahmen sind im Garten und in den Werkstätten bzw. Klassen der Frankfurter Schule entstanden. (Abb. 4) Auf der Rückseite eines Fotos hat Hase Angaben zu den abgebildeten Personen gemacht: "Hans Hamann, Frankfurter Opernhaus für Kleider zuständig, 'Miele' Tochter Dr. Siedler, Pippa, die Schwester des Direktors der Stadtbibliothek."<sup>88</sup> Die Gruppenporträts sind im Stil konventioneller Erinnerungsfotos gehalten, die ihren Platz im privaten Album finden. Sie stellen keine Arbeitszusammenhänge dar, sondern konzentrieren sich ganz auf die Erfassung der vorhandenen Personen.

Von dem bisher beschriebenen, konventionellen Darstellungsmodus weichen die beiden folgenden, wahrscheinlich von Hase aufgenommenen, Bilder ab: Das erste Foto, ein Doppelporträt, bildet Hase und eine Mitschülerin ab. (Abb. 5) Beide Frauen liegen auf dem Boden, Wange an Wange. Der enge Bildausschnitt konzentriert sich auf die Gesichter der Frauen. Die ungewöhnliche Sichtweise entspricht den Gestaltungskriterien der 'Neuen Fotografie' der Weimarer Republik. Das Gleiche gilt für die zweite Aufnahme, die Hase, deren Autorenschaft in diesem Fall eindeutig belegt ist, mit den Bildunterschriften "Julia, russische Jüdin und ich" und "Julia Feinberger hält die Kugel. Ich fotografiere" versehen hat. (Abb. 6) In einer großen, bildbestimmenden Kugel spiegeln sich die beiden jungen Frauen und der hinter ihnen liegende Unterrichtsraum. Hase betätigt den Auslöser der Kamera. Das Bild ist in mehrerer Hinsicht interessant: Hier läßt sich bildlich nachweisen, daß Elisabeth Hase mit der Atelierkamera der Schule gearbeitet hat. Ihre Studienarbeiten hat sie im Unterschied zu Hoepffner aber nicht reproduziert. Des weiteren verdeutlicht die Wahl des Gestaltungselementes 'Kugel' die Nähe zu den fotografischen Experimenten des

---

<sup>86</sup> Auch Schmoll weist auf das Fehlen einer eigenständigen Klasse/Abteilung für Fotografie hin. Die in diesem Zusammenhang entnommenen Zitate sind aus: Schmoll, gen. Eisenwerth, J.A.: Zur frühen experimentellen Schwarz-Weiß-Photographie von Marta Hoepffner, in: Marta Hoepffner. Das fotografische und lichtkinetische Werk, Städtische Galerie Altes Theater Ravensburg, Ravensburg 1982 (Kat.), S. 3-7, hier: S. 4. Hoepffner selbst benutzte die Begriffe "Fotoabteilung" und "Fachlehrer Biering", Hoepffner, in: Kermer 1989, S. 12. In der bisher aufgeführten Literatur zur Kunstschule gibt es keinerlei Hinweis auf Fotografie als Unterrichtsinhalt. In der Selbstdarstellung der Schule wird Biering ohne nähere Erläuterung als 'Fachlehrer', nicht als Meister im Fotografenhandwerk, geführt. Siehe Wichert 1929, in: Salden, S. 208

<sup>87</sup> Vgl. Schmoll, in: Marta Hoepffner, S. 4 und Hoepffner, in: Kermer 1989, S. 12

<sup>88</sup> Das Foto befindet sich wie die anderen beschriebenen Aufnahmen im Nachlaß. Für Dr. Siedler von der I.G. und das Frankfurter Opernhaus sollte Hase in den 30er Jahren als Fotografin arbeiten.

‘Neuen Sehens’ und der ‘Neuen Sachlichkeit’ mit ihren die Wirklichkeit verfremdenden Perspektiven und einer neuen Sicht auf die Dinge.

Ein großer Teil der zur Zeit des Kunststudiums aufgenommenen Fotografien sind Selbstbildnisse. Sie machen das zunehmende Interesse an der fotografischen Technik, nun im privaten Umfeld erprobt, deutlich. Vor der Kamera stehend oder sitzend, übt Hase in diesen Bildern verschiedene Tätigkeiten wie das Lesen eines Buches oder das Ordnen eines Blumengebindes aus. Die Kameraposition bewirkt einen engen Ausschnitt, in dem die junge Frau zumeist als Brustporträt oder halbfigurig abgebildet ist. Auf einem dieser um 1927/28 aufgenommenen Fotos präsentiert sich die neben der Plattenkamera stehende und den Auslöser betätigende Hase deutlich erkennbar als Fotografin. (Abb. 7) In der Mitte des Bildes sitzen zwei Puppen, deren Gesichtsausdruck in ihrer Ernsthaftigkeit dem der Fotografin ähnelt. Der quergestellte Spiegel verdoppelt die Puppen. Ähnlich wie bei dem Motiv mit der Kugel greift sie auch hier auf das verwirrende Spiel mit verschiedenen Wirklichkeits- und Raumebenen zurück. Erwähnenswert ist an dieser Stelle die frühe fotografische Auseinandersetzung Elisabeth Hases mit dem Puppenthema, das in den 1930/40er Jahren und kurz vor ihrem Tod wieder von ihr aufgegriffen wurde. Auffällig ist zudem, daß sie sich schon um 1928 nicht als Buchbinderin oder Grafikerin abbildet, sondern als Fotografin.

Gegen Ende ihrer Ausbildung an der Kunstschule sah Elisabeth Hase zunehmend in der Fotografie das adäquate Medium, ihre Vorstellungen umzusetzen.<sup>89</sup> Sie faßte den Entschluß, Fotografin zu werden und unternahm zwei Schritte in diese Richtung: Im September 1929, einen Monat vor Beendigung des Studiums, schrieb sie an ‘Das Illustrierte Blatt’: "Anbei erlaube ich mir, Ihnen einige Photographien als Beitrag für Ihr Blatt ‘Für die Frau’ einzusenden. Sollten Sie für die Sachen Interesse haben, wäre ich bereit, Ihnen weitere Arbeiten zur Verfügung zu stellen."<sup>90</sup>

Gleichzeitig bewarb Hase sich erfolgreich mit ihren Collagen bei der Dr. Paul Wolff & Tritschler oHG, um dort ihre fotografischen Kenntnisse zu vertiefen, d.h. "das Fotografieren gründlich zu erlernen."<sup>91</sup>

### **2.2.2 Im Atelier der Dr. Paul Wolff & Tritschler oHG**

Dr. Paul Wolff stellte Elisabeth Hase im Anschluß an ihr Kunstschulstudium für drei Tage in der Woche als Praktikantin ein.<sup>92</sup> Zwei Jahre blieb sie in dem berühmten

---

<sup>89</sup> Im Tonbandinterview von Mettner und Starl behauptet Hase, daß der Direktor der Frankfurter Kunstschule, Fritz Wichert, sie als Lehrerin an der Schule verpflichten wollte und dies, obwohl sie in den einzelnen Ausbildungsbereichen immer nur bis zum Gesellenstatus gelernt und dann abgebrochen habe.

<sup>90</sup> Nachlaß: Ihre Adresse, Feuerbachstr. 25, schreibt sie zu diesem Zeitpunkt - noch unter dem Einfluß der Kunstgewerbeschule - in Kleinbuchstaben. Welche Bilder Hase der Zeitschrift angeboten hat, läßt sich nicht mehr feststellen, aber da sie die Aufnahmen in der Beilage "Für die Frau" veröffentlicht sehen wollte und in Anbetracht ihres fotografischen Frühwerks ist davon auszugehen, daß es Stilleben (Blumen, Dinge) waren. Hases Anschreiben blieben vorerst scheinbar folgenlos, denn für den in Frage kommenden Zeitraum lassen sich keine Bildveröffentlichungen in der Illustrierte nachweisen.

<sup>91</sup> Mettner, S. 62

<sup>92</sup> A.a.O. Daß sie als Praktikantin eingestellt wurde, gibt Hase im Interview mit Mettner/ Starl an. Das genaue Datum ihrer Ausbildungszeit ist nicht rekonstruierbar. Im Nachlaß finden sich keine Hinweise. Entsprechende Geschäftsunterlagen der Wolff & Tritschler oHG existieren laut telefonischer Auskunft (14.4.1999) von Frau Sommer vom Wolff & Tritschler Bildarchiv in Offenburg nicht mehr. Auch im Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt, gibt es keine Personalbögen etc., die auf ein Beschäftigungsverhältnis Hases hinweisen könnten: Telefonische Auskunft von Herrn Stracke vom

Atelier, um 1932 schließlich den Sprung in die Selbständigkeit zu wagen. Ansonsten bleiben Hases Angaben zu ihrer fotografischen 'Lehrzeit' eher marginal und beziehen sich zumeist auf die Person Paul Wolff. Infolgedessen erscheint es auch hier sinnvoll, über eine Beschreibung ihres Arbeitgebers und ihres Arbeitsplatzes zu versuchen, die Aussagen zu vervollständigen bzw. in einen Kontext zu stellen.

Wolff, ausgebildeter Arzt und als Fotograf Autodidakt, hatte 1920 als Laborant, Filmkopierer und Kinooperateur in einem Frankfurter Werbefilmkonzern begonnen, da ihm die finanziellen Mittel zur eigenen Praxisgründung fehlten. Vorausgegangen war ein Besuch bei dem Kunsthistoriker Dr. Fried Lübbecke, den Wolff wegen der Vermittlung einer Wohnung und einer Arztstelle aufgesucht hatte. Lübbecke, bekannt durch sein Engagement für den Erhalt der Frankfurter Altstadt, vermittelte ihm eine Wohnung in der Feuerbachstr.19, konnte ihm jedoch hinsichtlich einer Arztstelle nicht weiterhelfen. Auf die Frage, was Wolff denn noch könne, antwortete dieser: 'Photographieren'.<sup>93</sup>

Seit seiner Jugendzeit hatte Wolff mit der Kamera seines Bruders Porträts, Landschaften und Architektur aufgenommen. Seine technischen Fähigkeiten verbesserten sich während des Medizinstudiums, als er im Zusammenhang mit Vererbungsfragen zahlreiche Versuche mit Schmetterlingen machte und die Ergebnisse akribisch mit der Kamera dokumentierte.<sup>94</sup>

Des Weiteren entstanden zwei Bildbände der Altstadt Straßburgs. Die Aufnahmen begeisterten Lübbecke, denn sie zeigten Alt-Straßburg "neu und künstlerisch gesehen, wie wir sie für Alt-Frankfurt nicht kannten."<sup>95</sup> Auf Lübbeckes Wunsch hin fotografierte Wolff daraufhin in den Straßen Frankfurts in ähnlicher Weise. Aus dieser Zusammenarbeit entstand 1923 ein erster Bildband, dem weitere folgen sollten.

Etwa zur selben Zeit mußte die Werbefilmfirma infolge der Inflation schließen, und Wolff verlor seine Einnahmequelle. Er entschloß sich daher zur Selbständigkeit und gründete 1924 den 'Paul-Wolff-Verlag'. Die Firma wechselte mehrmals den Namen: 1926 in 'Wolff-Film, Film- und Photoaufnahmen' umbenannt, erhielt sie 1927 den Namen 'Dr. Paul Wolff & Tritschler oHG'. Alfred Tritschler arbeitete schon seit 1926 als ausgebildeter Fotograf bei Wolff und wurde ein Jahr später dessen Kompagnon.<sup>96</sup> Nach Ansicht Elisabeth Hases war er der bessere Fotograf, von dem Wolff noch einiges gelernt habe.<sup>97</sup> Tritschler fungierte jedoch eher als 'stiller Teilhaber', denn die Atelierführung oblag Wolff.

Der Sitz der "Dr. Paul Wolff und Tritschler oHG" befand sich von 1927 bis 1932 in der Kaiserstr. 32, d.h. in unmittelbarer Nähe zur Frankfurter Kunstschule in der Neuen

---

9.4.1999. Im Handels- und Gewerberegister des Amtsgerichts Frankfurt findet sich diesbezüglich ebenfalls keinerlei Hinweis: Schreiben vom 15.3.2000. Die meisten der damaligen Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Ateliers sind - so weit mir bekannt - mittlerweile verstorben oder können sich, wie die in Spanien lebende Jeanne Mandello, nicht an Hase erinnern: Schreiben an und Telefongespräch mit Frau Mandello am 5.7. und 23.8.1999.

<sup>93</sup> Klötzer, Wolfgang (Hg.): Frankfurt in Fotografien von Paul Wolff 1927-1940, München 1991, S. 10f (Reihe: Stadt im Bild. Dokumentation zur neueren Stadtgeschichte, hg. v. Richard Sauer)

<sup>94</sup> Wolff, in: Schöppe, Wilhelm (Hg.): Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten, Halle ( Saale) 1935, S. 56-62, hier: S. 59 (Selbstvorstellung)

<sup>95</sup> Zit. n. Klötzer, S. 11

<sup>96</sup> Ders., S. 12

<sup>97</sup> Nachlaß: Tonbandinterview Mettner/Starl mit Hase

Mainzer Straße. In den 30er Jahren war es in Deutschland das kommerziell erfolgreichste Atelier mit bis zu 20 Beschäftigten. Diese bereiteten die Aufnahmen teilweise so weit vor, daß Wolff nur noch den Auslöser zu betätigen brauchte.<sup>98</sup>

In der 2. Hälfte der 20er Jahre begann Wolff mit Kleinbildaufnahmen. Im Gegensatz zur Plattenkamera ermöglichte das Filmmaterial der Leica 36 Aufnahmen in rascher Abfolge. Leicht auswechselbare Objektive trugen zu einer flexiblen Handhabung bei. Mit der Leica erschlossen sich neue ästhetische Möglichkeiten wie ungewöhnliche Perspektiven und Momentaufnahmen. In der Nahaufnahme sah Wolff die eigentliche Domäne der Leicafotografie.<sup>99</sup> Mit den Jahren entwickelte er sich zum anerkannten Leica-Spezialisten, der seine Kenntnisse auf diesem Gebiet u.a. in Publikationen wie "Meine Erfahrungen mit der Leica"<sup>100</sup> einem breiten Publikum zugänglich machte.

Wolffs Aufnahmen, von denen einige im Kapitel IV als Vergleichsbeispiele analysiert werden, wurden in zahlreichen Fotobänden veröffentlicht und trugen so zum Bekanntheitsgrad des Fotografen bzw. des Ateliers bei. Genannt seien hier exemplarisch solche, die in Hases Ausbildungszeit fallen, wie das 1929 erschienene Buch "Haushalten - ein Loblied auf die Hausfrauen"<sup>101</sup> mit Haushaltsstilleben oder der im selben Jahr publizierte Bildband "Aus zoologischen Gärten"<sup>102</sup> mit Aufnahmen von "Tier-Individuen", wie es im Vorwort von Martin Möbius, Prof. der Botanik an der Frankfurter Universität, heißt. 1931 folgten die 'botanischen Lichtbildstudien' in "Formen des Lebens"<sup>103</sup>, die für Wolff eine "reine, aber hochgesteigerte Atelierarbeit"<sup>104</sup> darstellten. Vom Motiv und der Aufnahmetechnik her erinnern die Fotografien an Karl Blossfeldts Pflanzenfotografien und an den Stil der 'Neuen Sachlichkeit'. Nüchternheit und strenger Bildaufbau betonen die Form und den tektonischen Aufbau der Pflanzenfragmente, isolieren sie aus dem Kontext und erschließen so eine neue Sehweise. Die gestalterischen Mittel der 'Neuen Fotografie', die Wolff auch bei Straßenszenen und Objektstudien einsetzte, waren für ihn scheinbar nur von vorübergehendem Interesse: "Auch ich verfiel der 'Neuen Sachlichkeit', jedoch hielt sie mich nicht lange im Bann. Was gut an ihr war, nahm ich - die Konzentration auf das Wesentliche - der Bewegung selber kehrte ich bald den Rücken".<sup>105</sup>

---

<sup>98</sup> Kübler, Sabine: Paul Wolff - Frankfurt, Friedrich Seidenstücker - Berlin. Zwei Zeitgenossen fotografieren die 30er Jahre, in: 'Fotogeschichte', Jg. 8, H. 28, 1988, S. 43-48, hier: S. 45. Die Aussagen des Mitarbeiters Willi Klar zu dieser 'Vorarbeit' der Mitarbeiter beziehen sich auf die späten 1930er Jahre.

<sup>99</sup> Wolff, in: Schöppe 1935, S. 62

<sup>100</sup> Wolff, Paul Dr.: Meine Erfahrungen mit der Leica, Frankfurt a. M 1934. Das Buch mit seinen zahlreichen Bildbeispielen und technischen Ratschlägen sollte Vorurteile gegen die Leica ausräumen und - so Wolff, S. 14 - "zum Sehen erziehen". Die Bildbeispiele aus den Jahren 1925-1934 stammen im übrigen nicht ausschließlich von ihm, sondern auch von seinem Teilhaber Tritschler und Wolffs Schülerinnen, "damit man einsieht, daß nicht die Person entscheidet, sondern das Können." Wolff S. 8. Allerdings verzichtete er darauf, bei den einzelnen Fotos die Namen zu nennen, so daß die Urheberschaft nicht festzustellen ist.

<sup>101</sup> Neundörfer, Klara: Haushalten. Mit Lichtbildstudien von Dr. Paul Wolff, Königstein i. T. u. Leipzig o.J. (1929)

<sup>102</sup> Wolff, Paul: Aus Zoologischen Gärten. Lichtbildstudien, Königstein i. T. u. Leipzig 1929

<sup>103</sup> Ders.: Formen des Lebens. Botanische Lichtbildstudien, Königstein i. T. u. Leipzig 1931

<sup>104</sup> Ders., in: Schöppe 1935, S. 60

<sup>105</sup> A.a.O. Wolffs Unbehagen gegenüber der 'Neuen Fotografie' liegt für Jan Brüning vor allem in der Verletzung traditioneller Fotoregeln durch die Avantgarde begründet: Brüning, Jan: Dr. Paul Wolff. Ein Fotograf im Kraftfeld seiner Zeit, in: 'Fotogeschichte', Jg. 16, H. 61, 1996, S. 31-46, hier: S. 37



Die fotografische Arbeit Wolffs und seiner Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen umfaßte ferner die Themenkomplexe Architektur, Industrie und Technik, Menschen am Arbeitsplatz und in der Freizeit, Genre- und Stimmungsbilder. Die Fotos wurden in unterschiedlichen Presseorganen und Werbebroschüren publiziert oder als Postkartenmotive vervielfältigt. Mit der Zeit entwickelte der Perfektionist Wolff für bestimmte Bildmotive immer gleiche Darstellungsmodi, die von den Amateuren gerne übernommen wurden.<sup>106</sup> Ständig wiederkehrende Themen, wie die verschiedenen Jahreszeiten, wurden auf Vorrat produziert und thematisch geordnet, so daß eventuelle Anfragen kurzfristig befriedigt werden konnten.

Während ihrer Ausbildung fand Elisabeth Hase infolgedessen gute Bedingungen vor: Ein erfolgreiches Atelier, ein breites fotografisches Aufgabengebiet und Auftraggeber aus den verschiedensten Bereichen. Zu den Beschäftigten selbst, zu deren Anzahl und Tätigkeitsbereich, macht Hase kaum Angaben. Neben den Inhabern erwähnt sie namentlich nur den Laboranten Holzer. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Aussagen der Fotografin Jeanne Mandello, die ebenfalls im Atelier Wolff & Tritschler gelernt hat und es als "Ehre" bezeichnete, dort angenommen zu werden.<sup>107</sup> Die aus Frankfurt stammende Mandello hatte ihre 1927 begonnene Ausbildung an der Letteschule in Berlin aus familiären Gründen nach einem Jahr unterbrechen müssen. Zurückgekehrt nach Frankfurt, nutzte sie diese zwölfmonatige 'Auszeit' zur Intensivierung ihrer praktischen Kenntnisse im Atelier Wolff & Tritschler. Daraus kann geschlossen werden, daß Mandello ein Jahr vor Hase, also von 1928 bis 1929, dort in ähnlicher Funktion tätig war. Zu diesem Zeitpunkt, so Mandello, arbeiteten im Atelier der schon von Hase genannte Holzer, eine Frau namens 'Gretchen', die zuvor Mitarbeiterin von Nini und Carry Hess war, sowie Wolffs Schwager Dörr. Das Atelier war damals beliebter Treffpunkt der Kulturszene, so daß die Letteschülerin wichtige Kontakte für ihre spätere fotografische Arbeit schließen konnte.

Elisabeth Hase konnte allerdings nach eigener Aussage nur unzureichend von dieser vielversprechenden Arbeitssituation profitieren. Wolff setzte seine Mitarbeiterin häufig für Hilfsarbeiten, wie die typografische Beschriftung von Kästen<sup>108</sup> und die Erledigung von Botengängen, ein. So mußte Hase z.B. bei der Baronin von Rothschild Fotos persönlich abliefern, um Portokosten zu sparen, worüber sie sich noch in den 1980er Jahren ärgerte: "Ersparnis für ihn 10 Pf Porto. Für mich Laufzeit mehr wie 2 Stunden."<sup>109</sup>

Ein weiteres Tätigkeitsfeld lag in der Herstellung von Collagen für die Werbung. Worauf es in diesem Bereich ankam, welche gestalterischen und psychologischen Aspekte zu berücksichtigen waren, hatte Hase während ihres Studiums gelernt. Eine Collage mit dem Titel "Großer Preis von Deutschland für Motorräder" erschien 1930, ohne Namensnennung der Bildautorin, auf der Vorder- und Rückseite der

---

<sup>106</sup> Kübler, S. 44

<sup>107</sup> Alle Angaben Mandellos zum Atelier Wolff & Tritschler stammen aus einem Interview, das im Oktober 1994 von Susanne Knöner im Folkwang Museum mit der anwesenden Jeanne Mandello geführt wurde. Die Kassette mit dem Interview befindet sich in der Fotografischen Sammlung, Museum Folkwang, Essen. Die noch folgenden Aussagen Mandellos sind diesem Interview entnommen. Sie werden daher in den Fußnoten nicht mehr extra erwähnt.

<sup>108</sup> Nachlaß: Interview Mettner/Starl

<sup>109</sup> Nachlaß: Schriftliche Aufzeichnungen von Hase vom 9.2.1985

firmeneigenen 'DUNLOP Zeitung' (H. 6, Jg. V).<sup>110</sup> (Abb. 8) Wolff enthielt Hase die Honorare, die sie für solche Veröffentlichungen zusätzlich zu ihrer geringen monatlichen Entlohnung bekommen sollte, vor, so daß ihre finanzielle Situation sich am Rande des Existenzminimums bewegte.<sup>111</sup>

Nach Hases Angaben erlernte sie das Fotografieren durch eine größtenteils autodidaktische Aneignungsweise, da Wolff sie weder in die Dunkelkammer noch an die Kameras ließ. Ihr Kontakt zum fotografischen Medium sei einzig auf die Numerierung und Beschneidung der Aufnahmen beschränkt gewesen.<sup>112</sup> Hilfestellung beim Erlernen der fotografischen Technik erhielt sie von dem ebenfalls im Atelier arbeitenden Laboranten Holzer. Seine Kenntnisse vom Entwickeln und Vergrößern der Negative vermittelte er ihr nachts in ihrer Wohnung, im Anschluß an die reguläre Arbeitszeit. Im Gegenzug führte Hase ihn in die Typografie ein.<sup>113</sup>

Das Verhältnis zwischen Wolff und Hase war nicht ohne Spannungen, wie ein im Nachlaß vorliegender, emotionsgeladener Briefwechsel aus dem Jahre 1937 dokumentiert. In diesem Briefwechsel 'reflektieren' beide ihre damalige, ambivalente Arbeitsbeziehung, die von 'gegenseitiger Wertschätzung', häufiger aber wohl von Konflikten geprägt war. "Eigenwillig und trotzig" sei sie gewesen, so Wolff, weshalb sie in seinem Atelier "nie recht warm geworden" sei. Interessanterweise beschreibt er Elisabeth Hase in dieser Rückschau nicht als Praktikantin oder als Auszubildende, sondern als Fotografin mit eigenem Stil. So heißt es weiter: " Ich habe Sie als Photographin kennengelernt mit eigenem Willen, einer eigenen Note und eigenen Zielen. Das erschwerte Ihre Zusammenarbeit mit uns vielleicht etwas. Im Innern aber habe ich selbst gerade vor diesen Eigenschaften stets Respekt gehabt, weil ich jeden Menschen, der eine Persönlichkeit ist, - auch wenn ich menschlich mit ihm nicht durchaus harmoniere - zu achten gelernt habe."<sup>114</sup> Wolff behauptet in diesem Brief ferner, daß Hase unter seiner Führung eigenständig fotografiert habe, was von seiner ehemaligen Mitarbeiterin in ihrem Antwortbrief vom 27.9.1937 vehement mit den Worten bestritten wird, daß sie ihm nie assistiert habe.<sup>115</sup>

Die von Wolff konstatierte 'Eigenwilligkeit' Elisabeth Hases resultierte für den bekannten Fotografen wahrscheinlich auch aus der für ihn ungewohnten Kritik einer 'Lernenden' an seiner Person. So antwortete Hase rückblickend nach Erhalt seines Briefes: "Sie haben von mir schon in der Zeit, da ich Ihre Schülerin war, nur *das* zu

---

<sup>110</sup> Vgl. Mettner, S. 63. Nach Angaben der Autorin wurde im selben Heft und unter dem selben Titel eine Fotoreportage von Paul Wolff veröffentlicht.

<sup>111</sup> Mettner, S. 62. Im Interview mit Mettner und Starl verweist Hase allerdings auch auf eine gewisse Großzügigkeit ihres Arbeitgebers, der ihr für ihre nächtlichen, also privaten, Fotoarbeiten zuweilen ca. sechs Platten zur Verfügung gestellt habe.

<sup>112</sup> Nachlaß: Interview Mettner/Starl. Mandello gibt an, daß sie anfangs den ganzen Tag Negative retuschieren mußte.

<sup>113</sup> Mettner, S. 62

<sup>114</sup> Nachlaß: Die Zitate sind dem dreiseitigen Brief von Paul Wolff (22.9.1937) an Elisabeth Hase entnommen.

<sup>115</sup> Nachlaß: Dreiseitiger Brief Elisabeth Hase (27.9.1937) an Paul Wolff. Welche Aussage zutrifft, ist heute nicht mehr festzustellen. Jeanne Mandello, die ihre Zeit in dem berühmten Frankfurter Atelier positiver erlebt hat, behauptet im Interview mit Knöner, Wolff assistiert zu haben. Nachdem sie anfangs tagelang Fotos retuschiert habe, hätte sie schließlich ihren Chef begleiten dürfen. Diese Assistenz blieb aber nach ihren Aussagen auf 'Hilfsarbeiten' wie die Positionierung des Lichts beschränkt. Eigenständige fotografische Arbeiten erwähnt sie nicht.

hören bekommen, was Ihnen manchmal gesagt werden mußte, und was ich mit meinem Gewissen vereinbaren konnte, ..."116

Parallel zu ihrer Tätigkeit im Atelier Wolff & Tritschler fotografierte Hase in ihrer freien Zeit für das 'China-Institut' und die Architekten des 'Neuen Frankfurt'. Es handelt sich hier um erste Auftragsarbeiten (siehe Kap. IV), die größtenteils 1930 und 1931 entstanden sind, und die den Schritt in die bevorstehende Selbständigkeit vorbereiteten. Auch wenn diese Tätigkeit nicht der eigentlichen fotografischen Ausbildung zuzuordnen ist, soll sie abschließend erwähnt werden, da auf diesem Wege die Voraussetzungen zur Ateliergründung ebenso rekonstruiert und dargelegt werden können, wie die schon angedeutete enge Verflechtung der Frankfurter Kunst- und Kulturszene. Zudem ergaben sich im Rahmen der Recherche wichtige Hinweise zur Datierung der Bilder.

Die Ausführungen beziehen sich ausschließlich auf das 'China-Institut', da die personellen Verknüpfungen zwischen der Kunstschule und den Mitarbeitern des Hochbauamtes (May, Kramer etc.) schon beschrieben wurden. Eingehender berücksichtigt werden sie im Rahmen der Werkanalyse (4.2.1).

### 2.2.2.1 Am China-Institut

Geleitet wurde das 1925 in Frankfurt a. M. eröffnete Institut von dem Sinologen Prof. Dr. Richard Wilhelm. Wilhelm war in Peking, als er 1925 vom Kuratorium der Uni Frankfurt einen Lehrauftrag für Chinakunde und Chinaforschung angeboten bekam. Er nahm das Angebot an unter der Bedingung, ein entsprechendes Forschungsinstitut an der Universität gründen zu können.<sup>117</sup> Im Oktober 1925 fand daraufhin die konstituierende Versammlung des 'Vereins-China-Institut' statt, in deren Verlauf Fritz Wichert, Direktor der Kunstschule und Förderer Elisabeth Hases, in den erweiterten Vorstand für die innere Verwaltung gewählt wurde.<sup>118</sup>

Die Eröffnung des 'China-Instituts' fand am 14./15. November des selben Jahres im Völkerkundemuseum, einem späteren Auftraggeber der Fotografin Hase, statt, was nicht bedeutet, daß zu dieser Zeit angemessene Räumlichkeiten sowie ein entsprechender Mitarbeiterstab zur Verfügung gestanden hätten. Vorhanden war jedoch genügend unbearbeitetes Material, das Wilhelm aus Peking mitgebracht hatte und dem Institut zur Auswertung überließ. Dazu gehörten u.a. eine wertvolle chinesische Bibliothek und eine Sammlung von Gemälden, Holzschnitten und Kleinplastiken.<sup>119</sup>

Als Hase sich am 'China-Institut' vorstellte, befand sich dieses noch in der Konsolidierungsphase. Das umfangreiche Material mußte gesichtet, katalogisiert und archiviert werden. Angenommen wurde sie nach eigener Aussage aufgrund einer einzigen Aufnahme.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Nachlaß: Brief Hase (27.9.1937) an Paul Wolff

<sup>117</sup> Institut f. Stadtgeschichte, Frankfurt a.M.: Akten des Magistrats: China-Institut 1925-1930, Nr.1556, hier: Brief von Wilhelm an das Kuratorium der Universität Frankfurt vom 18.6.1925

<sup>118</sup> Institut f. Stadtgeschichte, F.a.M.: Akte Nr. 1556, hier: Artikel aus der 'F.Z. (Frankfurter Zeitung), II. Morgenblatt', vom 25.10.1925

<sup>119</sup> Institut f. Stadtgeschichte, F.a.M.: Akte Nr. 1556, hier: Brief über Besprechung mit Wilhelm am 14.11.1925; Angaben zu anderen Gesprächsteilnehmern fehlen.

<sup>120</sup> Mettner, S. 63

Der Beginn ihrer Tätigkeit muß im Januar 1930 gewesen sein, da Wilhelm, der sie eingestellt hatte, bereits am 1.3.1930 verstarb.<sup>121</sup> Zwei Nachmittage in der Woche arbeitete sie im Archiv des Instituts, um eine fotografische Bestandsaufnahme der vorhandenen Gegenstände durchzuführen.<sup>122</sup>

Für die Berufsanfängerin Elisabeth Hase gab es in der alltäglichen Praxis des öfteren fachliche Herausforderungen. Zwar bekam sie eine Kamera und Papier gestellt, da sie aber noch unerfahren war, brauchte es anfangs mehrere Abzüge, bis ein gelungenes Bildergebnis vorlag. Als Wilhelm sie bat, für einen Vortrag Dias herzustellen, geriet sie nach eigener Aussage in Verlegenheit: "Das Wort hatte ich schon mal gehört, ich wußte aber nicht, was das ist. - Wie rede ich mich denn da jetzt raus? Da habe ich gesagt: 'Jetzt zeigen Sie mal ein paar Dias, damit ich die Qualität sehe.' Dann weiß ich wenigstens, was das ist. Das hatte ich noch nicht gelernt."<sup>123</sup> Aushelfen mußte wieder der Laborant Holzer aus dem Atelier Wolff, der ihr den Umgang mit Dias erklärte.

---

<sup>121</sup> Institut f. Stadtgeschichte, F. a.M.: Notiz in Akte Nr. 1556

<sup>122</sup> Vgl. Mettner, S. 63. In ihrem Aufnahmebuch führt Hase allerdings nur wenige Arbeiten auf, was angesichts der genannten Arbeitszeit von immerhin zwei Nachmittagen erstaunlich ist. In den Magistratsakten des 'China-Instituts' (1929-1930), Institut für Stadtgeschichte, F.a.M., gibt es keine Hinweise zu Hases Tätigkeit am Institut. Die übrigen Bestände des Instituts sind im Frankfurter Universitätsarchiv, welches sich noch im Aufbau befindet, untergebracht. Laut Schreiben von Herrn Maaser (14.7.1999) habe sich weder in den Beständen noch in den noch nicht katalogisierten, stichprobenmäßig überprüften Akten, Material zu Hase gefunden.

<sup>123</sup> Zit. n. Mettner, S. 63

### III. Das Atelier Elisabeth Hase 1932 bis 1945

Das Jahr 1932 brachte für Elisabeth Hase wichtige private und berufliche Änderungen mit sich. Da bei Hase die Grenzen zwischen privatem und beruflichem Leben fließend waren, soll zunächst ihre private Situation beschrieben werden.

#### 3.1 Leben

1932 zog Elisabeth Hase in die Wohnung eines Mehrfamilienhauses in Frankfurt am Main.<sup>124</sup> In diesem Haus lebte bereits ihr damaliger Lebensgefährte, der Maler und Grafiker Albert Hein Kruse. Hier, am Goetheplatz 11, wohnten beide bis 1936.<sup>125</sup> Im selben Jahr erfolgte der gemeinsame Umzug in die Staufenstr. 36.

Kruse, geb. am 1.11.1900 in Bremerhaven, hatte seine Lehrzeit im grafischen Gewerbe mit der Gehilfenprüfung als Typograf abgeschlossen. Von 1920 bis 1922 besuchte er, wie später Marta Hoepffner, die Osnabrücker Kunstgewerbeschule als Vorbereitung für die Kunstschule der Stadt Frankfurt. Vier Jahre, von 1922 bis 1926 blieb er in dieser Institution, u.a. in der Grafikklassse von Prof. Delavilla, um schließlich als Meisterschüler abzugehen. Gleichzeitig nahm er als Gastschüler am Unterricht der Schriftklasse der Offenbacher Werkkunstschule teil.<sup>126</sup>

Im Anschluß an seine Ausbildungszeit arbeitete Kruse mit großem Erfolg bei der Frankfurter Societätsdruckerei und dem dazugehörigen Verlag. Als sogenannter 'künstlerischer Beirat' entwarf er für die verlagseigene 'Frankfurter Zeitung' (FZ) Anzeigen, Plakate und Prospekte. Bei einigen Sondernummern war er für die grafische und typografische Gestaltung der 'FZ' und ihrer Beilagen zuständig. Mit seiner "suggestiven graphischen und textlichen Gestaltung"<sup>127</sup> trug er, wie ihm ein Zeugnis attestiert, wesentlich zum wirtschaftlichen Erfolg der 'FZ' bei. Von 1932 bis 1937 leitete Kruse die Bildredaktion des im selben Verlag erscheinenden Presseorgans 'Das Illustrierte Blatt. Frankfurter Illustrierte'. Verantwortlich für den Bild- und Textumbruch, die Erfindung von Überschriften und die Betreuung der grafischen Ressorts machte er nach eigenen Aussagen auch Bildreportagen.<sup>128</sup>

1937 verließ Kruse den Frankfurter Societätsverlag und arbeitete freiberuflich als Werbeberater und Grafiker, insbesondere für die Frankfurter Sparkasse. Kruse war Mitglied in verschiedenen Organisationen: Von 1925 bis 1932 gehörte er dem 'Bund Deutscher Gebrauchsgrafiker', 1934 bis 1942 dem 'Reichsverband der Deutschen Presse' an.<sup>129</sup>

---

<sup>124</sup> Im Melderegister des Institut f. Stadtgeschichte, F. a.M., ist sie erst ab 1933 unter dieser Adresse aufgeführt.

<sup>125</sup> Hase und Kruse sollen dort in getrennten Wohnateliers gelebt und gearbeitet haben. Die Information bezieht sich auf eine mündliche Aussage von Anna Lepp gegenüber Marianne (Nani) Simonis, der Tochter Elisabeth Hases, im Mai 2001.

<sup>126</sup> Die Angaben sind einem undatierten, nicht adressierten 'Aufnahmeantrag' Kruses entnommen, den Ilse Kruse, seine 2. Frau, aus seinem Nachlaß zur Verfügung gestellt hat.

<sup>127</sup> Nachlaß Kruse: Zeugnis vom 30.10.1932, ausgestellt von Dr. Lothar, Geschäftsführung der 'FZ'.

<sup>128</sup> Nachlaß Kruse: Undatierte biografische Angaben von Kruse bezüglich seiner Tätigkeit beim 'Illustrierten Blatt' in der Zeit vom 1.5.1932-31.9.1937

<sup>129</sup> Nachlaß Kruse: Aufnahmeantrag

Kennengelernt haben sich Hase und Kruse an der Kunstschule. Seit 1926 waren sie ein Paar, aber erst 1937 heirateten sie.<sup>130</sup> Nach einer erlittenen Fehlgeburt Ende des selben Jahres und den zum Teil daraus resultierenden Mißstimmungen trennte sich das Paar bereits ein Jahr später, und Kruse zog aus der gemeinsamen Wohnung aus.

Am 2.2.1939 heiratete Hase ein zweites Mal. Hellmuth Simonis, geb. am 5.3.1904, war Prokurist der 'Metall-Gesellschaft AG' (MG) in Frankfurt, für die Hase schon an der Kunstschule gearbeitet hatte, und Geschäftsführer einer deutsch-englischen Tochtergesellschaft der 'MG'. Dieses Beschäftigungsverhältnis wurde im Januar 1945 unterbrochen, als Simonis eingezogen wurde, um den Dienst als Kraftfahrer zu verrichten.<sup>131</sup>

Während des Krieges bekam das Paar zwei Kinder: Christa, geb. am 8.11.1939 und Marianne, geb. am 19.2.1944. Im selben Jahr (1944) wurde Hase mit ihren Töchtern - Simonis arbeitete zwischenzeitlich in Berlin - nach Idstein im Taunus evakuiert. In dem kleinen Dorf wurden sie, wie Hase verbittert an ihren Bruder schreibt, wegen der allgemeinen Wohnungsnot als "Verbombte nur geduldet."<sup>132</sup> Die Bombardierung Frankfurts hatte schon im Oktober 1943 begonnen. Im März des folgenden Jahres zerstörten mehr als 3800 Spreng- und über 2 Millionen Brandbomben die Alt- und Innenstadt<sup>133</sup>. Auch die Atelierwohnung Hases blieb von den Angriffen nicht verschont. Im Sommer 1944 waren in der Wohnung die Wände wieder aufgerichtet worden, wie ein Kontrollbesuch des Idsteiner Stadtbaumeisters ergab. Nach diesem Besuch verstärkten sich die Auseinandersetzungen zwischen Hase und der Idsteiner Stadtverwaltung, die die Fotografin und ihre kleinen Töchter - in der Phase des totalen Krieges - wieder zurück nach Frankfurt schicken wollte, was aber schließlich durch Einspruch eines Landrats verhindert werden konnte.<sup>134</sup>

Gegen Ende März 1945 nahmen amerikanische Truppen Frankfurt ein. Damit war für die Stadt der Krieg beendet.

### **3.2 Das Atelier. Organisation, Angestellte**

Nach der zweijährigen Tätigkeit bei der Dr. Paul Wolff & Tritschler oHG machte Elisabeth Hase sich 1932<sup>135</sup> mit ca. 300 Fotos<sup>136</sup> selbständig. Darunter befanden sich viele Stilleben, meist Blumen- und Sachaufnahmen, die sie nachts im Atelier aufgenommen hatte, im Anschluß an ihre Arbeit für Wolff, das 'China-Institut' und die Architekten des 'Neuen Bauen'.

Die Atelierwohnung am Goetheplatz, in der das Labor durch eine Holzwand vom Wohnraum getrennt war (Abb. 9), befand sich "179 Stufen hoch"<sup>137</sup> und war beliebter

---

<sup>130</sup> Interview der Autorin (G.L.) mit Ilse Kruse am 19.1.1999. Nach ihren Angaben lebten E. Hase und A. Kruse elf Jahre unverheiratet zusammen.

<sup>131</sup> Nachlaß: Soldbuch vom 13.1.1945

<sup>132</sup> Nachlaß: Brief an Werner Hase vom 13.8.1944

<sup>133</sup> Nordmeyer, Helmut: Fred Kochmann. In Trümmern neues Leben. Frankfurt 1945-1949, S. 3 Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung im Institut für Stadtgeschichte in Frankfurt a. M., vom 16.11.1998-26.3.1999, Frankfurt a. M. 1998

<sup>134</sup> Nachlaß: Brief an Werner Hase vom 13.8.1944

<sup>135</sup> Wahrscheinlich Anfang 1932, siehe Kirschblütenfoto 'FZ' 3/1932

<sup>136</sup> Mettner, S. 63

<sup>137</sup> Zit. n. Mettner, S. 63

Treffpunkt von Architekten und Künstlern. Schauspielerinnen wie Konstanze Menz und Marianne Hoppe, die Hase durch eine Mitschülerin von der Kunstschule kennengelernt hatte, und Maler wie Theo Garvé, ehemaliger Meisterschüler Max Beckmanns und Inhaber eines Ateliers im selben Haus, gehörten diesem Kreis an.

Ab 1932 wurden zunehmend Fotos von Hase in der Presse publiziert. Vom berühmten Scherl-Verlag kam eine Redakteurin vorbei, um sich ihre Bilder anzusehen: Die Aufnahme "Rose mit Tautropfen" erschien schließlich, so Mettner, auf einem Titelblatt von 'Scherl's Magazin'.<sup>138</sup> Berufliche Unterstützung fand Hase ferner bei Kruse, dessen Tätigkeit als Bildredakteur beim 'Illustrierten Blatt' für die anfangs noch unbekannte Fotografin sicherlich hilfreich war: Schon im ersten Jahr ihrer Selbständigkeit wurden einige Fotos im genannten Presseorgan veröffentlicht. Bis 1944 folgten weiterhin zahlreiche Aufnahmen, häufig plaziert auf den Titelseiten. Kruse, der selbst fotografierte, begleitete seine Lebensgefährtin auf ihren Fotoreisen und schrieb zu einigen Bildreportagen Hases die Texte.

In den ersten Jahren am Goetheplatz wurde Kruses Name - zumindest auf den noch vorhandenen Geschäftsbögen des Ateliers - mit aufgeführt. So existiert im Nachlaß ein auf den 1.2.1936 datierter Dienstvertrag mit einer Angestellten mit dem Firmenkopf: "PHOTO-Graphik. Atelier für Photographie und Werbegraphik. E. Hase und A. Kruse", wobei der Name 'Kruse' nachträglich durchgestrichen wurde. Inwieweit Kruse - damals immerhin noch Angestellter des Frankfurter Societätsverlags - im Atelier involviert war, bleibt offen. Er selbst nutzte, wie die Recherche ergeben hat, eine Fotografie Elisabeth Hases für seine Zwecke. So enthält eine von ihm gestaltete und 1933 im 'Illustrierten Blatt' publizierte Anzeige für eine Lebensversicherungsgesellschaft die Abbildung eines Mädchens, welches eine Puppe füttert. (Abb.10) Als Bildautor wird am unteren Rand der Zeichnung 'A. Kruse' genannt, was erstaunlich ist, denn als Vorlage diente ihm eine Aufnahme Hases, die er bis auf winzige Details, wie das Fehlen des Haarzopfes der Puppe und des Hintergrundes, grafisch zitiert hat.<sup>139</sup>

Der Begriff 'PHOTO-Graphik' steht zum letzten Mal auf einem mehrseitigen Firmenprospekt gegen Ende der 30er Jahre. (Abb.11) Kruses Name, er lebte nicht mehr mit der Fotografin zusammen, wird in der Wohnung in der Staufenstraße nicht mehr aufgeführt. Das kann dahingehend interpretiert werden, daß der Begriff 'Graphik' sich nicht unbedingt allein auf seine grafische Arbeit bezog, sondern daß Hase mit 'PHOTO-Graphik' einen Ausdruck wählte, der so oder in ähnlicher Form auch von anderen Ateliers genutzt wurde.<sup>140</sup> Und noch etwas hat sich verändert: Ab ca. 1937/38 machte sie Farbaufnahmen, was werbeträchtig auf der Titelseite des Faltblattes durch Fettdruck hervorgehoben wird. Unterhalb der Abbildungen auf der zweiten und dritten Seite führt Hase ihre Arbeitsgebiete "Reklame, Industrie, Architektur, Illustration, Porträt" und die verschiedenen Formen bzw. Orte ihrer

---

<sup>138</sup> Dies., S. 64. Die Recherche in den Ausgaben von 1932 verlief allerdings negativ, d.h., daß die Aufnahme wahrscheinlich erst danach auf einem Titelblatt des Magazins veröffentlicht wurde. Das Motiv "Rose mit Tautropfen" wurde ebenso wie ein gezeichneter Hase zum Markenzeichen der Fotografin und schmückte ihre Visitenkarten und Geschäftsformulare.

<sup>139</sup> Abgebildet in: 'Das Illustrierte Blatt', 14.12.1933, Jg. 21, Nr. 49, S. 1215

<sup>140</sup> Zur Geschichte der Foto-Grafik in den 1920er und 1930er Jahren siehe den Aufsatz von: Frizot, Michel: Die Metamorphose des Bildes. Foto-Grafik und Sinnumkehrungen, in: ders. (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 430-455. Zur Fotografin siehe ferner den zeitgenössischen Aufsatz von: Croy, Otto, Dr.: Photo-Graphik, in: 'Deutscher Kamera Almanach' 1934, Bd. 24, S. 87-95

Veröffentlichung, "Prospekte, Inserate, Zeitschriften, Plakate, Bücher", auf. Auf der letzten Seite steht unter ihrem Selbstfoto abschließend: "Das Archiv umfaßt alle erdenklichen Themen." Den Begriff 'Archiv' benutzt Hase in der Geschäftskorrespondenz der späteren Jahre noch einige Male, während die Bezeichnung 'Atelier' keine Rolle mehr spielt.<sup>141</sup> Ansonsten tragen Visitenkarten, vorgedruckte Anschreiben an Redaktionen und Verlage etc. in wenig modifizierter Weise neben der jeweiligen Adresse die Aufschrift "Photographie Elisabeth Hase. Aufnahmen für Presse und Werbung."

Der Eigenwerbung dienten möglicherweise in Einzelfällen auch die Mappen mit ausgewählten Fotos. In Passepartouts gefaßt, präsentieren sie einen Querschnitt des fotografischen Themenspektrums. Für ein breites Publikum gedacht, waren die zu Weihnachten verschickten, mit Motiven und Adresse der Fotografin versehenen, Postkarten. Zusätzlich stellte Hase in einem Schaukasten ihre Arbeiten aus. Bevorzugt wurden, wie bei anderen Ateliers auch, Aufnahmen von Kindern, Tieren und Jahreszeiten, die immer auf das Interesse des Publikums hoffen konnten. Diese verschiedenen Formen der Werbung waren üblich und notwendig und wurden von der fotografischen Fachpresse entsprechend gewürdigt.<sup>142</sup> Erfolgreich waren solche werbenden Maßnahmen nur dann, wenn sie die jeweiligen Bedürfnisse der verschiedenen Kundengruppen berücksichtigten, also zielgerichtet und systematisch voringen. Organisatorisch bedeutete das einen großen Verwaltungsaufwand, der sich nur durch einen entsprechenden Mitarbeiterstab bewältigen ließ.

Hase fotografierte mit verschiedenen Kameras: Mit einer Zeiss-Ikon-Ideal, einer Voigtländer, einer Leica<sup>143</sup> und einer zweiäugigen Rolleiflex (6 x 6 mit Kinefilmadapter). In einem Aufnahme- bzw. Fotoverzeichnisbuch führte sie ihre Schwarz-Weiß-Fotografien nach Kameras getrennt und jeweils mit laufenden Nummern und Angaben zum Bildinhalt versehen auf. Nicht eingetragen hat sie in diesem Buch die Farbdias, mit denen sie um 1938 begonnen hatte und von denen sie in den ersten Jahren, als die Anzahl der Aufnahmen noch relativ gering war, Kontaktabzüge anfertigte.

Datierungen finden sich im über 300 Seiten umfassenden Aufnahmebuch nur selten, so ist z.B. auf der ersten Seite oben die Jahreszahl 1931 angegeben. Auf den folgenden Seiten, die kein Datum mehr angeben, sind allerdings einige Fotos angeführt, die an der Kunstschule entstanden sind. Trotz dieser anfänglichen Ungereimtheiten kann die Datierung und das Anlegen eines Fotoverzeichnisses als Indikator dafür gelesen werden, daß 1931 aufgrund einer gewissen Quantität der Aufnahmen und des Vorsatzes der Selbständigkeit eine professionelle, d.h. regelmäßige und exakte Erfassung der Bilder erforderlich wurde, wobei früher entstandene Aufnahmen scheinbar nicht zurückdatiert wurden. Eine gewisse

---

<sup>141</sup> Das könnte darauf zurückzuführen sein, daß ein großer Teil ihrer Arbeit für Presse und Verlage über postalische Auswahlendungen und weniger über den direkten Kundenkontakt stattgefunden hat, zumindest in der Zeit, als die Kinder geboren waren. Als diese sich im schulpflichtigen Alter befanden, empfing Hase ihre Kunden nur vormittags, um so die Privatsphäre der Kinder nicht gänzlich preiszugeben. Vgl. Mettner, S. 65

<sup>142</sup> Exemplarisch genannt sei hier der Aufsatz "Zur Werbung des Fachfotografen" von Heinrich Freytag, in: 'Gebrauchsfotografie', Jg. 44, 1937, Halle (Saale), S. 11-13

<sup>143</sup> Das Fotografieren mit der Leica war selbst zu Beginn der 1930er Jahre noch keine Selbstverständlichkeit. Nicht von ungefähr setzte sich Paul Wolff noch 1934 in "Meine Erfahrungen mit der Leica" für die Kleinbildfotografie ein, die gerade in den Kreisen der Berufsfotografie wegen des angeblichen Mangels an gestalterischen bzw. künstlerischen Möglichkeiten auf Vorbehalte stieß.



Datierungshilfe bieten die auf den Rückseiten der Fotos angebrachten Stempel mit dem Hinweis auf das Copyright und die jeweilige Adresse des Ateliers. Falls Hase die Stempel nicht nachträglich aufgebracht hat, kann - mit allem Vorbehalt - davon ausgegangen werden, daß der Stempel 'Goetheplatz 11' etwa für den Zeitraum von 1932 bis mindestens Februar 1936 gilt, während die Entstehungszeit der Aufnahmen mit dem Aufdruck 'Staufenstraße 42' ab 1936 anzusetzen ist. Die vor der Selbständigkeit entstandenen Fotografien geben beinahe ausschließlich die Adresse 'Gartenstraße 11' und in Ausnahmefällen 'Klüberstraße 13' an und sind häufig von Hase signiert worden.

Ihre meist 18 x 24 cm großen Abzüge ordnete Hase - wie bei Wolff gelernt - nach Themen, um bei entsprechender Nachfrage einen schnellen Zugriff auf die Bilder zu haben. Der Großteil der Aufnahmen entstand ohne Auftrag. Auf Vorrat produziert und häufig ohne konkreten Anlaß oder Aktualitätsbezug, fanden Kinder-, Tierfotos oder immer wiederkehrende Themen, z.B. die Jahreszeiten, stets ihre Abnehmer. Es waren, so die Fotografin, zumeist "zeitlose, künstlerisch aufgebaute Bildvorlagen für die gesamte Presse. Dazu gehören auch Tageszeitungen, Wochenzeitungen, Monatszeitungen, religiöse Zeitungen, Kalender- und Druckvorlagen jeglicher Art, auch für Werbezwecke."<sup>144</sup>

### 3.2.1 Angestellte

Mit zunehmendem Bekanntheitsgrad und verbesserter Auftragslage konnte Hase die Atelierarbeit nicht mehr allein bewältigen. Während des größten Teils ihrer Selbständigkeit beschäftigte sie im Durchschnitt ca. 2 bis 3 Angestellte, die im Haushalt, Labor oder Büro tätig waren. Bei Bedarf wurden zusätzlich Aushilfen eingestellt.<sup>145</sup>

Erste Hinweise auf ein mögliches Beschäftigungsverhältnis gibt es um 1933/34. In dieser Zeit weisen die Eintragungen im Fotoverzeichnisbuch eine Handschrift auf, die weder von Hase noch von Kruse stammt. Die jeweiligen Texte zu den Fotos, auf denen Hase selbst abgebildet ist, sind nun nicht mehr - wie vorher üblich - in der Ich-Form (z.B. "Ich, am Fenster stehend...") geschrieben, sondern beginnen mit "Frl. Hase...".

Ein wirklicher Nachweis existiert erst für das Jahr 1936. In einem Schreiben vom 3.1.1936 versichert eine I. Henniecke "nach dem Austritt bei Frl. Hase innerhalb von 6 Monaten keine Stellung bei irgendeiner Konkurrenzfirma (Presse-Foto-Vertrieb) anzutreten."<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Nachlaß: Vernehmungsniederschrift des 'Beschwerdeausschusses für den Lastenausgleich' vom 13.3.1967.

<sup>145</sup> Diese Ateliergröße war scheinbar die Regel. So beschäftigte Liselotte Purper, die wie Hase viel für die Presse arbeitete, um 1939 zwei Angestellte. Zu Beginn der 40er Jahre, auf dem Höhepunkt ihres Erfolges, beschäftigte sie bis zu vier Angestellte; vgl. Protte, Katja: "Bildberichterstatteerin" im "Dritten Reich". Fotografien aus den Jahren 1937 bis 1944 von Liselotte Purper, in: 'DHM Magazin', H. 20, Jg. 7, Sommer 1997 (Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung im 'Deutschen Historischen Museum', Berlin), hg. v. 'DHM', Berlin 1997, S. 2-60, hier: S. 20

<sup>146</sup> Nachlaß: In welchem Zusammenhang das Schreiben ausgestellt wurde - anlässlich einer Einstellung oder Entlassung - und in welcher Funktion Henniecke tätig war, läßt sich nicht rekonstruieren. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Entlassung, da der Name Irmgard Henniecke im Fotoverzeichnisbuch schon 1935 genannt wird.

Nur wenig später, am 1.2.1936, stellte Hase Friedel Braun, geb. am 30.11.1917, als "Haustochter" ein. In dem von ihrer Arbeitgeberin aufgesetzten Vertrag verpflichtete sich die junge Frau, bei allen Belangen des "Haushaltes und des Berufes" zu helfen und bei Bedarf als Modell zur Verfügung zu stehen. Gleichzeitig unterschrieb Braun, im Falle einer Veröffentlichung der Bilder auf jegliche Ansprüche zu verzichten und ihr eventuell überlassene Fotos, die sie selbst abbildeten, "nur mit ausdrücklicher Genehmigung an Dritte weiterzugeben", um so "eine geschäftliche Auswertung dieser Aufnahmen" zu verhindern. Eine weitere Auflage war es, alle geschäftlichen Vorgänge "als Dienstgeheimnis zu betrachten."<sup>147</sup> Der Tätigkeitsbereich Brauns innerhalb des Ateliers umfaßte ferner Hilfsarbeiten wie die Verwaltung der Portokasse. Des weiteren sollte sie Hase auf den Fotoreisen begleiten. Das Arbeitsverhältnis war jedoch scheinbar nur von kurzer Dauer. In den ab 1937 vorhandenen Personalbögen gibt es keinerlei Hinweise mehr auf Braun, dafür aber auf eine junge Frau namens Elli Ehrig, die mit 26 Jahren im Juni 1936 ihre Tätigkeit als Kontoristin aufnahm.

Ehrig erledigte kaufmännische und betriebliche Angelegenheiten. Sie führte die Bücher und bearbeitete die Korrespondenz. Die geschäftliche und private Beziehung zwischen Hase und ihrer langjährigen Mitarbeiterin war gut. Beide unternahmen gemeinsam zahlreiche Fotoreisen und Ehrig stand, z.T. mit Kruse, häufig Modell. Bei späteren Fotoreisen führte Ehrig in Abwesenheit ihrer Arbeitgeberin das Atelier selbständig. In ihrem letzten Personalbogen von 1942 wird Ehrig nicht mehr als Kontoristin, sondern als Volontärin geführt. Ende August des selben Jahres verließ sie auf eigenen Wunsch das Atelier, um eine Ausbildung als Fotografin zu beginnen, nicht ohne zuvor eine schriftliche Erklärung abgegeben zu haben, daß sie, wie zu Beginn ihrer Arbeit versichert, keine Stellung bei einer "gleichgearteten Firma innerhalb Cross-Frankfurts"<sup>148</sup> annehmen würde.

Von den ab 1938 eingestellten Mitarbeiterinnen waren einige als zusätzliche Aushilfskräfte angestellt. Die Beschäftigungsdauer der regulären Kräfte belief sich meistens auf ca. zwei Jahre, d.h. das sechsjährige Arbeitsverhältnis von Ehrig blieb unerreicht. 1941 bis 1943 beschäftigte Hase ausnahmsweise eine Fotografin. Lieselotte Zehrlaut wird, wie eine von Hase in den 1950er Jahren eingestellte Fotografin auch, wahrscheinlich die Laborarbeiten erledigt haben. Daß sie ihre Ideen einbringen konnte, ist nicht anzunehmen. Hase war längst mit ihrem Stil erfolgreich und in ganz Deutschland bekannt. Ihr Atelier bot der Berufsanfängerin Zehrlaut die Möglichkeit, Erfahrungen zu sammeln und Einblicke in die fotografische Praxis zu bekommen.

Über die Beschäftigung von Auszubildenden gibt es in dem hier behandelten Zeitraum keinerlei Hinweis. Marta Hoepffner, die 1934 in Frankfurt ein Atelier eröffnet hatte, bildete ab 1943 aus. Zu diesem Zeitpunkt wurden in Frankfurt nur drei weitere Fotostudios beim Arbeitsamt als Ausbildungsstätte geführt. Von Hoepffner ist bekannt, daß sie 1937 aufgrund ihrer gemachten Berufserfahrung auch ohne Lehre und Gesellenprüfung den Meisterbrief erlangt hat.<sup>149</sup> Für Elisabeth Hase läßt sich ein

---

<sup>147</sup> Nachlaß: Dieses Schreiben sowie ein Schriftwechsel mit der Angestellten Ehrig, sind die einzigen noch existierenden Dokumente, deswegen werden sie exemplarisch etwas ausführlicher besprochen.

<sup>148</sup> Nachlaß: Schreiben von Ehrig an Hase vom 9.8.1942

<sup>149</sup> Zu diesen Ausführungen siehe: Scheid, in: Lichtbilder, S. 14 und Sykora, Katharina: "Was ich mache ist auch Poesie, aber eine technisch materielle". Zur Fotografie von Marta Hoepffner, in: Frauen

Meisterbrief nicht nachweisen.<sup>150</sup> Daß sie 1934 eventuell mit dem Gedanken gespielt hat, die Meisterprüfung abzulegen, läßt eine an sie adressierte Postkarte vermuten, auf der die Absenderin in Anspielung auf den Meisterbrief fragt: "Hast Du ihn?" Dokumentiert ist im Archiv jedoch der Nachweis der 'arischen Abstammung' vom November 1935, den die Fotografin erbringen mußte, um weiterhin in ihrem Beruf tätig sein zu können.(siehe Kap.V) Ob dieses Schriftstück etwas mit der Meisterprüfung zu tun hatte, bleibt eher fragwürdig. Fest steht, daß seit der am 24.1.1935 Inkraft getretenen "Dritten Verordnung über den vorläufigen Aufbau des deutschen Handwerks" ("Großer Befähigungsnachweis") für die Eröffnung eines Handwerksbetriebes der Meisterbrief vorgeschrieben war. Für schon existierende Firmen gab es eine Übergangsregelung, d.h. die Prüfung mußte nicht umgehend, sondern spätestens bis zum 31.12.1939 abgelegt werden. Ansonsten wurde das Atelier geschlossen und in der Handwerksrolle gelöscht.<sup>151</sup> Ausgenommen von dieser Regelung waren diejenigen Betriebe, die schon vor dem 1.1.1932 in der Handwerksrolle eingetragen und deren Besitzer vor dem 1.1.1900 geboren waren. Falls Hase also bereits vor dem Stichtag in der Handwerksrolle eingetragen gewesen wäre, hätte sie eine nachträgliche Prüfung nicht ablegen müssen.<sup>152</sup>

Bis 1943 arbeitete Hase nach eigener Aussage, und die Geschäftsbücher bestätigen es, mit großem Erfolg<sup>153</sup> und, wie es bei Mettner heißt, auch ungehindert.<sup>154</sup> Wie dies, gerade im Zusammenhang mit der schwierigen politischen Situation zu verstehen oder zu interpretieren ist, wird im Kapitel 'Bild im Kontext' (V), zu klären sein.

---

Kunst Wissenschaft, Rundbrief, H. 14, Okt. 1992, hg. v. Brand-Claussen u.a., Marburg 1992, S. 83-87, hier: S. 83

<sup>150</sup> Eine entsprechende Anfrage beim Amtsgericht (Handelsregister) in Frankfurt a. M. brachte keine Klärung. Auch zu anderen Aspekten, z.B. zum Beginn der Selbständigkeit, konnte keine Auskunft gegeben werden: Schreiben vom Amtsgericht Frankfurt vom 15.3.2000 an die Autorin (G.L.). Ebenfalls negativ verliefen Nachfragen beim Hessischen Wirtschaftsarchiv: In den Firmenakten der Industrie- und Handelskammer (IHK) Frankfurt ist Hase nicht aufgeführt: Fax (18.6.1999) vom Hessischen Wirtschaftsarchiv in Darmstadt an die Autorin (G.L.). Im Nachlaß existiert allerdings eine Bescheinigung, daß Hase ab 1947 Mitglied war.

<sup>151</sup> Siehe dazu: O.A.: Am Scheidewege! Zum 18. Januar: Ein Wort zum Ablauf der Übergangsfrist der Dritten Handwerksverordnung am 31. Dezember 1939, in: 'Der Photograph', H. 5, Jg. 49, 1939, S. 18-19 und a.a.O., S.19 unter der Rubrik 'Vermischtes': O.A.: Eintragung in die Handwerksrolle und Pflicht zur Nachholung der Meisterprüfung. Des weiteren dazu Sachsse, Rolf: Der verfolgte Mitläufer. Alfons Jllenberger, ein Stuttgarter Photograph im Dritten Reich, in: Stuttgart im Dritten Reich. Anpassung, Widerstand, Verfolgung. Die Jahre von 1933-1939, hg. v. Projekt Zeitgeschichte im Kulturstadamt der Landeshauptstadt Stuttgart, Stuttgart 1984 (Kat.), S. 141-149. Sachsse gibt auf S. 147 fälschlicherweise an, daß die Aufnahmeverordnung sich auf vor 1930 eröffnete Betriebe bezog.

<sup>152</sup> Eine entsprechende Eintragung in die Handwerksrolle der Handwerkskammer Rhein-Main existiert nicht. Schreiben der Handwerkskammer Rhein-Main, Frankfurt a. M. vom 25.6.1999 an die Autorin (G.L.).

<sup>153</sup> So verzeichnet sie in ihren im Nachlaß vorhandenen Geschäftsbüchern etwa für den Monat Januar 1941 Einnahmen von ca. 2700 RM. Diese Summe blieb aber meist unerreicht und zählte damit zu ihren Spitzeneinnahmen. Die vielbeschäftigte Liselotte Purper, die hier zum Vergleich herangezogen wird, konnte zu Beginn der 1940er Jahre, in ihrer erfolgreichsten Zeit, monatliche Höchsteinnahmen zwischen 3000 und 4000 RM verzeichnen. Diese Einkünfte waren aber auch bei ihr nicht die Regel; vgl. Protte, S. 20

<sup>154</sup> Mettner, S. 66. Der Bildbedarf des nationalsozialistischen Regimes führte dazu, daß auch andere Mitglieder der Berufsfotografie viel zu tun hatten. Der Großteil der Bevölkerung fotografierte in den Jahren 1943-1945, als existentielle Sorgen den Alltag bestimmten, allerdings beinahe gar nicht mehr. Zudem wurde Fotomaterial auf dem freien Markt nur noch selten angeboten. Des weiteren war es verboten, die zerbombten Städte zu fotografieren; vgl. Rühlig, Cornelia /Steen, Jürgen: Das Kriegsende in Frankfurt am Main als Zeit der Fotogeschichte, in: 'Fotogeschichte', Jg. 5, H. 15, 1985, S. 33- 60, hier: S. 45

Nach den Bombenangriffen im März 1944 wurde Hase mit einem Teil des Archivs und unter "Aufrechterhaltung des Frankfurter Betriebes"<sup>155</sup>, soweit dies im zerbombten Frankfurt und im schwer beschädigten Atelier überhaupt möglich war, nach Idstein i. T. evakuiert. Mehrmals wöchentlich fuhr die Fotografin nach Frankfurt, begleitet von der ständigen Angst vor Bombardierungen und - wie sie glaubte - unter der mißtrauischen Beobachtung der Idsteiner Bevölkerung: "Nun fahre ich zwei- bis dreimal in der Woche nach Frankfurt, zittere um meine Kinder und vor den Bomben, aber so lange ich kann, gebe ich mein Recht auf meinen Beruf nicht auf. Das kann man hier natürlich nicht verstehen, daß eine Frau trotz Säugling sich an ihre Arbeit drängt. Das kann nur Gerissenheit sein!"<sup>156</sup> Fuhr Hase nicht in ihre Heimatstadt, kam die in Frankfurt lebende Angestellte Ursula Scheid – so fern die Züge fuhren und sie sich nicht im Bunker aufhielt - nach Idstein, um der Fotografin bei der immer weniger werdenden Arbeit zu helfen. Die meisten Presseorgane, die Hase belieferte, stellten spätestens 1944 ihren Betrieb ein, so daß diese Einnahmequelle weitgehend versiegte. Abnehmer ihrer Bilder waren nun meist Privatpersonen und in seltenen Fällen einige Firmen.

Obwohl aus dem Jahr 1945 wegen der kriegsbedingten schlechten Auftragslage keine Geschäftsunterlagen existieren<sup>157</sup>, belegt ein von Hellmuth Simonis am 13.2.1945 an seine Frau geschriebener Brief, daß zu diesem Zeitpunkt die schon genannte Angestellte Scheid noch bei ihr beschäftigt war. Simonis rät Hase, die Mitarbeiterin trotz gewisser Unzulänglichkeiten und der Kosten für die Zugreisen zu behalten und zwar "bis mindestens Ende März ganz, dann eventuell halbwohentlich." Die Finanzierung des Gehalts stellte seiner Meinung nach kein Problem dar: "Wir haben bis Ende 1944 soviel Reserven gesammelt, mit dieser ihrer Arbeit, daß es kein Opfer bedeutet, wenn Du sie einstweilen hältst, selbst wenn Du die Kosten nicht nur aus laufenden Einnahmen bestreiten kannst."<sup>158</sup>

Die Frage der Weiterbeschäftigung der Angestellten löste sich schließlich von selbst. Im Frühjahr 1945 verlor Elisabeth Hase durch Kriegsschäden alle Kameras mit der dazu gehörigen Ausstattung sowie die Dunkelkammereinrichtung. Das Negativarchiv blieb relativ unversehrt. Von den zu diesem Zeitpunkt existierenden Filmen (ca. 1100) und Glasplatten (ca. 4500) gingen anteilmäßig nur wenige, z.B. durch Wasserschäden, verloren.<sup>159</sup> Das Plattenarchiv war im Jahr zuvor, zwischen den Bombenangriffen auf Frankfurt, von Albert Kruse, dem 1. Ehemann, unter dramatischen Umständen gerettet worden. Er war es schließlich auch, der im Dezember 1945 mit einem geliehenen

---

<sup>155</sup> Hase, Elisabeth in der Rubrik "Man schreibt uns: Brief einer bekannten Photographin", in: 'Photo-Magazin', Jg. 1, April 1949, S. 6

<sup>156</sup> Nachlaß: Brief E. Hase an Werner Hase vom 13.8.1944

<sup>157</sup> Die Geschäftsbücher wurden bis September 1944 und dann erst wieder ab Januar 1946 geführt.

<sup>158</sup> Nachlaß: Brief Simonis an Hase vom 13.2.1945

<sup>159</sup> Nachlaß: In der "Anlage zum Kriegsschaden-Antrag von Frau Elisabeth Simonis, geb. Hase", vom 10.7.1948 bzw. vom 21.4.1958 spricht Hase ausschließlich von Schäden (Wasser etc.) am Plattenarchiv. Die Anzahl der zerstörten Platten gibt sie nicht an. Vollkommen zu hoch gegriffen ist die von ihr gemachte Angabe in der "Vernehmungsschrift vom Beschwerdeausschuß für den Lastenausgleich" vom 13.3.1967. Hier gibt Hase an, daß sie vom Gesamtbestand der Negative, der gegen Ende des Krieges ca. 50000 Stück umfaßt habe, ca. 1/4 durch Kriegsschäden verloren habe.

LKW Hases Besitz von Idstein nach Frankfurt transportierte, damit sie Wohnung und Atelier wieder aufbauen konnte.<sup>160</sup>

### 3.2.2 Die Zusammenarbeit mit Fotoagenturen

Innerhalb Deutschlands vertrieb Hase ihre Aufnahmen bis zum Schluß ihrer Berufsausübung vom eigenen Büro aus, indem sie oder ihre Mitarbeiterinnen der lokalen und überregionalen Presse sowie verschiedenen Verlagen oder Firmen die Fotos zur Veröffentlichung anboten.

Für den Vertrieb der Bilder außerhalb Deutschlands hatte die Fotografin um die Mitte der 30er Jahre mit folgenden Agenturen bzw. AgentInnen Verträge geschlossen: Dem Fotovertrieb Clara Rehfeld, Amsterdam, dem 'Pers- en Fotobureau Holland Press Service', ebenfalls in Amsterdam ansässig und mit dem Bildagenten René Leonhardt, London.

Der Vertrag zwischen Rehfeld und dem Atelier Elisabeth Hase bestand vom 1.3.1933 bis zum 2.1.1936. Die Fotoagentin übernahm den Auftrag, die Bilder in Holland und Belgien zwecks Reproduktion in Zeitschriften und zu Reklamezwecken zu verkaufen und behielt für diese Bemühungen 40% der Verkaufssumme ein. Das Urheberrecht blieb bei Hase. Sie konnte "jederzeit die zur Verfügung gestellten Fotos zurückverlangen, soweit diese nicht schon verkauft" waren und war "ferner berechtigt, über die Verbreitung der Fotos besondere Anordnungen zu treffen." Gleichzeitig gewährleistete die schriftliche Vereinbarung, daß die Fotos immer mit dem Namen ihrer Urheberin veröffentlicht werden mußten. Punkt 12 der Vereinbarung schließlich verpflichtete Rehfeld im Falle einer Vertragsauflösung, die vom Atelier zur Verfügung gestellten Fotos innerhalb von zwei Wochen nach Frankfurt zurückzuschicken.<sup>161</sup>

Um diesen Passus entstanden am 2.1.1936 - mit der Kündigung des Vertrages - einige Komplikationen. Hase war an einer Zusammenarbeit mit Rehfeld nicht mehr interessiert. Sie warf ihr vielmehr vor, Honorare in der Höhe von ca. 1000 RM unterschlagen zu haben und verlangte die Erstattung des ihr zustehenden Betrages sowie die Rückgabe der sich noch im Besitz der Vertragspartnerin befindlichen Fotos.<sup>162</sup> Mit der Wiederbeschaffung des Konvoluts beauftragte sie ihre neue Amsterdamer Vertretung, den 'Holland Press Service'. Dessen Mitarbeiter Zeldenrust erhielt die Vollmacht, von Rehfeld die ca. 4000 Fotos entgegenzunehmen, da Hase nicht mehr bereit war, mit der Agentin in Kontakt zu treten, zumal diese zwischenzeitlich unauffindbar war. Insgesamt gelang es dem 'Holland Press Service', knapp über die Hälfte der Fotos von Rehfeld einzutreiben, was mit den übrigen Fotos geschah, läßt sich nicht mehr rekonstruieren. Von den erhaltenen Bildern behielt das Fotobureau 1274 ein, die restlichen sandte es an Hase zurück. Mit dem Verkauf der Aufnahmen hielt sich die Agentur anfangs wegen der unklaren Rechtslage, aber auch wegen einer angeblichen Übersättigung des Marktes an Hase-Bildern zurück. So

---

<sup>160</sup> Nachlaß Kruse: Brief von Kruse an Hase vom 11.12.1945. Anlaß des Briefes ist eine Rolleiflex, die Kruse Hase 6 Monate zuvor geliehen hatte und nun zum wiederholten Male zurückfordert.

<sup>161</sup> Nachlaß: Die in diesem Absatz gemachten Angaben und Zitate sind dem zweiseitigen Vertrag zwischen dem Fotovertrieb Clara Rehfeld in Amsterdam und dem Fotoatelier Elisabeth Hase, Goetheplatz 11, vom 1. März 1933 entnommen.

<sup>162</sup> Nachlaß: Schreiben von Hase an Rinse van Noord, Groningen, vom 14.2.1936 mit der Bitte um Rechtsbeistand in der Angelegenheit Rehfeld. Erste Unregelmäßigkeiten in den Abrechnungen seien schon Ende 1933 entstanden.

schrieb Zeldenrust in einem Brief vom 21.2.1936 an die Fotografin: "Sie werden verstehen, daß ich im Moment Schwierigkeiten habe für Sie zu verkaufen, da die Kunden beinahe sämtliche Bilder auswendig kennen und noch dazu befürchten, daß ich jetzt Zweitrechte verkaufen werde ohne es zu wissen, von Bildern, welche sie exklusiv erworben hatten. Im Moment habe ich beschlossen in unser beider Interesse, mit dem Verkauf zu warten, bis ich sämtliches Material von Fr.R. zurückhabe und Sie mir absolut *neue* Bilder senden."<sup>163</sup>

Der zwischen den neuen Partnern im Januar/Februar 1936 geschlossene Vertrag unterschied sich nur in der Höhe der Aufteilung der Einnahmen von dem zuvor von Hase und Rehfeld unterzeichneten. Die Fotografin erhielt jetzt nicht mehr 60%, sondern 50% der Summe.

Ende August des selben Jahres schloß Hase, mittlerweile in die Staufenstr. 36 umgezogen, einen weiteren Vertrag ab. René Leonhardt aus London, "Vertreter für Fotos" und der "beste(n) existierende(n) Bilderverkäufer" bot die Kollektion von 2000 Bildern "zum Verkauf in England, Skandinavien und den Überseeländern (außer Amerika)" an. Der Verkauf erfolgte nun nicht mehr ausschließlich zur Reproduktion in Zeitschriften und zu Reklamezwecken, sondern auch zur Verwertung als Postkarte, Buchillustration, Kalender. Modifizierungen hinsichtlich des Vertragsformulars gab es ebenso in puncto Urheberrecht, welches Leonhardt erweitert wissen wollte, da einige Werbeagenturen Bilder nur mit *allen* Rechten kaufen würden.<sup>164</sup>

Über die Zusammenarbeit mit anderen Agenturen existieren keine weiteren Schriftstücke. Einige Fotos aus den 1930er Jahren tragen jedoch Stempel bzw. Aufkleber von folgenden mehr oder weniger bekannten nationalen und internationalen Agenturen und Verlagen. Als Beispiele seien hier genannt: Linden Verlag, München; Foto R.Gotsche, Prana-Kobylysy, KOSMOS, Press and Translation Bureau; LOK; MENCION OBLIGATORIA: Copyright Foreign Press Service; Presse-Agentur L.Dukas; Pers Bureau MUNDI, Amsterdam; Preßklichee Moskau, Wiener-Photo-Kurier, Schostal, The International Press Agency (PTY) LTD, Cape Town, Telegraphic Adress Inpra und Black Star.<sup>165</sup>

Gemessen an der Anzahl der Stempel und Aufkleber hat die Frankfurter Fotografin in den 30er Jahren am häufigsten für den 'Linden-Verlag' und die berühmte Agentur 'Schostal' gearbeitet. Die letztere soll hier exemplarisch beschrieben werden, da die Zusammenarbeit Hases mit der internationalen Agentur indirekt auch etwas über ihren damaligen Stellenwert als Fotografin aussagt. Zudem läßt die Rekonstruktion der

---

<sup>163</sup> Nachlaß: Die grammatischen Fehler des Zitates wurden nicht korrigiert. Daß die Fotografien von Hase in Holland und Belgien vielfach publiziert wurden, belegt der Brief von Hase an Rehfeld vom 20.2.1936, indem die Fotografin erwähnt, daß Rehfeld nach eigenen Angaben vom April bis Dezember 1935 besonders gut verkauft habe.

<sup>164</sup> Nachlaß: Die Zitate und Angaben sind dem Vertrag entnommen. Ein Herr Hollbach halte ihn "für den besten existierenden Bilderverkäufer".

<sup>165</sup> Die dem Fotojournalismus verpflichtete Bildagentur 'Black Star' war 1936 in New York von den deutschen Emigranten Kornfeld (Literaturagent), Safranski (Ullstein) und Mayer (Bildagent) ins Leben gerufen worden. Sie alle waren vor der Agenturgründung im Weimarer Presse- und Verlagswesen tätig und nun zu einem Neuanfang gezwungen. Ihre Agentur - der schwarze Stern wurde zum Markenzeichen - konnte schon bald Erfolge verzeichnen und belieferte so bekannte Publikationen wie das im Dezember 1936 erstmals erschienene Magazin 'Life', in dem auch Hase angeblich eine Aufnahme veröffentlichen konnte. Für die New Yorker Agentur arbeiteten hervorragende Fotografen wie Capa, Feininger, Haas und Bosshardt; siehe dazu: Neubauer, Hendrick: Black Star. 60 Years of Photojournalism, Köln 1997, S. 7, 16

Agenturgeschichte - im Zusammenhang mit anderen Aspekten - bedingt auch Rückschlüsse auf Hases Werk und dessen Datierung zu.

In den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen zählte 'Schostal' zu den wichtigsten Bildagenturen.<sup>166</sup> In Wien seit spätestens 1933 ansässig, besaß sie Filialen in Paris und Mailand (Milano). Zudem fungierte das Wiener Büro als österreichischer Sitz der 'Keystone Press Agency', der damals größten Bildagentur der Welt. Die Räume in Wien gehörten zuvor der Agentur 'Wiener-Photo-Kurier', deren Bildbestände, Verträge und BildproduzentInnen Schostal übernommen hatte. Da einige Fotos von Hase den Aufdruck 'Wiener-Photo-Kurier' tragen, kann davon ausgegangen werden, daß die Fotografin schon seit Beginn ihrer Selbständigkeit der Agentur Fotos geschickt hat und über diese Zusammenarbeit auch der Kontakt zu Schostal entstanden ist.

Ebenfalls von Schostal vertreten wurden z.B. Paul Wolff, Yva, Hein Gorny, Trude Fleischmann, Germaine Krull, Lotte Jacobi. Für die jüdischen Fotografen und Fotografinnen (z.B. Krull, Jacobi, d'Ora) war die Agentur ab 1933 eine der wenigen Möglichkeiten, aus dem Ausland ihre Arbeiten an die deutsche Presse zu verkaufen.

Als Pressebildagentur versorgte Schostal vornehmlich Kultur-, Glamour- und Modezeitschriften in Europa, Skandinavien, Australien und den USA mit Bildmaterial (Landschaft, Arbeit, Mode, Humor, Wissenschaft, Tiere u.s.w.). Zu den Abnehmern in Deutschland gehörten z.B. 'Die Dame', 'Die Woche' und der 'Uhu'. Als Beispiele für Österreich seien die 'Moderne Welt'<sup>167</sup>, 'Die Bühne' und das 'Wiener Magazin' genannt. Die agentureigene Werbeabteilung vermittelte zudem Fotos für Reklamezwecke zur Publikation in Prospekten und anderen Broschüren.

Die Zusammenarbeit mit ausländischen Bildagenturen sowie der Vertrieb der Fotos durch das Atelier selbst sorgten dafür, daß der Name Elisabeth Hase zunehmend bekannter wurde. Mitte der 30er Jahre hatte sich das Atelier etabliert. Im 'Illustrierten Blatt' wurden die Bilder der Fotografin ab 1933 regelmäßig publiziert. Spätestens ab 1935 finden sich die Aufnahmen der 'Pressefotografin' Elisabeth Hase regelmäßig in zahlreichen deutschen Presseorganen wieder.

Daß auch im Ausland ihr Name einen gewissen Bekanntheitsgrad oder Verkaufswert erreicht hatte, belegt ein Brief Hases an die Agentin Clara Rehfeld. Diese hatte behauptet, vom April bis Dezember 1935 die Bilder besonders gut verkauft zu haben.<sup>168</sup> Und der Mitarbeiter des 'Holland Press Service. Pers en Fotobureau' beklagte 1936, wie schon erwähnt, eine Übersättigung des von ihm mit Fotografien von Hase belieferten Marktes.

---

<sup>166</sup> Das Bildarchiv Schostal befindet sich heute in der Bibliothek des 'Deutschen Historischen Museum'(DHM), Berlin. Alle hier genannten Informationen zur Agentur sind dem dazugehörigen Schriftmaterial (Korrespondenz und andere unveröffentlichte Skripte etc.) entnommen.

<sup>167</sup> Einige Fotos Elisabeth Hases wurden 1938/39 in dieser Zeitschrift veröffentlicht. In der 'Wiener Bühne' und der 'Wiener Illustrierte' wurden von ca. 1938-1942 ebenfalls Aufnahmen der Fotografin abgebildet. Wahrscheinlich wurden auch diese Arbeiten von der Agentur Schostal, die einige Jahre später in 'P.P.P. Photos für Presse und Propaganda' umbenannt wurde, vermittelt. Der Begriff 'Propaganda' bezieht sich hierbei scheinbar auf die firmeneigene Werbeabteilung. Zur Pressefotografie der Fotografin siehe ausführlich Kapitel V.

<sup>168</sup> Nachlaß: Anschreiben von Hase an Rehfeld vom 20.2.1936

Ab Mitte der 30er Jahre erfuhr Hase zunehmend Anerkennung durch die fotografische Fachpresse und -literatur. Im 'Deutschen Kamera-Almanach' (1936, 1937) und im "Photofreund- Jahrbuch"(1936, 1938) wurden ihre Fotos ebenso publiziert wie in den Fotobüchern des Heering-Verlages.(siehe Kap.V.)

Interesse an der Fotografin Hase und deren Bildern bekundete neben der Fachliteratur ferner die bekannte Monatsschrift 'die neue linie'. Für ihre Reihe "Fotografen fotografieren sich gegenseitig" schrieb die Redaktion Elisabeth Hase und Paul Wolff zwecks einer gegenseitigen Porträrierung an. Die Zeitschrift plante für das Jahr 1938 mehrere "Beiträge über die besten deutschen Fotografen", die sich auf Wunsch der Redaktion "paarweise gegenseitig" fotografieren sollten.<sup>169</sup> So wurden z.B. im Septemberheft als drittes Paar Gertrud Hesse und Albert Renger-Patzsch, beide aus Hamburg, vorgestellt. Das Porträt der Frankfurter Fotografen Wolff und Hase sollte gleich den zweiten Beitrag innerhalb dieser Reihe illustrieren. Hases Freude über diese Auszeichnung war nur von kurzer Dauer. Wolff lehnte in einer schriftlichen Absage an die 'neue linie' eine Zusammenarbeit mit Hase ab und glaubte, dies seiner ehemaligen Schülerin in einem Brief persönlich erklären zu müssen, zumal er befürchtete, daß sie von der Redaktion seine Begründung für die Ablehnung auf direktem Wege erfahren würde.

Der aufgrund dieser Angelegenheit entstandende - im Punkt 2.2 erwähnte - Briefwechsel zwischen den beiden ist nicht nur in Hinblick auf Hases Ausbildungssituation, die ansonsten nirgends dokumentiert ist, interessant. Die Korrespondenz bestätigt vielmehr die Etablierung des Ateliers der Fotografin zu diesem Zeitpunkt (1937). Deutlich wird, daß Wolff seine ehemalige Mitarbeiterin als ernsthafte Konkurrentin empfand und dabei nicht vor dem Vorwurf des Plagiats zurückschreckte. So beschuldigte er sie, ihn "bis in minutiöse Einzelheiten" nachzuempfinden, weshalb er ständig von den verschiedenen Redaktionen mit der Frage "Ein Wolff oder ein Hase?" konfrontiert würde. Hase habe "eine Witterung für das konjunkturelle Bild erhalten", was ihn gezwungen habe, von dieser Bildaufgabe wegen der zu großen gestalterischen und inhaltlichen Ähnlichkeit abzusehen.<sup>170</sup>

In ihrer Antwort weist Hase den Vorwurf des Plagiats entschieden zurück. In den frühen Jahren ihrer Selbständigkeit lasse sich der Einfluß ihrer Ausbildungsstätte durchaus nicht leugnen: "Ich war wohl Ihre Schülerin, aber niemals bin ich ihre Plagiatorin geworden. Davor behüten mich drei Dinge: Erstens die Tatsache, daß ich eine Frau bin, zweitens meine eigene künstlerische Begabung und drittens mein geschäftlicher Instinkt."<sup>171</sup> Sie glaube zudem, mittlerweile einen eigenen künstlerischen Stil und eigene thematische Schwerpunkte wie "Kind", "Mutter und Kind" und "das naturnahe bäuerliche Leben", gefunden zu haben. Daß sie neben ihrer künstlerischen Arbeit aus existentiellen Gründen die Nachfragen des Marktes bediene, ohne jedoch "in mondänen Kitsch zu verfallen", gibt sie in diesem Brief unumwunden zu.

Hase unterstellt Wolff an selber Stelle zudem einen "pathologischen Konkurrenzwahn". Seit Jahren versuche er mit allen Mitteln, ihre Existenz zu untergraben und ihrem Ruf zu schaden. Welche Anstrengungen er in dieser Hinsicht in der Vergangenheit unternommen hat, erläutert sie nicht. Als aktuelles Beispiel

---

<sup>169</sup> O.A.: Duell der Fotografen III. Fortsetzung der Beiträge von Februar und April 1938, in: 'die neue linie', Sept. 1939, Jg. XI, H. 1, S. 46

<sup>170</sup> Nachlaß: Brief von Wolff an Hase vom 22.9.1937

<sup>171</sup> Nachlaß: Brief Hase an Wolff, 27.9.1937



nennt sie Wolffs Absage an ´die neue Linie´, die er, wie er es in seinem Schreiben vom 22.9.1937 ausdrückt, "in sehr vorsichtiger Weise" formuliert habe. Diese Wortwahl und sein an Hase gerichteter Erklärungsversuch implizieren, daß seine Begründung gegenüber der Monatsschrift so gefaßt sein mußte, daß Hase als Fotografin in Mißkredit gelangen sollte. Sie zumindest hat es so eingeschätzt. Mit seinem Versuch der Rufschädigung blieb Wolff scheinbar erfolglos, denn die Zeitschrift forderte Hase auf, einen Ersatz zu nennen, was sie mit der Empfehlung des Frankfurter Fotografen Fritz Grieshaber, "den ich künstlerisch sehr schätze und der auch Pressephotograph ist"<sup>172</sup>, tat. Erkennbar wird, daß sich der Konflikt scheinbar schon über Jahre unterschwellig hinzog, es aber erst durch die Aktion der ´neuen Linie´ zu einer Eskalation und zum endgültigen Bruch kam.

Nachdem ´die neue Linie´ sie mit der Reihe "Fotografen fotografieren sich gegenseitig" in die Gruppe der besten zeitgenössischen deutschen Fotografen und Fotografinnen eingestuft hatte, erfolgte im März 1939 eine weitere fachliche Anerkennung durch ´Die Foto-Schau´.<sup>173</sup> Die Zeitschrift begann in diesem Monat mit einer Beitragsreihe, in der sie ihren ´erfolgreichsten´ und ´bekanntesten´ BildlieferantInnen in der Rubrik "Mitarbeiter stellen sich vor: Meine Arbeit" die Möglichkeit gab, von ihrem Schaffen zu berichten. Bevor die Werkanalyse beginnt, soll zum besseren Verständnis abschließend Hase selbst ´zu Wort kommen´.

Zu Beginn des eine Seite umfassenden Textes legt die Fotografin, in einer zum Teil etwas pathetischen Sprache, die Beweggründe ihrer Berufswahl, ihre Beziehung zum fotografischen Medium und ihre Vorliebe für bestimmte Themen dar. Ihren ursprünglichen Wunsch, Malerin zu werden habe sie während eines Ferienaufenthalts im Harz aufgegeben: Das Erlebnis einer sich durch den wechselnden Lichteinfall ständig verändernden Natur "zwang mich zum Fotografieren, nachdem ich ´sehen gelernt´ hatte durch ein entbehrungsreiches Studium auf einer Kunstgewerbeschule. (...) Diese künstlerische Schule machte es mir verhältnismäßig leicht, die farbige Welt schwarz-weiß zu sehen und sie foto-grafisch übersetzen zu können."<sup>174</sup> Die Liebe zur Natur habe sie schließlich angeregt, sich "wie wohl jeder künstlerisch Schaffende" zuerst mit diesem Genre zu befassen und Stilleben mit Blumen und Früchten aufzunehmen. Nachdem sie ihre technischen Fähigkeiten an den ´stillen Dingen´ erprobt hatte, sei sie dazu übergegangen, Aufnahmen von Menschen, besonders von Kindern und von Bauern zu machen. Mit steigendem Bekanntheitsgrad habe sie schließlich Aufträge von Werbeabteilungen und aus der Industrie erhalten. Ihr Verhältnis zur Fotografie beschreibt Hase damals wie in späteren Jahren als ein obsessives: "Die Fotografie wurde mir zu einer - manchmal sogar qualvollen - Leidenschaft. Mein Auge wurde zum Objektiv. Ich konnte die Welt nur durch die fotografische Linse betrachten." Dieser ´unstillbare Drang´ zu fotografieren, sei aus ihrem anfänglichen Glauben entstanden, "die ganze Welt einfangen zu können." Eine Bereicherung ihrer Arbeit sieht Hase in der Farbfotografie, die sie wieder ihrem ursprünglichen Berufswunsch nahegebracht habe. So schreibt sie gegen Ende ihrer

---

<sup>172</sup> Nachlaß: Brief Hase an ´die neue Linie´, 23.9.1937. Bevor Hase Grieshaber als Ersatz vorschlug, nahm sie der Redaktion gegenüber Stellung zum Konflikt Wolff/Hase. Auch hier unterstellt sie ihm einen "pathologischen Konkurrenzwahn" und eine beabsichtigte Rufschädigung.

<sup>173</sup> "Mitarbeiter stellen sich vor: Meine Arbeit. Von Elisabeth Hase", in: ´Die Foto-Schau´, März 1939, S. 15. In der von der Redaktion verfaßten Einleitung wurde Hase als Produzentin von ungekünstelten Kinderfotografien und von künstlerischen Landschaftsaufnahmen gewürdigt.

<sup>174</sup> A.a.O. Die folgenden Zitate aus der Selbstvorstellung sind alle diesem Artikel entnommen.

Ausführungen: "ich konnte wieder mit der Farbe arbeiten, ich durfte wieder malerisch sehen. In einem vollendeten Farbenfoto sehe ich heute die Krönung meiner fotografischen Tätigkeit."

#### IV. Das fotografische Werk Elisabeth Hases bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges

1932 machte sich Elisabeth Hase mit ca. 300 Fotografien, vorwiegend Stilleben und Architekturaufnahmen, selbständig. Bis zum Kriegsende erhöhte sich diese Anzahl um ein Vielfaches. So umfaßt das Werk in diesem Zeitraum ca. 4500 Glasnegative (9x12,10x15,13x18), ca.1200 Filme und ca. 2600 Farbdias. Aufgrund der fehlenden Datierungen läßt sich die Anzahl nicht exakter bestimmen. Hase hat längst nicht von allen Negativen Abzüge gemacht, sondern eine Auswahl getroffen. Entscheidend hierbei waren persönliche Vorlieben, Qualitätsmerkmale der Bilder und Anfragen der Bildkäufer und -käuferinnen.

Die vorliegenden Ausführungen beziehen sich im wesentlichen auf die Schwarz-Weiß-Abzüge. Auch wenn ihre Anzahl nicht dem vorhandenen Negativmaterial entspricht, sind sie hinsichtlich ihrer Thematik und Gestaltungsweise als repräsentativ für das Oeuvre einzustufen. Das bestätigt die Durchsicht der Negative und des Fotoverzeichnisbuches ebenso wie die umfangreiche Recherche in den unterschiedlichsten Publikationen der 30er und 40er Jahre.

In seinem Aufsatz "Eine Frau macht Fotogeschichte" beschreibt Fred Krass Hase als ein "Multitalent", das "mit der Kamera Werbung, Porträt, Kunst und Bildjournalismus gleichermaßen betrieb."<sup>175</sup> Auftraggeber der Fotos waren neben der Presse und den Verlagen Firmen wie Dr. Oetker, Thonet und Mouson sowie Privatpersonen. Ein großer Teil der Bilder ist ohne Aktualitätsbezug und wurde erst im nachhinein seiner Bestimmung zugeführt, wobei ein Foto durchaus gleichzeitig Werbeträger oder Teil einer kleinen Bildgeschichte sein konnte. Ähnliches trifft für die Bildreportagen zu, soweit sie als solche explizit erkennbar bzw. bezeichnet sind.<sup>176</sup> Einzelne Aufnahmen dieser Reportagen wurden des öfteren ihrem Kontext entzogen und separat in einem neuen Zusammenhang publiziert. Deswegen macht es hier wenig Sinn, die Bilder nach Kategorien wie 'berichtende Fotografie' oder 'Werbefotografie' zu ordnen, zumal Kapitel V, 'Bild im Kontext', gerade auch auf die Verwertung der Fotos in der Presse eingeht.

Hase selbst hat ihre Aufnahmen im Fotoverzeichnisbuch oft unter Oberbegriffen wie 'Landschaft', 'Architektur', 'Reisen' oder 'Porträt' aufgeführt. Auftraggeber werden nur selten (z.B. bei den Porträts) genannt, so daß einige Werbefotografien als solche nur durch die Recherche in den Presseorganen (Veröffentlichung als Anzeige) identifizierbar bzw. klassifizierbar wurden. Daher erscheint bei der Beschreibung des fotografischen Werks eine thematische Herangehensweise als die einzig sinnvolle. Bei der Aufteilung in einzelne Gattungen wurde auf eine zu differenzierte Unterteilung verzichtet und bestimmte Themen unter einer Kategorie zusammengefaßt. So spielen z.B. die Modefotografie und die Theaterfotografie im fotografischen Werk Elisabeth Hases nur eine marginale Rolle. Sie sind infolgedessen nicht als selbständiger Gliederungspunkt aufgeführt, sondern werden unter dem Oberbegriff 'Stilleben' oder 'Bilder von Menschen' berücksichtigt.

---

<sup>175</sup> Krass, S. 27

<sup>176</sup> In diesem Fall hat Hase zusätzlich kleinere Abzüge gemacht, die in braunen Hüllen aufbewahrt werden. Diese tragen teilweise den Titel der jeweiligen Reportage.

Nicht eigens behandelt werden die zwischen ca. 1937/38 und 1943 entstandenen Farbdias.<sup>177</sup> Sie lassen hinsichtlich ihrer Gestaltung und Themenwahl keine Neuerungen gegenüber den Schwarz-Weiß-Bildern erkennen.

Erwähnt werden in einzelnen Fällen auch die Auftraggeber oder Auftraggeberinnen, soweit ihre Biografie, Tätigkeit oder Firmengeschichte etwas über die Arbeit und den Stellenwert der Fotografin aussagen und zur Datierung des Werks beitragen.

Elisabeth Hase war, wie die Aufnahmen zeigen werden, mit der Fotografie ihrer Zeit vertraut. Da sie viel in der Presse und in der fotografischen Fachliteratur publizierte, hat sie mit Sicherheit die dort ebenfalls veröffentlichten Arbeiten anderer in- und ausländischer Fotografen und Fotografinnen wahrgenommen. Zudem befinden sich in ihrer Privatbibliothek Publikationen zur Fotogeschichte und zu einzelnen Themen der Fotografie. Exemplarisch genannt seien für den hier behandelten Zeitraum Paul Wolffs Buch "Meine Erfahrungen mit der Leica" (die Ausgabe ist von 1939, Erstausgabe: 1934), das die verschiedenen Anwendungsgebiete der Leica vorführt. Ebenfalls mit der Leica-Fotografie, hier aber speziell auf die Architekturfotografie bezogen, befaßt sich Stefan Kruckenhausers Band "Verborgene Schönheit. Bauwerk und Plastik der Ostmark. 200 Leicabilder"<sup>178</sup>. Beispiele zur Landschaftsfotografie finden sich in Paul Nathraths Werk "Die Landschaft. Erlebnis und Fotografie"<sup>179</sup>. Der internationalen Fotografie gewidmet sind u.a. die Fotozeitschrift 'US-Camera' von 1937 und das 'Sonderheft Photographie', Arts et Metiers Graphiques Paris, Nr.16, vom 15.3.1930 mit Fotos von Biermann, Krull, Kertesz, Steichen, Moholy-Nagy und Finsler. Zu welchem Zeitpunkt die Fotoliteratur in den Besitz der Fotografin gelangte, ist nicht feststellbar.

Der folgenden Untersuchung des Frühwerks (1930-1945), das als Hauptwerk der Fotografin bezeichnet werden kann, kommt im Rahmen dieser Arbeit - auch im Hinblick auf die fotografische Entwicklung des Gesamtwerks - eine zentrale Bedeutung zu. Da Hases Oeuvre wissenschaftlich noch nicht aufgearbeitet wurde, gilt es zunächst grundlegende Aspekte wie die Erfassung und Beschreibung des Werks, dargelegt an charakteristischen Beispielen, zu behandeln. Dabei stellen sich folgende Fragen: Was zeichnet Hases Frühwerk aus? Was sind ihre Themen, und wie sieht ihr fotografischer Stil aus? Orientiert er sich an traditionellen Gestaltungsmustern oder läßt er Einflüsse der Weimarer Avantgarde erkennen? Zu deren Stilmitteln gehörten, wie Molderings schreibt, "überraschende Ausschnitte, ungewöhnliche Perspektiven, kühne Diagonale, fragmentarische Ansichten, irritierende Spiegelungen und Bild-Kombinationen."<sup>180</sup>

Gibt es ferner im Werk, wie von Mettner behauptet, eine Zäsur? Mettner sieht mit dem Jahr 1939 (Hochzeit, Geburt des ersten Kindes, Kriegsbeginn) eine endgültige Veränderung des fotografischen Stils gegeben. Die von ihr konstatierte Entwicklung von einer neusachlichen Fotografie zu "Aufnahmen voller Sentiment, die keinen

---

<sup>177</sup> Der Agfa-Color-Neu-Film kam ab 1936 auf den Markt, d.h., daß Hase schon sehr früh mit diesem Verfahren arbeitete. Die Popularisierung der Farbfotografie wurde gegen Ende der 30er Jahre, u.a. durch Aufsätze in den Fotozeitschriften, gezielt vorangetrieben. "Im Kontext einer Herrscherstruktur", so Sachsse, "die gerade die visuelle Propaganda durch Film und Photo zu einem wesentlichen Element der eigenen Machtausübung erkoren hatte, gewann die Popularisierung der Farbphotographie ideologische Bedeutung von einiger Tragweite." Sachsse, in: Farbe im, S. 159

<sup>178</sup> Salzburg, Leipzig 1938, 3. u. 4. Auflage

<sup>179</sup> Harzburg 1942

<sup>180</sup> Molderings 1988, S. 21

Anstoß erregen konnten", führt sie auf den nachlassenden Einfluß der Kunstschule und die Ausbildung im Atelier Wolff & Tritschler zurück.<sup>181</sup> Ob das zutrifft, wird zu überprüfen sein.

Da der Großteil des Oeuvres der 30er und 40er Jahre in der Zeit des Nationalsozialismus entstanden ist, schließt sich die Frage an, ob und in welcher Form die damals erfolgreiche Fotografin, die sich "immer vom Nazi-Regime distanzierte und prinzipiell keine Aufträge annahm"<sup>182</sup>, vorherrschende Bildansprüche aufgegriffen hat.

#### **4.1 Die stille Welt. Stilleben, Objektstudien, Sachaufnahmen, Abstraktionen**

Stilleben, Objektstudien, Sachaufnahmen und Abstraktionen bilden innerhalb des fotografischen Werks von Elisabeth Hase eine umfangreiche und wichtige Gruppe, wobei die Übergänge zwischen den genannten Kategorien durchaus fließend sein können. Der fotografischen Anfängerin boten die Repräsentanten der stillen Welt viele Vorteile: Sie waren ohne großen zeitlichen und finanziellen Aufwand im alltäglichen Umfeld zu beschaffen. Präzise, aber ohne Eigenleben, lautlos und starr, jederzeit verfügbar, ermöglichten sie die Erprobung und Vervollkommnung ästhetischer und technischer Belange. Wie setzt man das zu fotografierende Objekt 'ins rechte Licht'? Welche Positionierung oder Konstellation optimiert seine Präsentation? Solche und andere Fragen ließen sich nach mehrmaligen Versuchen im Atelier und in Abwesenheit kritischer Beobachter und Beobachterinnen beantworten. Die überschaubare Größe und Anzahl der Dinge ließ es zu, sich ihnen durch eine konzentrierte Sichtweise zu nähern, sie bis ins kleinste Detail in ihrer Beschaffenheit und ihrer Besonderheit zu erfassen. Wegen ihrer Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit konnten sie auf Vorrat produziert und bei Bedarf schnell geliefert werden. Die Anwendungsgebiete und Verwertungsmöglichkeiten waren zudem vielfältig, soweit sie nicht ausschließlich einem speziellen Werbezweck etc. zugeordnet waren.

##### **4.1.1 Blumen**

Die zeitlebens andauernde und in der 'Foto-Schau' von Hase konstatierte tiefe Verbundenheit zur Natur, offenbart sich in den Landschaftsaufnahmen, besonders aber in den von ihr favorisierten Blumenbildern. Der fotografischen Darstellung von Blumen widmete sie sich kontinuierlich und, wie Lilo Aureden 1950 im 'Photo-Magazin' im Rückblick kritisch vermerkt, "mit einer minutiösen Ausdauer, die nicht jedermanns Sache ist."<sup>183</sup>

Die Pflanzenstudien und -stilleben hat Hase größtenteils im Atelier und mit der Plattenkamera aufgenommen. Dabei handelt es sich motivisch im wesentlichen um zwei Gruppen: Die isolierte Wiedergabe der Blumen oder ihr Arrangement in Vasen.

In dem von Hase ab 1931 geführten Aufnahmebuch werden auf den ersten 3 Seiten insgesamt 91 Fotos aufgeführt, von denen ein Großteil Blumen- bzw. Blütenmotive darstellen. Löwenmäulchen, Pustebumen, Pfennigkraut, Kastanie oder Malve: Sie alle unterliegen trotz ihrer Unterschiedlichkeit den gleichen Aufnahmebedingungen.

---

<sup>181</sup> Mettner, S. 64f

<sup>182</sup> Dies., S. 64

<sup>183</sup> Aureden, S. 46

Der natürlichen Umgebung entnommen und positioniert vor schwarzem Hintergrund, richtet sich das Kameraobjektiv vorwiegend auf die Blüte und den oberen Teil des Stiels oder ausschließlich auf die Blumenköpfe.

Die letzteren sind meist formatfüllend abgebildet. Durch die Nahsicht werden sie etwas an den Rändern beschnitten, wobei die jeweilige Form, etwa das Rund einer um 1932 aufgenommenen Chrysanthemenblüte (Abb. 12), erkennbar bleibt. Wiedergegeben wird der Aufbau der Blüten, die Anordnung der einzelnen Teile zueinander. Auf den ersten Blick scheinen diese Ansichten detailgetreu zu sein. Erst bei genauerem Hinsehen fällt auf, daß die Lichtführung unterschiedliche Schärfezonen bewirkt. So ist die rechte Seite der Chrysantheme in der Mitte beinahe gleichmäßig hell, die einzelnen Blütenblätter setzen sich kaum voneinander ab und sehen infolgedessen fast wie gemalt aus. In stärkerem Maße akzentuiert ist die linke Partie. Hier bestimmen das Licht- und Schattenspiel sowie das Spektrum der Graustufungen den Bildeindruck.

Die Aufnahmen des zweiten Motivkreises (Blüte mit Stiel) präsentieren die frontal zur Kamera ausgerichteten Pflanzen in einem größeren Ausschnitt und ebenfalls vor einem schwarzen Hintergrund. Positioniert sind sie zumeist leicht rechts von der Bildmitte. Das Licht spielt auch hier eine wichtige Rolle. Je nach Setzung hat es z.B. eine Auflösung der materiellen Beschaffenheit des Bildgegenstandes zur Folge, so daß durch die transparent gewordenen Blüten die hinter ihnen angeordneten Pflanzenteile sichtbar werden. (Abb. 13) Diese reflektieren partiell das Licht oder werden 'unsichtbar', indem sie mit dem Hintergrund verschmelzen.

Parallel zu diesen Bildlösungen existieren Fotografien, in denen sich die Konturen der Blumen deutlich von ihrer Umgebung absetzen. Die 'Verbindung' zwischen Blüte und dazugehörigem Blattwerk bleibt erhalten und wird nicht von Schattenzonen 'verschluckt'. Fokussiert wird die Struktur der Pflanze, ihr konstruktives Gerüst, das besonders dann zum Vorschein kommt, wenn üppige Blütenstände fehlen. Dies trifft u.a. für die von Hase 1931 fotografierte 'Gretel hinter der Heck' bzw. 'Jungfer im Grünen' zu.<sup>184</sup> (Abb. 14) Die feingliedrige Blüte ist noch geschlossen und von einer kompakten und unscheinbaren Hülle, aus deren oberem Ende fünf 'Zipfel' wachsen, eingefasst. Die klare, einfache Form der Pflanze manifestiert sich vor allem in dem stachelförmigen Blattwerk, das sich schützend um den Kopf der Knospe legt. Der Eindruck der Abgrenzung, der auch durch die akzentuierten Umrißlinien entsteht, wird so verstärkt. Auffällig ist die pointierte, dramatisierende Lichtgebung. Sie betont die linke Seite der 'Jungfer im Grünen', die sich so effektiv von der schwarzen Hintergrundfläche abhebt.

Nur selten weisen Hases Blumenaufnahmen eine räumliche Tiefe auf. (Abb. 15) Diese resultiert ausschließlich aus der strukturellen Beschaffenheit der Pflanze und ihrer Präsentation im Bild. Gegliedert wird der Bildraum etwa durch hintereinander angeordnete Blätter, deren Ränder das Licht reflektieren. Der Wechsel von Hell-Dunkel-Zonen rhythmisiert die Fläche und bildet so eine Räumlichkeit.

Obwohl die Wiedererkennbarkeit der Narzissen, Kakteen etc. zu keiner Zeit gefährdet ist, kann von einer realistischen Darstellung nur bedingt die Rede sein. Die künstliche Aufnahmesituation und die von der Fotografin verwendeten gestalterischen Mittel (Nahsicht, Licht etc.) tragen vielmehr zu einer neuen Wahrnehmung der Blumen bei.

---

<sup>184</sup> Im Fotoverzeichnisbuch benutzt die Fotografin beide Begriffe.

Diese erhalten zum Teil eine bedeutungsgeladene, geheimnisvolle Aura, die sie in ihrer ursprünglichen Umgebung nicht besitzen. Die Aura bezieht sich dabei "nicht auf einen sakralen Ursprung"<sup>185</sup>, sondern entsteht durch die fotografische 'Würdigung', die dem Bildgegenstand Autonomie verleiht.

Die zu Beginn der 30er Jahre entstandenen Pflanzenstudien erinnern von der Komposition und dem engen Bildausschnitt her an Beispiele der Weimarer Avantgarde. Mit der fotografischen Isolierung und Fragmentierung von Pflanzen vor neutralem Hintergrund hatte schon Karl Bloßfeldt, der als Pionier der 'Neuen Sachlichkeit' gilt, begonnen. Seine Ende des 19. Jahrhunderts zu Lehrzwecken begonnene botanische Dokumentation wurde 1928 vom Wasmuth Verlag in Berlin unter dem Titel 'Urformen der Kunst' publiziert und von der 'Neuen Fotografie' begeistert aufgenommen. Im Unterschied zu Bloßfeldt nahm aber z.B. Renger-Patzsch, der prominenteste Vertreter der 'Neuen Sachlichkeit', seine Pflanzen nicht durchgängig vor einer hellen Fläche und bei gleichmäßigem Licht auf, wie das Bild einer Kaktee zeigt. (Abb. 16, ca. 1926) Das Foto ist in mehrerer Hinsicht mit der von Hase als 'Gretel hinter der Heck' bezeichneten Aufnahme (Abb. 14) vergleichbar: So ist auch bei Renger-Patzsch nur der obere Teil der Pflanze abgebildet. Dieser ist ebenfalls leicht rechts von der Bildmitte positioniert und formatfüllend dargestellt. Ähnlichkeiten bestehen ferner hinsichtlich des von links einfallenden Lichts, das wie ein Bühnenscheinwerfer einzelne Partien des Gegenstandes hervorhebt.

Die Wahl der bildnerischen Mittel läßt erkennen, daß nicht die dokumentarische Erfassung botanischer Objekte, sondern das Aufzeigen neuer Sichtweisen Ziel der fotografischen Arbeit war. Diese Absicht verfolgte scheinbar auch Paul Wolff mit den in seinem Buch "Formen des Lebens. Botanische Lichtbildstudien"<sup>186</sup> veröffentlichten Pflanzenaufnahmen. In der von Martin Möbius geschriebenen Einleitung werden die Unterschiede zu Bloßfeldts Vorgehensweise dargelegt: "Die hier veröffentlichte Bilderfolge will nicht der Pflanzenkenntnis im engeren Sinne dienen, nicht also etwa die unterschiedlichen Merkmale einzelner Pflanzen aufzeigen, wie sie die Wissenschaft zur Einteilung und Benennung des Pflanzenreichs benutzt. Vielmehr will dieses Buch ein Beitrag und Hilfsmittel zur Erkenntnis des *Wesens* der Pflanze sein. Die Mittel der Kamera sind hier in Dienst gestellt, um innerhalb des Pflanzenreichs etwas erkennen, vielleicht nur ahnen zu lassen *von der formbildenden Kraft des Lebens*." Und etwas weiter führt er fort: "So kann uns der kleinste Ausschnitt einer Pflanze zu einem optischen Erlebnis werden durch das in seiner Leistungsfähigkeit dem menschlichen Auge gegenüber unendlich gesteigerte 'Auge' der photographischen Linse."<sup>187</sup>

Inwieweit auch Hase anstrebte, das 'Wesen' einer Pflanze darzustellen, bleibt ungeklärt. Zum 'optischen Erlebnis' werden aber gerade die frühen Pflanzenbilder, die zum Teil parallel zu ihrer Tätigkeit bei Wolff entstanden sind. Sie besitzen eine große Intensität und eine atmosphärische Dichte.

Für die in späteren Jahren aufgenommenen Bilder gilt das nicht mehr im gleichen Maße. Eine der wenigen Ausnahmen stellt eine Serie aus dem Jahre 1942 dar. Sie thematisiert den Prozeß der Vergänglichkeit am Beispiel der abgebildeten Tulpen: Zu

---

<sup>185</sup> Frizot a), in: ders., S. 375

<sup>186</sup> Wolff 1931

<sup>187</sup> A.a.O., S. 5

Beginn der Reihe sind die Blütenblätter noch geschlossen, die Stengel verlaufen in leicht gewölbten Linien nach oben. Im Verlauf der Serie ändert sich dies. (Abb. 17) Die Blütenblätter öffnen sich, um schließlich abzufallen, die Stiele streben auseinander. In der reduzierten und isolierten Wiedergabe und der strengen Komposition gleichen die Fotos ihren Vorgängern aus den frühen 30er Jahren. Geändert hat sich die Farbe des Hintergrundes. Er ist nicht mehr tiefschwarz, sondern grau. Das verwendete Licht ist weicher. Für das Bildergebnis sind diese Veränderungen von entscheidender Bedeutung. So weisen die Tulpenfotografien nicht die 'Dramatik' der frühen Arbeiten auf, was auch nicht intendiert war.

Neben diesen 'reinen' Blumenbildern nahm Hase zahlreiche Stilleben von Blumen in Vasen auf. Auch in dieser Gattung erlangte sie durch intensive Studien Ergebnisse von hoher gestalterischer Qualität und formaler Geschlossenheit. Die Behälter stehen zumeist auf einem Untergrund, der hinsichtlich der Materialität, Struktur oder Tongebung mit ihnen korrespondiert. Daß dies kein Zufall war, sondern Ergebnis einer sorgfältigen Planung, veranschaulichen zwei Aufnahmen aus den frühen 30er Jahren: Der stofflichen Beschaffenheit der Glasvase entspricht der ihr untergelegte Spiegel. Durch die Spiegelung entsteht eine teilweise Verdopplung der Vasenform. (Abb. 18) Der seitlich vorgelagerten Keramikvase ist diese Möglichkeit genommen, da sie bis an den unteren Bildrand gerückt ist. Die zurückgenommene und fein nuancierte Tonalität des Hintergrundes unterstützt den Eindruck der Fragilität und Transparenz. Dieser stellt sich bei der Fotografie einer Christrose nicht ein. (Abb. 19) Hier bestimmen Hell-Dunkel-Kontraste das Bild. So wird die Oberfläche der Vase durch ein dunkles Korbgeflecht strukturiert, während sich gleichzeitig die üppige Blüte vor dem Hintergrund abhebt. Der Untersetzer und die blockartigen Streifen des diagonal ausgerichteten Stoffes stimmen in ihrer Rustikalität mit derjenigen des dickwandigen Behältnisses überein.

Bestimmte Stilmittel hat Hase über Jahre beibehalten und bei Bedarf modifiziert, wie ein Vergleichsbeispiel von ca. 1940 zeigt. (Abb. 20) Die motivlichen und stilistischen Gemeinsamkeiten zu dem Foto mit der Christrose sind offensichtlich, die Unterschiede auch: Das Licht ist nun wesentlich intensiver, was zu einer stärkeren Schattenbildung führt. Der Rand der gemusterten Unterlage zeichnet sich schärfer vor der schwarzen Fläche ab. Die Blumenvase selbst befindet sich zwar immer noch an zentraler Stelle, nimmt aber weniger Platz ein. Ihr Schatten erhält genau so viel Raum - und damit Stellenwert - wie das Objekt selbst. Das Spiel mit Licht und Schatten, das die Gegenstände in einen anderen materiellen Zustand überführt, ist ein wesentliches Merkmal dieser Aufnahme: "Das inszenierte Blumenensemble wird zu einem Flächenornament, das durch starke Helldunkelkontraste, harte Schatten und ungewohnt kühne Perspektiven gekennzeichnet ist", schreibt Stephanie Jacobs angesichts dieser - in ihrem Aufsatz "Fotokunst"<sup>188</sup> publizierten - Fotografie. Während dem ersten Teil ihrer Ausführung zuzustimmen ist, trifft ihre Feststellung von der "ungewohnt kühnen Perspektive", unabhängig davon, ob sie diese auf das Werk Hases oder die zeitgenössische Fotografie bezieht, nicht zu. Das in der Fotografie der 20er Jahre vielfach angewendete gestalterische Element des Tableaus setzte Hase, wie die Analyse weiterer Stilleben veranschaulichen wird, schon in ihren frühen fotografischen Arbeiten ein.

---

<sup>188</sup> Jacobs, in: frauenobjektiv, S. 75



Unter den zahlreichen Blumenstillleben finden sich auch solche, die Wolff vielleicht mit der Bezeichnung 'konjunkturelles Bild' versehen hätte, weil sie in ihrer Beliebtheit gewissermaßen austauschbar waren. Das hielt ihn und andere Fotografen und Fotografinnen aber nicht davon ab, ähnliche Motive zu produzieren. Als Postkarten massenhaft vervielfältigt und mit oder ohne Begleittext (Ostergrüße etc.), garantierten sie einen sicheren Absatz und damit die zur Existenzsicherung erforderlichen festen Einnahmen.

Abschließend bleibt festzustellen, daß Hase zu bestimmten Zeiten, besonders in den frühen 30er und beginnenden 40er Jahren, sich intensiver der Darstellung von Pflanzen widmete. Mit der Zunahme der Werbeaufträge ab ca. 1934 ging die Anzahl der Blumenbilder zurück. Der Anstieg zu Beginn der 40er Jahre ist vor allem auf den Krieg und den damit einhergehenden Rückgang der Firmenaufträge zurückzuführen.

#### 4.1.2 Die Dinge

Ab ca. 1931, also vor ihrer Selbständigkeit, begann Hase mit der Darstellung der 'stillen Welt', zu der nicht nur Blumen, sondern auch Dinge gehörten. Diese Stillleben werden hier eingehender betrachtet, da sie für das fotografische Werk der 30/40er Jahre von Bedeutung sind.

Collagen und Abstraktionen: Sie bilden zwar nur kleine und zeitlich begrenzte Werkgruppen, zeichnen sich aber durch eine gewisse Experimentierfreude (Collagen) und durch ihre bildnerische Qualität (Abstraktionen) aus.

Die um die Mitte der 1930er Jahre entstandenen **Fotocollagen** lassen im Gegensatz zu den Sachaufnahmen einen ansatzweise spielerischen Umgang mit dem fotografischen Medium erkennen. Sie wurden immer aus zwei von Hase aufgenommenen Motiven zusammengefügt. Dabei gibt es zwei Vorgehensweisen. Bei der ersten wird ein fotografiertes Objekt zum 'Leben erweckt': Ein ausgeschnittenes geöffnetes Auge wurde etwa auf das geschlossene einer abgebildeten Buddha-Kopf-Skulptur aus dem 'China-Institut'<sup>189</sup> geklebt, die nun - aus dem jahrtausende dauernden Schlaf erwacht - der Kamera zuzwinkert. Bei der zweiten Motivgruppe werden Aufnahmen von berufstätigen Menschen verfremdet. (Abb. 21) Es handelt sich hier immer um Einzelpersonen, die konzentriert eine Tätigkeit ausüben. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Bildgestaltung, etwa den engen Ausschnitt, der die Umgebung

---

<sup>189</sup> Die im 'China-Institut' entstandenen fotografischen Bestandsaufnahmen (Buddha-Kopf, Jadefiguren etc.) werden in der Werkanalyse nicht berücksichtigt. Sie zeigen zumeist den zu registrierenden Gegenstand isoliert und vor neutralem Hintergrund. Veröffentlicht wurden Hases Fotografien in den hauseigenen Publikationen, z.B. in Rouselle, Erwin: Führer durch die Schausammlung des China-Instituts, Frankfurt a. M., o.J.; (1936 oder später) und in: 'Chinesisch-Deutscher Almanach für das Jahr 1935', hg. in Verbindung mit der Vereinigung der Freunde ostasiatischer Kunst Köln vom China-Institut Frankfurt a. M., Frankfurt a. M., o.J. (1934) sowie in der Fachzeitschrift 'Sinica', Jg. XI, 1936. Hase arbeitete nicht nur für das 'China-Institut', sondern kurzfristig auch für andere Kunst- und Kultureinrichtungen wie das Frankfurter 'Völkerkundemuseum', das 'Deutsche Ledermuseum. Schuhmuseum Offenbach' und das 'Gaststättenmuseum'. Aus dieser Zusammenarbeit sind nur wenige Bildbeispiele erhalten geblieben. Für das Völkerkundemuseum etwa entstand um 1933 eine kleine vierteilige Serie von Masken. Inwieweit diese Sachaufnahmen im Auftrag des Museums entstanden sind, ist weder im Nachlaß noch im Bildarchiv des Museums, dessen Schrift- und Bildbestände durch den Krieg vernichtet wurden, dokumentiert; Schreiben vom 29.5.2000 von Herrn Herbert Wagner vom Bildarchiv des 'Völkerkundemuseums'. Auch das Leder- und Schuhmuseum besitzt keine Fotografien von Hase; Schreiben vom 27.4.1999 von Heike Rohmann, Mitarbeiterin der Museumsbibliothek.

ausgrenzt, so daß nichts vom Bildgeschehen ablenkt. Das montierte Fotofragment ist als solches wegen des komplexeren Motivs weniger schnell identifizierbar. Als sorgfältig integriertes Element wird es zum Bestandteil des Arbeitsvorganges, besser: zum Gegenstand der Betrachtung, da es sich immer im Blickwinkel der fotografierten Person befindet. Der 'Effekt' dieser Arbeiten liegt ausschließlich in der Absurdität des dargestellten Inhalts, wenn etwa ein Kind zum Versuchsobjekt eines pharmazeutischen Mitarbeiters wird.

Die Fotocollagen lassen weder einen besonderen Einfallsreichtum noch technisches Raffinement erkennen, was scheinbar auch gar nicht intendiert war, wie die beigelegten oder auf der Rückseite aufgeklebten, von Hase oder Kruse getippten Texte, deutlich machen. Sie enthalten kleine erfundene abenteuerliche oder spaßige Geschichten. Dem Inhalt entsprechend tragen die Autoren und Autorinnen so phantasievolle, mit der Sprache spielende Namen wie "G.Ensehaut" oder "U.N.Moeglich". Solche Collagen gehörten auch zum Repertoire anderer Fotografen und Fotografinnen. Ihre Verwendung fanden sie auf den Unterhaltungsseiten der Illustrierten und Magazine, z.B. unter der Rubrik Humor.<sup>190</sup>

**Abstraktionen.** Um 1930/1931 entstand eine kleine Gruppe von Aufnahmen, die in Hases Werk der 30er und frühen 40er Jahre durch ihren hohen Abstraktionsgrad auffallen. Diese Bilder zeigen in ihrer großen gestalterischen Qualität den Einfluß der Weimarer Foto-Avantgarde. Hinsichtlich der Gestaltung unterscheiden sie sich in folgenden Punkten von den Blumenfotografien: Das Motiv ist grundsätzlich diagonal ins Bild gesetzt. Die Nahsicht ist zudem extremer. Sie fragmentiert und verfremdet die dargestellten Objekte in stärkerem Maße als es bei den Pflanzenstudien zu beobachten ist. Gleichzeitig ermöglicht sie einen Blick auf Details, die dem Auge ansonsten verborgen blieben. Die reale Größe und Funktion einer Heizlampe oder eines Musikinstruments (Abb. 22) abzubilden, ist nicht das Ziel der hier beschriebenen fotografischen Sichtweise. Sie untersucht vielmehr die unterschiedlichen Erscheinungsformen der äußeren Welt auf ihre Oberflächenbeschaffenheit und ihre Struktur hin. Dabei unterscheidet sie nicht, wie die von Hase aufgenommene Fotografie eines japanischen Schirmchens (Abb. 23) im Vergleich zu einer Pflanzenstudie von Renger-Patzsch (Abb. 24) deutlich macht, wertend zwischen Ding, Natur etc., sondern 'unterwirft' alle Bereiche menschlichen Lebens den gleichen gestalterischen Prinzipien. So weisen die 1928 in "Die Welt ist schön" publizierte Aufnahme der Pflanze und das Schirmchen den gleichen Bildausschnitt auf: Dargestellt ist nur der obere Teil des Motives. Dessen gefächerte Konstruktionslinien (Geäst, Streben) bestimmen den Bildeindruck, da sie die gesamte Fläche einnehmen und zudem durch die Unter- und Schrägsicht verstärkt zur Anschauung gebracht werden. Von zentraler Bedeutung ist, besonders bei der Atelieraufnahme, das Licht- und Schattenspiel. Es trägt ebenfalls zur rhythmischen Strukturierung der Oberfläche und des Hintergrundes bei.

**Stilleben und Objektstudien.** Mit der Fotografie des 'Neuen Sehens' und der 'Neuen Sachlichkeit' gewann die Gegenstandswelt eine Bedeutung<sup>191</sup>, die sie zuvor nicht in dieser Form besessen hatte. Objekte des täglichen Lebens wurden nun für bildwürdig

---

<sup>190</sup> Einige dieser Fotocollagen tragen den Stempel "Presseagentur L. Dukas", so daß eine Veröffentlichung in der Presse anzunehmen ist.

<sup>191</sup> Nicht von ungefähr sollte das von Carl Georg Heise herausgegebene Buch "Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch", München 1928 ursprünglich "Die Dinge" heißen.

erachtet und durch die sorgsame Inszenierung ihrer Banalität enthoben. Diese "Bindung an die Dinge" als charakteristisches Phänomen der modernen Fotografie stellt Walther Petry in seinem gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahre 1928 fest. Aufgabe der Fotografie sei es in diesem Zusammenhang, die Struktur, Material- und Oberflächenbeschaffenheit eines Gegenstandes "realistisch" darzustellen.<sup>192</sup> Die hier beschriebene Bindung an die Ding- und Warenwelt, die nicht eine zeittypische Erscheinung bleiben sollte, kennzeichnet Hases Stilleben und Objektstudien ebenso wie die fotografische Umsetzung der genannten dinglichen Eigenschaften. Gemeinsam ist allen Aufnahmen dieser Werkgruppe ferner die strenge Komposition und die Nahsicht. In einigen Abbildungen wird zudem das Licht zu einem dominierenden Gestaltungsmittel.

Solche 'Lichtstudien' hat die Fotografin in den 30er Jahren mehrmals erstellt. Dabei handelt es sich nicht um Einzelbilder, sondern um Bildpaare oder kleine Serien, die z.B. denselben Gegenstand in 'einem anderen Licht' erscheinen lassen. Welche Stilelemente Hase einsetzte, ob sich diese möglicherweise im Laufe der Jahre änderten, wird beim Vergleich von zwei Bildpaaren aus den Jahren 1931 und ca. 1936 deutlich:

Die zu Beginn der 30er Jahre entstandenen Fotografien sind im Fotoverzeichnisbuch unter dem Titel "Nähkasten" aufgeführt. (Abb. 25, 26) Die Kästchen wurden von Hase an der Kunstschule entworfen und gefertigt und sollten der Aufbewahrung von Garnrollen dienen. Auch wenn diese Funktion zumindest in der Aufnahme mit dem hellen Grund vorgeführt wird, liegt doch das zentrale Augenmerk auf den gestalterischen Qualitäten der Gegenstände. Mal liegend, mal stehend und in unterschiedlicher Ausrichtung angeordnet, präsentieren sich die Dinge auf einem neutralen Untergrund. Die formale Strenge wird in dem 'hellen' Bild ein wenig aufgelockert durch die wie zufällig drapierten Garnrollenpaare in der rechten Bildhälfte. Die durch die Lichtdramaturgie entstehenden Schlagschatten verdoppeln die Objekte schemenhaft und kontrastieren mit den hellen Flächen. An manchen Stellen verdeckt der Schatten die Materialeigenschaften des Garns, dessen Glanz erst durch das Licht sichtbar wird. In der 'dunklen' Aufnahme werden die Kästen überwiegend ungeöffnet und näher aneinander gerückt präsentiert. Sie erscheinen nun als kompakter Block, wodurch der an den Objekten dargelegte Zustand der Geschlossenheit ein weiteres Mal thematisiert wird. Infolge des reduzierten Lichts verändern sich die Tonwerte der Oberflächen und diejenigen des nicht definierbaren Untergrundes. Die kleine Inszenierung wirkt aufgrund der beschriebenen bildnerischen Mittel geheimnisvoll, was für das erste Beispiel nicht in dieser Weise zutrifft.

Das ca. fünf Jahre später entstandene Vergleichspaar (Abb.27, 28) ist Bestandteil einer Bildfolge von insgesamt 7 Aufnahmen. Wegen ihrer lichtdurchlässigen Struktur fotografierte Hase unterschiedliche Körbe auf hellem Grund und teilweise im Gegenlicht. Die Oberflächenmerkmale und Materialeigenschaften sind wegen der gleichmäßigeren Lichtgebung bis ins Detail erkennbar. Der Unter- bzw. Hintergrund wird in der Abbildung mit dem "Sternenkorb" nicht nur durch den Schatten, sondern zusätzlich durch ein helles Tableau gestaltet, das diagonal in den Bildraum ragt und sich deutlich von dem nun schwarzen Hintergrund absetzt. Dieses bildnerische Mittel

---

<sup>192</sup> In: 'Das Kunstblatt', Nr.13, 1929, gedruckt in: Eskildsen, Ute/Horak, Jan-Christopher (Hg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung 'Film und Foto' 1929, Stuttgart 1979, S. 102

des schräg positionierten Tableaus ist ein im Werk Hases wiederkehrendes Gestaltungselement, das dem Ding eine 'feste Grundlage' verleiht. Fehlt dieser Untergrund und damit die Verortung des Gegenstandes im Bildraum, scheint das abgebildete Objekt, hier der offene Brotkorb, wegen des Schattens gleichsam zu schweben.

Innerhalb der Darstellung der 'stillen Welt' bilden die Fotografien von Haushaltsgegenständen und Nahrungsmitteln eine wichtige Werkgruppe. Die bei einigen Blumenstilleben oder den "Nähkästen" festgestellte Erhöhung des Gegenstandes durch eine dramatisierende Beleuchtung findet hier nicht statt. Zu den für diesen Motivkreis charakteristischen Stilelementen gehören der knappe, das Objekt anscheinende Ausschnitt, die Gegenüberstellung von eckigen und runden Formen und ihre Kombination mit diagonalen Linien, die Wiedergabe stofflicher Eigenschaften und die Aufsicht.

Zur Umsetzung der jeweiligen bildnerischen Absicht eigneten sich bestimmte Haushaltsgegenstände in besonderer Weise. Die spezifische Materialität von Metall führt die Fotografin in dem Stilleben 'Haushalten' aus dem Jahre 1932 vor. (Abb. 29) Abgebildet ist eine diagonal ins Bild gesetzte Spülfläche, auf der abgewaschenes Geschirr und Besteck liegt. Zentraler Bildgegenstand ist das sich in der Mitte befindende Ensemble aus Suppenkelle und zwei Löffeln, das sich deutlich von seiner Umgebung absetzt. Auf der glänzenden Oberfläche spiegeln sich Versatzstücke des außerhalb liegenden Raumes sowie eine Frau im weißen Kittel (wahrscheinlich Elisabeth Hase), die die kleine Inszenierung betrachtet. Dieses Spiel mit verschiedenen Wirklichkeits- und Raumebenen hatte Hase schon an der Kunstschule erprobt und Anfang der 30er Jahre bei einigen Aufnahmen fortgeführt. Auffällig ist in dieser Aufnahme ferner die Diagonale der Ablage. Deren das Licht reflektierende Kante teilt den Bildraum in zwei unterschiedlich große Bereiche, wobei der untere ausschließlich durch die Wassertropfen gestaltet ist. Die Linien auf der Oberfläche der Spüle verlaufen gegenläufig zu der Kante und strukturieren so den Bildraum ein weiteres Mal.

Ebenfalls aus dem Jahre 1932 ist die Aufnahme "Tee". (Abb. 30) Sie repräsentiert die Gruppe der Haushaltsstilleben, bei denen vor allem die Form der an den Rändern angeschnittenen Gegenstände den Bildeindruck prägt. Durch den einheitlichen und neutralen Untergrund, den Wegfall der Spiegelung und die Reduktion der Objekte wirkt die Komposition geordneter und überschaubarer. Das Produkt Tee, das in seinen unterschiedlichen Darbietungsformen wiedergegeben ist, ist wegen der Aufsicht und der Detailtreue deutlich erkennbar. Es kontrastiert mit seiner Tongebung das helle Porzellan. Die Fotografie überzeugt durch ihre konzentrierte Sichtweise, die feine Lichtführung und die virtuose Schilderung der Stofflichkeit. Hase selbst hielt dieses im Stil der 'Neuen Sachlichkeit' gestaltete Bild scheinbar noch in späteren Jahren geeignet, exemplarisch für die eigene fotografische Arbeit zu werben. In ihrem um 1936/37 gedruckten Firmenprospekt ist die Abbildung als eine von insgesamt vier veröffentlicht worden. Erwähnenswert ist dieser Aspekt ebenfalls bezogen auf die Zeitgeschichte, da deutlich wird, daß auch zur Zeit des Nationalsozialismus die in der Weimarer Republik entwickelten Gestaltungsprinzipien der 'Neuen Fotografie' ihre Verwendung fanden.

Ob das Stilleben wie eine vergleichbare Aufnahme von Renger-Patzsch für die Werbung gedacht war, bleibt offen. Der Fotograf hatte 1925 "Kaffee Hag"

fotografiert. (Abb. 31) Präsentiert wird das Produkt ebenfalls vor und nach der Zubereitung. Ähnlichkeiten bestehen auch hinsichtlich des Bildaufbaus: Die abgebildeten Gegenstände überschneiden sich zum Teil an ihren Rändern. Eine weitere formale Beziehung stellt die Dreieckskomposition her. Im Unterschied zu Hase wählte Renger-Patzsch jedoch ein Querformat und eine steilere Aufsicht. Die Tasse wirkt dadurch flächiger. Gleichzeitig scheint sie wegen der Anordnung im oberen Bildraum und mangels eines kompositorischen Gegenwichts den Gesetzen der Schwerkraft zu folgen.

Die beschriebenen bildnerischen Qualitäten, wie der hohe Grad an technischem Können und die Geschlossenheit der Komposition, lassen sich auch in den zahlreichen Obststilleben und den Aufnahmen von gedeckten Tischen nachweisen. Mit großer Präzision gibt Hase die unterschiedliche Beschaffenheit der Oberflächen von Nahrungsmitteln wieder. Die samtige Schale eines Pfirsichs kontrastiert die glatte Haut von Kirschen, die Schuppen eines Fisches schimmern ebenso metallisch wie das bereitgelegte Besteck. Die Transparenz von Glas gewährt den Blick durch die Gegenstände und hält Spiegelungen fest. Fast immer wird dem weichen Halbrund der Obstschalen, Tassen oder Teller der strenge und diagonale Verlauf des Bestecks (Abb. 32), der Strohhalme oder der rhythmisch hintereinander gestaffelten Zitronenscheiben gegenübergestellt. Durch die vergrößernde Nahsicht erreichen die Eßwaren eine große Präsenz, besonders dann, wenn sie am unteren Bildrand angeschnitten sind. Infolgedessen erscheint die in einem Obststilleben detailreich abgebildete Banane greifbar nahe. (Abb. 33) Teilweise von ihrer Schale befreit, scheint sie sich zum Verzehr anzubieten. Ein weiteres von Hase benutztes Gestaltungsmittel wird ebenfalls in diesem Stilleben sichtbar. So ragen bei allen Obstkörben etc. immer einzelne Früchte über den Rand. Dadurch wird ebenfalls suggeriert, direkten Zugriff auf das Obst zu haben, in das Bildgeschehen eingreifen zu können.

Die gegen Ende der 30er, Anfang der 40er Jahre entstandenen, z.T. in Farbe aufgenommenen Bilder, weisen zwar auch einen engen Ausschnitt auf, lassen aber die gewohnte bildnerische Qualität vermissen. Einige Aufnahmen wurden 1943 in dem vom Heering Verlag herausgegeben Buch 'Im Zauber der Farbe. Ein Bildwerk der Farbenfotografie' veröffentlicht. Nicht zu Unrecht wird dabei ein Stilleben von Elisabeth Hase mit dem Titel "Rote Kirschen" der Kategorie "Kochbuch-Stil" zugeordnet. So heißt es in dem entsprechenden Text: "Elegante Schaufenster-Dekorationen, gute Kochbuch-Illustrationen: In dieser Richtung liegt eine große Gruppe von Stilleben, die hier durch die Rollmöpse und die Kirschen vertreten wird. Diffizilste Materialechtheit, so daß einem das Wasser im Munde zusammenläuft, will auch gekonnt sein und ist hier zum Aufessen gut gekonnt. Aber über den Kochbuch-Stil hinaus? Bei Gelegenheit und als Materialbeherrschung ...."<sup>193</sup> Daß diese oder andere Aufnahmen keineswegs eine "diffizilste Materialechtheit" aufweisen, wird deutlich beim Vergleich zwischen dem Obststilleben von 1932 (Abb. 33) und einem von Hase um 1940 aufgenommenen Motiv. (Abb. 34) Die Ansprüche an das fotografische Bild haben zu diesem Zeitpunkt scheinbar abgenommen. Auch wenn Hases späte Stilleben nicht mehr die Intensität und die atmosphärische Dichte der frühen Arbeiten aufweisen, scheinen sie doch den Geschmack eines Großteils der Bevölkerung getroffen zu haben. Nicht zufällig fanden sie wie die späten Blumenbilder als Postkartenmotiv eine Verwendung.

---

<sup>193</sup> Heering, Walther: Im Zauber der Farbe. Ein Bildwerk der Farbenfotografie, Harzburg 1943, 1. Auflage, S. 83

Bekannterweise hat Hase viele Motive auf Vorrat produziert und gerade beim Thema 'Haushalt' konnte die Fotografin sich des Interesses einschlägiger Zeitschriften oder Kalender sicher sein.<sup>194</sup> Der Bedarf war auf jeden Fall vorhanden, wie das schon in Punkt 2.2.2 erwähnte Buch "Haushalten" von Clara Neundörfer mit Bildern von Paul Wolff zeigt. Mit Sparsamkeit, Fleiß und Ordnung sollte die Hausfrau, so die Autorin, den Haushalt führen, ohne dabei die dekorative Gestaltung des Heims zu vernachlässigen. Wolffs Aufnahmen illustrieren bzw. unterstützen die erteilten Ratschläge in ihrer Aussage. Hinsichtlich der Motivwahl und der Aufnahmetechnik gibt es bei Wolff und seiner ehemaligen Beschäftigten anfangs durchaus ähnliche Herangehensweisen und Bilderergebnisse (Abb. 35, 36), wobei Hases einige Jahre später entstandene Arbeiten wegen des radikaleren Ausschnitts, des klareren Bildaufbaus und der Reduktion der Gegenstände in ihrer Ausführung überzeugender sind. Letztlich bedienten beide, wie andere Fotografen und Fotografinnen auch, einen Markt, der an den vielseitig verwertbaren Haushaltsstilleben aus unterschiedlichsten Gründen Interesse fand. Die 'Hauff-Leonar-A.G.' schrieb z.B. in Heft 1 der firmeneigenen Monatsschrift 'Hauff-Leonar-Mitteilungen' aus dem Jahre 1930 ein Preisausschreiben mit dem Titel "Forschungsreise zwischen Ihren vier Wänden"<sup>195</sup> aus. Illustriert wurde der Beitrag mit 'Haushaltsstilleben' von Aenne Biermann und Elisabeth Heddenhausen. Die Kamera, eingesetzt als Entdeckungsinstrument und versehen mit dem Vacu-Blitz der Hauff-Leonar-A.G., um den es hier eigentlich geht, sollte die unscheinbaren, banalen Dinge des täglichen Lebens entdecken und deren ästhetische Qualitäten festhalten: "Unsere bedeutendsten modernen Photographen haben den Nachweis erbracht, daß die unbeachteten und oft unscheinbaren Dinge um uns, in das Schwarz-Weiß der Photographie übersetzt, Bildvorwürfe von einem ganz neuen Reiz und Flächenaufteilungen von großer Eindringlichkeit ergeben."<sup>196</sup>

Der 'Reiz der Flächenaufteilung' wurde u.a. durch die diagonale Reihung von seriell hergestellten Produkten erzeugt. Durch die Wiederholung erhielten die immer gleichen Fließbandprodukte eine eigene ästhetische Qualität. "Das Stilleben, zum Ornament vereinfacht"<sup>197</sup>, sollte die Kauflust steigern.

Auch Elisabeth Hase griff auf dieses von der fotografischen Avantgarde der 20er Jahre entwickelte Gestaltungsmittel zurück und präsentierte alltägliche Dinge, z.B. Garnrollen, in gestaffelter und diagonaler Anordnung. (Abb. 37, ca. 1935) In dem hier angeführten Beispiel verlaufen die Diagonalen in zwei Richtungen: Von links oben nach rechts unten und umgekehrt. Bildbestimmend wirken zudem die Hell-Dunkel-Kontraste, die zusätzlich zu einer Strukturierung und Rhythmisierung der Bildfläche beitragen. Der Produktname 'Bela-Glanzgarn' ist durch die Aufsicht deutlich

---

<sup>194</sup> Nur selten gibt es im Fotoverzeichnisbuch Hinweise auf die Auftraggeber der zahlreichen Haushaltsstilleben. Genannt werden z.B. der Beyer-Verlag ('Frauenzeitschriften') und die Firma Dr. Konrad, für die Hase öfter arbeitete, zu der aber weiter keine Angaben existieren. Es ist anzunehmen, daß es sich um einen Hersteller, Verkäufer von Haushaltswaren handelte. Aus diesem Bereich kamen mehrere Kunden der Fotografin, z.B. Merzdorf & Frosch. Ansonsten lassen die Eintragungen in den Geschäftsbüchern oder die Vermerke auf den Fotos erkennen, daß die Fotografien Verwendung in Zeitungsanzeigen fanden, wo sie z.B. für Produkte von Dr. Oetker warben. Bildagenturen und Verlage wie Schostal, Rehfeld, der Wiener-Foto-Kurier, der Linden-Verlag oder der Modekunstverlag bezogen ebenfalls diese Gruppe von Stilleben.

<sup>195</sup> A.a.O., S. 6-11

<sup>196</sup> A.a.O., S. 6

<sup>197</sup> Born, Wolfgang: Fotografische Weltanschauung, 1929, in: Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie II, 1912-1945, München 1979, S. 139-142, hier: S. 141

erkennbar und prägt sich durch die Wiederholung ein. Auf der Banderole der liegenden Rolle wird zudem der vollständige Markenname angegeben. Infolge der Positionierung am unteren Bildrand erscheint die Garnrolle ebenso greifbar nahe wie die Banane des Obststillebens. (Abb. 33) Die kompositorisch hergestellte Nähe zum Betrachter bzw. zur Betrachterin bezweckt hier allerdings den käuflichen Erwerb des Artikels, dessen Glanz - als charakteristische Materialeigenschaft - durch das von oben fallende Licht zur Anschauung gebracht wird.

Hases Aufnahme überzeugt durch die bildnerische Qualität und die geschickte Präsentation der Objekte. Das trifft für eine vergleichbare Fotografie von Hans Finsler aus folgenden Gründen nur bedingt zu (Abb. 38, vor 1928): Das gewählte Querformat ist einer konzentrierten Sichtweise und damit einer schnellen Erfassung des Bildinhalts abträglich. Der Abstand zwischen den einzelnen Rollen ist scheinbar größer, zumindest fällt er durch den helleren Untergrund mehr auf. Dadurch wird das Motiv ein weiteres Mal unnötig in die Breite gezogen. Insgesamt erscheint das Bild spannungsarm, was in diesem Fall auch auf die differenziertere, kaum kontrastierende Tonwertskala zurückzuführen ist.

Ihre Werbemotive fand die Frankfurter Fotografin oft im alltäglichen Umfeld, wo sich das "Reklamemotiv", so Guido Pellegrini in seinem Aufsatz "Foto-Reklame" von 1935, schon fertig darbietet.<sup>198</sup> Zu dieser Welt der alltäglichen Dinge gehörten auch Objekte aus den Bereichen Kosmetik und Körperpflege, Mode bzw. Textilien und Schmuck, aber auch Einrichtungsgegenstände. Sie bilden weitere Themenschwerpunkte und sollen der Vollständigkeit halber genannt werden. Bei der Wiedergabe der verschiedenen Motivkreise setzte Hase unterschiedliche Gestaltungselemente ein. So weisen die Schmuckstilleben grundsätzlich keine räumliche Tiefe auf. Ihre auffälligsten Merkmale sind ein hoher Abstraktionsgrad oder eine geometrische Bildstruktur, wie ein Beispiel von ca. 1934 dokumentiert (Abb. 39): In der strengen Reihung erscheinen die linienförmig verlaufenden Halsketten als Teil einer unverrückbaren Ordnung. Die kurvenförmige Anordnung des rechten Schmuckstückes kann diesen Eindruck nicht wesentlich korrigieren, geben doch auch die einander kontrastierenden Hell-Dunkel-Flächen die diagonale Ausrichtung des Bildraums vor. Die meisten Schmuckstilleben entstanden im Auftrag von Lotte Feickert. Hase profitierte hier von an der Kunstschule geknüpften Kontakten.<sup>199</sup> Feickert, ehemalige Mitschülerin und Freundin der Fotografin, machte sich in den 30er Jahren als Goldschmiedin selbständig. Die fotografische Präsentation der

---

<sup>198</sup> Pellegrini, Guido: Foto-Reklame, in: Heering, Walther (Hg.): Das goldene Buch der Rolleiflex, Harzburg 1935, S. 50-52

<sup>199</sup> Auf diesen 1924-1929 hergestellten Kontakten basierte auch die Zusammenarbeit mit den an der Kunstschule tätigen Lehrern Ferdinand Kramer und Hans Warnecke. Für Kramer fotografierte Hase die von ihm entworfenen Einrichtungs- bzw. Ausstattungsgegenstände wie Türgriffe und den berühmten Kramer-Ofen. Da Kramer des öfteren Läden und andere Räume ausstattete, erhielt Hase über ihn Kontakte zu Geschäftsleuten und Firmen. Exemplarisch genannt seien das Zigarrengeschäft Bender, für das Hase Stilleben mit Raucherutensilien zu Werbezwecken aufnahm, und die bekannte Firma Buderus, in deren Auftrag sie verschiedene Sachaufnahmen produzierte. Mit der Frankfurter Werkstatt Warnecke hatte Hase einen weiteren renommierten Auftraggeber gewonnen. Warnecke hatte durch "erlesene Silbergeräte, Messinggerät, Steh- und Tischlampen, (...) Emailarbeiten und sehr persönlich geformte Schmuckstücke" einen ausgezeichneten Ruf erworben, was u.a. dazu führte, daß die kunsthandwerklichen Produkte 1941 im Frankfurter Kunstverein in der Ausstellung 'Schönheit des Alltags' präsentiert wurden. Das Zitat ist von: Gravenkamp, C. Dr.: 'Schönheit des Alltags', Eröffnungsansprache zu einer Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, in: 'Frankfurter Wochenschau', 1941, S. 66

Schmuckstücke übernahm Hase, die auf einigen Fotos als Modell fungierte und dabei die Schmückstücke der Feickertschen Werkstatt vorführte.

Im Gegensatz zu den meisten der bisher beschriebenen Stilleben verzichtete die Fotografin bei ihren Nahaufnahmen von Parfümerieprodukten auf eine fragmentierende Wiedergabe. Die Objekte befinden sich stets in der Bildmitte, ohne angeschnitten zu sein. Des öfteren werden die Crèmes oder das Parfüm auf seidigem Stoff drapiert, um so ihre Exklusivität hervorzuheben. In einigen Aufnahmen bestimmt zudem das Licht-Schatten-Spiel den Bildeindruck. Im Unterschied zu den schon beschriebenen Lichtstudien (z.B. Abb. 27) bilden die hier besprochenen Gegenstände keine Schatten. Die Schattenbildung erfolgt vielmehr durch im Bild nicht sichtbare, lichtdurchlässige Korbgeflechte. (Abb. 40) Deren Licht-Schatten-Muster strukturieren die Bildfläche, aber nicht den Gegenstand. Ware und Markenzeichen bleiben somit immer klar erkennbar. Eine dieser Aufnahmen liegt in Farbe vor, d.h. daß Hase um 1937/38 auch auf dem Gebiet der Werbefotografie erste Farbbilder gemacht hat. In der Regel sind ihre Werbemotive aber als Schwarz-Weiß-Abzüge ausgeführt worden, da eine qualitätsvolle Druckwiedergabe von Farbfotos damals noch große finanzielle Aufwendungen, die in keinem Verhältnis zum angestrebten Werbeerfolg standen, erforderte.<sup>200</sup>

Hases Zusammenarbeit mit der bekannten Frankfurter Seifen- und Parfümeriefabrik Mouson begann um 1937<sup>201</sup> und endete zu Beginn der 40er Jahre<sup>202</sup>. Sie kann ebenso wie die Tätigkeit für Beiersdorf (Nivea) als Indiz für ihren Bekanntheitsgrad gelten. In seinem mit Fotografien von Ewald Hoinkis, Adolf Lazi etc. illustrierten Aufsatz "Werbende Lichtbildkunst" (1940) erläutert der Autor die hier z.T. schon behandelten Anwendungsgebiete der Produktwerbung. Bei der Modefotografie unterscheidet er zwei Gruppen von Bildern: Das sind zum einen die Aufnahmen, "die gleichzeitig mit den propagierten Gegenständen auch ihre zukünftigen Trägerinnen und Besitzerinnen

---

<sup>200</sup> Hölscher, Eberhard Dr.: Werbende Lichtbildkunst. Eine Schrift über Werbefotografie. Mit 17 ganzseitigen Fotos von bekannten Werbefotografen, in: 'Fotofreund-Schriftenreihe', Bd. 2, 1940, S. 3-16, hier: S. 4

<sup>201</sup> Diese Jahresangabe legen die Eintragungen im Fotoverzeichnisbuch, aber auch die Produkt- und Firmengeschichte von Mouson nahe. Das von Hase aufgenommene, weltberühmte Produkt 'Mouson Lavendel mit der Postkutsche' wurde demzufolge erst um 1937 auf den Markt gebracht, was die Datierung der Bilder erleichtert; vgl. Nordmeyer, Helmut: Die Creme mit der Tiefenwirkung. Zur Geschichte der Frankfurter Seifen- und Parfümeriefabrik J.G. Mouson und Co., Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung des Instituts für Stadtgeschichte Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1999, S. 3-15, hier: S. 12

<sup>202</sup> Ab 1939 mußte Mouson seine Produktion den Kriegsbedingungen anpassen. Anfang 1944 wurde die Fabrik zu 70% von Bombenangriffen zerstört; Nordmeyer 1999, S. 12. Die Firma Mouson warb für ihre Erzeugnisse nicht nur mit reinen Produktaufnahmen. Zum Teil wurden sie auch mit Abendkleidern des Frankfurter Modeamtes präsentiert; siehe dazu: Caspers, Martha: Modefotografie und Presse, in: Frankfurt Macht Mode 1933-1945, hg. v. Junker, Almut. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt a. M., Marburg 1999, S. 43-72, hier: S. 55. Caspers weist auf S. 56 darauf hin, daß "die Produktwerbung im modenahen Bereich für Kosmetika und Make-up", hier vertreten durch die Firma Mouson, anstieg, obwohl in den Modezeitschriften und in den Illustrierten das nationalsozialistische Ideal der 'natürlichen, ungeschminkten deutschen Frau' propagiert wurde. Hase selbst hat scheinbar nur einmal mit dem Modeamt zusammengearbeitet. Dieses präsentierte Anfang 1935 in seinen Räumen die Ausstellung "Modezeichnungen-Modelichtbilder-Modellkleinigkeiten". Die sich immerhin auf 5 Räume erstreckende Ausstellung zeigte Aufnahmen der Frankfurter Fotografen und Fotografinnen Elisabeth Hase, Emy Limpert, Dr. Paul Wolff, Dr. Walthari Dietz und Fritz Grieshaber; vgl. Caspers, in: Frankfurt Macht, S. 57. Welche Fotografien von Hase in der Ausstellung gezeigt wurden, ist nicht nachweisbar. Frau Caspers weiß von Hases Beteiligung nur durch zeitgenössische Zeitungsartikel: Telefongespräch der Autorin (G.L.) mit Martha Caspers am 20.4.1999



zur Darstellung bringen" und zum anderen die Material- und Sachaufnahmen: "Hier gilt es also, modische Einzelheiten und Eigenarten, wie Stoffe, Gewebe und Spitzen oder Strümpfe und Schuhe und die ganze Fülle und Vielfalt von schmückenden kleinen Dingen, wie Rüschen, Bänder und Schnallen, in völliger Naturtreue und Lebendigkeit und mit den ganzen Reizen ihrer materiellen und strukturellen Besonderheiten wiederzugeben."<sup>203</sup>

Die vielseitige Elisabeth Hase hat sich beiden Gruppen gewidmet, wobei an dieser Stelle nur die Material- und Sachaufnahmen einbezogen werden.<sup>204</sup> In gewohnter Nahsicht entstanden Stilleben und Objektstudien, die die stofflichen Eigenschaften der verschiedenen Textilien zum Bildinhalt machen. Deren Präsentation im Bild korrespondiert mit der jeweiligen materiellen Beschaffenheit: Der strengen Oberflächengestaltung von gestreiften Oberhemden entspricht die geometrische Bildaufteilung. Die Zartheit von Seide und Spitze hingegen wird durch ein aufgelockertes Arrangement, einen weichen Linienverlauf und eine subtile Lichtführung betont. (Abb. 41) Ob zwischen dem Rückgang der Textilstilleben in der 2. Hälfte der 30er Jahre und der historischen Situation ein unmittelbarer Zusammenhang bestand, kann nicht nachgewiesen werden. Das Wäschegeschäft Hermanns & Froitzheim, in dessen Auftrag nicht nur die Aufnahme mit der Spitzenwäsche hergestellt worden war, wurde wie andere Frankfurter Bekleidungsfirmen unter jüdischer Leitung 'arisiert'. Begonnen hatte die gewaltsame Enteignung, der oft die Ermordung folgte, schon im Jahre 1933. Zu den betroffenen Firmen zählten neben Hermanns & Froitzheim auch andere Auftraggeber der Fotografin wie die Schuhfabriken Ada-Ada und I. & C.A. Schneider.<sup>205</sup>

Die in der Werbung verwendeten Aufnahmen bildeten für Hase und andere Berufsfotografinnen und -fotografen eine wichtige Einnahmequelle. Schon in der zweiten Hälfte der 20er Jahre hatte die expandierende Werbebranche die gestalterischen und psychologischen Möglichkeiten der 'Neuen Fotografie', industriell hergestellte Gegenstände effektiv zu präsentieren, erkannt. Die so geschaffenen "Stilleben des 20. Jahrhunderts, formgewordener Ausdruck des Fetischcharakters der Ware"<sup>206</sup>, fanden ihre massenhafte Verbreitung in den ebenfalls expandierenden Illustrierten. Aber erst Anfang der 30er Jahre setzte sich in der Werbung die Fotografie gegenüber den grafischen Künsten durch, und so heißt es in der 'Gebrauchsgrafik' von 1931: "Es klingt kaum glaublich und doch ist es so: Vor 7 oder 8 Jahren gab es in Berlin neben Spezialisten für Innenarchitektur usw. nur Porträtfotografen und kaum einen, der imstande wäre, irgendeinen einfachen Gebrauchsgegenstand technisch und künstlerisch einwandfrei zu fotografieren."<sup>207</sup> Das hatte sich in den 30er Jahren grundlegend geändert, wie im Jahre 1937 der Autor des Artikels "Sachlichkeit und Kunst in der Werbefotografie" feststellt: "Die Umstellung der neuzeitlichen Werbetechnik auf das mit Fotografien illustrierte

---

<sup>203</sup> Hölscher, S. 12

<sup>204</sup> Im Nachlaß sind kaum Abzüge vorhanden. Möglicherweise hat Hase einige Exemplare ihrer Kundschaft überlassen. Die im Fotoverzeichnisbuch neben den Bildlegenden angebrachten Markierungen unterstützen diese Annahme. Zu den Auftraggebern dieses Themenkreises gehörten Firmen und Geschäfte aus der Textilbranche wie Lion Winnen, Dreydel und Oppenheim, C. u. H. Wirth. Für sie fotografierte Hase Textilien wie Tischdecken, Stoffe, Wäsche und Bekleidung.

<sup>205</sup> Stille, Eva: Vertreibung der Frankfurter Juden aus der Bekleidungsirtschaft, in: Frankfurt Macht, S. 83-107. Die 'Arisierung' jüdischer Geschäfte, die hier am Beispiel von Frankfurt beschrieben wurde, fand bekanntermaßen in ganz Deutschland statt.

<sup>206</sup> Molderings 1988, S. 27

<sup>207</sup> 'Gebrauchsgrafik', Berlin, Dez. 1931, S. 28-25, hier zit. n. Molderings 1988, S. 27

Zeitschrifteninserat, hat es mit sich gebracht, daß heute die Werbefotografie für den Berufsfotografen neben der Porträtaufnahme eine der wichtigsten Erwerbsquellen geworden ist. So kommt es, daß in größeren Ateliers für die Zwecke der Werbefotografie ein besonderer Mitarbeiterstab herangezogen wird, der Fotograf, graphischer Künstler für Schriftentwurf und Fotomontage und außerdem sogenannte Texter, d.h. Werbefachleute für die Abfassung wirksamer Unterschriften und Begleittexte umfaßt."<sup>208</sup> Hase konnte nicht auf einen solchen großen und spezialisierten Mitarbeiterstab zurückgreifen, wenngleich ihr Atelier auf dem Gebiet der angewandten Fotografie vielseitig operierte. Sie selbst aber hatte durch ihr Studium der Werbegrafik, Typografie und Buchbinderei hervorragende praktische und theoretische Voraussetzungen erlangt und konnte diese erfolgreich für ihre fotografische Tätigkeit nutzen.

Für Trude Hamburg, Vorstandsmitglied des 'Verbandes der werbetätigen Frauen Deutschlands e.V.', waren damit die wesentlichen Grundlagen für eine gute Arbeit in der Werbefotografie gegeben. In ihrem Aufsatz "Werbende Photos" erweitert sie ihre Aussagen allerdings um eine - ihrer Meinung nach existierende - geschlechtsspezifische Komponente. Technische Fertigkeiten, ein Blick für die Bildwirkung sowie typografische Kenntnisse seien zwar Grundvoraussetzungen, eine entscheidene Rolle spiele jedoch das Geschlecht der fotografierenden Person: "90% der Käufer aller Artikel sind Frauen. Die Frau hat unzweifelhaft eine eigene Einstellung zur Reklame. Es interessiert sie nicht, etwas über technische Vollendung einer Sache zu hören, sondern sie will wissen: Was bedeutet mir diese Sache? Und hierauf kann eine Frau, in diesem Falle die Werbephoto-graphin, instinktiv oft eine bessere Antwort geben als der Mann."<sup>209</sup>

**Puppen.** Innerhalb der Welt der Dinge stellen die Fotografien von Kinderpuppen eine kleine Motivgruppe von überzeugender bildnerischer Qualität dar. Entstanden sind die Aufnahmen zu Beginn der 30er und 40er Jahre. Zu Puppen hatte Hase zeitlebens eine besondere emotionale Beziehung. Deutlich wird dies schon bei ihren frühesten fotografischen Arbeiten, den Selbstfotos von 1927/28, die sie mit den stummen Vertrauten ihrer Kindheit zeigen. (Abb. 7) Und in einer Notiz aus dem Jahre 1976, in dem sie rückblickend den Bombenangriff auf Frankfurt (1943) und die Zerstörung ihrer Wohnung in der Staufenstr. beschreibt, heißt es: " (...) und mitten drin die Trümmer meiner Puppe. Nur eine Puppe. Es war meine Puppe, mit der ich von Kind auf ganz verwachsen war. Ich suchte sorgfältig alle Scherben zusammen, packte sie in Watte in einen Schuhkarton und nahm sie mit auf die Flucht, überall hin, wo mich die grausige Zeit mit meinen Kindern vertrieb."<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> H.St.: Sachlichkeit und Kunst in der Werbefotografie, in: 'Gebrauchsfotografie', Jg. 44, 1937, S. 56. Zur Bedeutung der Fotografie in der Werbung siehe auch: Görlich, H.W.: Die moderne Reklamefotografie, in: 'Gebrauchsfotografie', Jg. 41, 1934, S. 16-17

<sup>209</sup> Hamburg, Trude: Werbende Photos, in: 'Agfa Photoblätter', Okt. 1931, Jg. 8, H. 4, S. 104-106, hier: S. 104. Auf den großen Anteil der weiblichen Käufergruppe, wenn auch mit etwas anderen Zahlenangaben, weist ferner die 'Gebrauchsgraphik' von 1932 hin, die schätzte, daß 85% aller Waren von Frauen gekauft würden, siehe: Lavin, Maud: Maskeraden weiblicher Bildlichkeit. 'Ringl und Pit' + die Werbefotografie der Weimarer Republik 1929-33, in: 'Fotogeschichte', Jg. 8, H. 29, 1988, S. 39-48, hier: S. 39

<sup>210</sup> Nachlaß: Schriftliche Notiz von Hase vom 5.3.1976. Nicht zerstört war das Gesicht der Puppe. Es veranlaßte die Fotografin gegen Ende ihrer beruflichen Laufbahn, sich noch einmal mit dieser Thematik zu befassen.

Worin lag nun - neben der persönlichen Faszination - das Interesse der Fotografin an diesem Motiv begründet? Möglicherweise besaßen die Puppen eine stellvertretende Funktion. Bevor Hase mit der Abbildung des menschlichen Antlitzes begann, erprobte sie die Wahl des richtigen Ausschnitts und die Setzung des Lichts etc. sozusagen an dessen künstlicher Nachbildung, am toten Objekt. Dies war ein durchaus übliches Vorgehen, wie der Artikel "Kinderfreuden - fürs ganze Leben. Ein Kapitel Puppenfotografie" (1935) von H. Starke nahelegt. In diesem kleinen Aufsatz weist der Autor auf die besondere Eignung von Puppen als Porträtmodelle hin. Der Beleuchtung spricht er in dabei eine große Bedeutung zu, da sie effektvolle und abwechslungsreiche Ergebnisse erziele und zudem die fotografische Handschrift des Bildproduzenten oder der Bildproduzentin erkennen lasse. Die Eindringlichkeit der Bilder sieht er vor allem durch die Nahsicht und neutrale, aber im Kontrast zum Motiv stehende Helligkeitswerte gewährleistet.<sup>211</sup>

Die ersten Puppenfotografien nahm Hase um 1931/32, also gegen Ende ihrer Tätigkeit im Atelier Wolff & Tritschler oder zu Beginn ihrer Selbständigkeit auf. Es sind keine Einzelbilder, sondern zwei kleine Bildfolgen. Die nach den Eintragungen im Fotoverzeichnisbuch zuerst entstandene Reihe besteht aus zwei verschiedenen Aufnahmen derselben Babypuppe. (Abb. 42, 43) Abgebildet ist wie bei einem Brustporträt der Kopf mit dem Schulteransatz. Bei einer der beiden Fotografien ist der Hintergrund - vergleichbar mit den frühen Blumenbildern - einheitlich dunkel, so daß sich das weitgehend gleichmäßig ausgeleuchtete Gesicht deutlich von ihm absetzt. Die zweite Aufnahme präsentiert die Puppe auf einem gestreiften Stoff liegend. Geändert hat sich ferner die Bekleidung sowie die Anordnung des Objektes im Bildraum. Die Puppe befindet sich nicht mehr frontal, sondern leicht schräg zur Kamera. Die linke Kopfseite ist nun auch im Bereich des Gesichtes verschattet, während die rechte Partie vom Licht akzentuiert wird. Der Ausschnitt ist ein wenig enger und beschneidet den Kopf einseitig.

Die nur wenig später produzierte Bildreihe besteht aus insgesamt fünf Fotos. Dargestellt ist der Kopf einer weiblichen Säuglingspuppe, der wegen der stärkeren Nahsicht das ganze Format ausfüllt und immer angeschnitten ist.<sup>212</sup> Die Serie zeigt mehrere Ansichten des pausbäckigen Gesichtes, welches im Profil, frontal oder leicht schräg abgebildet ist. (Abb. 44, 45) Nie blicken die großen, weit geöffneten Augen in die Kamera. Mit verschiedenen gestalterischen Mitteln erreicht Hase eine Verlebendigung der toten Materie, die so weder 'reines Ding' noch 'Mensch' ist.<sup>213</sup> Eine leichte Untersicht etwa ermöglicht den Blick auf die Zähne des vormals geschlossen wirkenden Mundes. (Abb. 46) Die gezielte Ausleuchtung der Gesichtspartien schafft Akzente und vermindert ebenfalls den starren Ausdruck. Und nicht zuletzt unterstützt das Prinzip der fotografischen Serie den Eindruck individueller, veränderbarer und damit menschenähnlicher Gesichtszüge. Eine zentrale Rolle in diesem Zusammenhang spielen die Augen. Indem die Fotografin den

---

<sup>211</sup> Starke, H.: "Kinderfreuden - fürs ganze Leben. Ein Kapitel Puppenfotografie", in: 'Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin', Berlin 15.12.1935, Nr. 50, o.S.

<sup>212</sup> Von den Fotos liegen jeweils mehrere Abzüge vor. Diese tragen Stempel mit unterschiedlichen Atelieradressen, da Hase oft dieselben Bilder über Jahre hinweg verwertete und verschiedenen Verlagen und Presseorganen, in diesem Fall dem Lindenverlag und der 'Dresdner Illustrierte', anbot. In der letzteren wurde eine Aufnahme dieser Serie am 11.12.1937, Jg. 14, Nr. 50, S. 5, also ca. 6 Jahre nach ihrer Entstehung, mit der Bildunterschrift "Das Lächeln der Weihnachtspuppe" veröffentlicht.

<sup>213</sup> Vgl. Nägele, Rainer: Trauerspiel und Puppenspiel, in: Weigel, Sigrid (Hg.): Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin, Köln, Weimar, Wien 1992, S. 9-34, hier: S. 27

Kopf bei den einzelnen Fotos unterschiedlich ausgerichtet, nehmen die Augen divergierende Positionen ein.

"Die machen Augen! Vier Puppen unserer Zeit"<sup>214</sup>, so lauten Titel und Bildunterschrift zu vier im Dezember 1930 publizierten Fotografien von Dr. Paul Wolff. (Abb. 47) Auch hier konzentriert sich der Kamerablick auf die - allerdings unterschiedlichen - Puppenköpfe, von denen einer Ähnlichkeit mit der von Hase aufgenommenen weiblichen Babypuppe hat. Vergleichbar ist zudem die durch das Licht verliehene Ausdruckskraft der Gesichter. Das frühe Publikationsdatum der Wolffschen Aufnahmen legt nahe, daß sie eher entstanden sind als die seiner damaligen bzw. ehemaligen Mitarbeiterin.

Wolff und Hase waren nicht die einzigen, die Kinderpuppen fotografierten. Die 20er und 30er Jahre können als "Hoch-Zeit"<sup>215</sup> des Puppenthemas angesehen werden und zwar in der Malerei wie in der Fotografie. Die Puppe, "die nur von dem lebte, was man in sie hineindachte"<sup>216</sup>, so Hans Bellmer, bot zahlreiche Assoziationsmöglichkeiten und konnte nach Belieben mit affektiven Inhalten aufgeladen werden. Ihre Affinität zum Menschen, besonders aber zur Frau, ihr Dingcharakter, machte sie interessant für manipulative Akte.<sup>217</sup> Hervorzuheben ist ihre Referenz zum Medium Fotografie. Beiden gemeinsam und zugrundeliegend ist das Spiel mit Wirklichkeit und Illusion, Lebendigkeit und Tod, Anwesenheit und Abwesenheit. Das Motiv der Puppe eignet sich daher wie kaum ein anderes, die der Fotografie eigenen Wahrnehmungsbedingungen und -wirkungen zu inszenieren und zu reflektieren.<sup>218</sup>

Zu den Fotografen, die ebenfalls zu Beginn der 30er Jahre Puppenköpfe zum Inhalt ihrer fotografischen Arbeit machten, gehören Heinrich Freytag und Xanti Schawinsky. Schawinsky hatte 1930 für die Firma Hugo Nehab in Magdeburg verschiedene Kinderpuppen zu Werbezwecken aufgenommen.<sup>219</sup> Bei einer dieser 1930 entstandenen Fotografien nähert sich die Kamera wie bei Hase dem Kopf der Puppe, ohne ihn allerdings an den Rändern zu beschneiden. (Abb. 48) Die Modellierung des Gesichts durch die Licht-Schatten-Reflexe erreicht auch hier ihr Ziel: Die fotografische Verlebendigung. Schawinsky geht allerdings noch einen Schritt weiter. Im Unterschied zur 'Hase-Puppe' trägt sein Modell anstatt eines Babyjäckchens ein

---

<sup>214</sup> In: 'Die Woche', Nr. 49, Jg. 32, 6. Dez. 1930, S. 1459

<sup>215</sup> Metken, Sigrid: Kinderglück, Malerblick und verbotene Spiele. Puppen, unsere unheimlichen Freunde, als Thema der modernen Kunst, in: Traumwelt der Puppen. Bearbeitet von Barbara Krafft, München 1991 (Kat.), S. 25-46, hier: S. 37

<sup>216</sup> Zit. n.: Schade, Sigrid: Text- und Körperalphabet bei Hans Bellmer, in: Dümchen, Sybil/Nerlich, Michael (Hg.): Text-Image, Bild-Text, Berlin 1990, S. 275-285, hier: S. 281

<sup>217</sup> Zur Puppe als Projektionsfläche des Menschen/der Künstler siehe stellvertretend z.B. Müller-Tamm, Pia/ Sykora, Katharina: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, in: Puppen, Körper, S. 65-93. Häufig traten die z.B. in der Presse publizierten Puppenfotografien in Verbindung mit fotografischen Porträts auf. In dieser Kombination fordern sie "zum Vergleich auf oder verheimlichen die Übergänge", heißt es bei: Brückle, Wolfgang: Politisierung des Angesichts. Zur Semantik des fotografischen Porträts in der Weimarerer Republik, in: 'Fotogeschichte', Jg. 17, H. 65, 1997, S. 3-24, hier: S. 15

<sup>218</sup> Vgl. Schade, Sigrid: "Die Spiele der Puppe" im Licht des Todes. Das Motiv des Mannequins in der Auseinandersetzung surrealistischer Fotografie, in: 'Fotogeschichte', Jg. 14, H. 51, 1994, S. 27-38, hier: S. 28,

<sup>219</sup> Zu Schawinskys Puppenfotografie siehe: Xanti Schawinsky. Magdeburg 1929-1931. Fotografien, hg. v. Bauhaus Dessau, Leipzig 1993 und tiefergehender: Sykora, Katharina: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, Köln 1999

duftiges Etwas, das in seiner Materialität an ein Negligé erinnert. Inszeniert wird die verführerische Unschuld, hier stellvertretend repräsentiert durch die erotisierte und verweiblichte Mädchenpuppe. "Die Kinderpuppenfotografie bewegt sich so in einer moralisch prekären Zone" und "legt einen optischen Zugriff des Betrachters/Käufers auf die Puppe/ das Mädchen offen."<sup>220</sup> In ähnlicher Weise trifft dies auch für eine Fotografie Heinrich Freytags aus dem Jahre 1931 zu. Freytag wählte einen engeren, jegliche Distanz aufgebenden Bildausschnitt. Die geschlossenen, den Schlaf symbolisierenden Augen, der ´erwartungsvoll´ geöffnete Mund und die kunstvoll arrangierte Frisur stehen im Kontrast zu den kindlich prallen Wangen. Das Kindlich-Naive geht verloren, ein Eindruck, der sich bei den Fotografien Elisabeth Hases nicht einstellt.

1933 erweiterte Hase ihre Auffassung des Puppenmotivs. Sie fotografierte nun nicht mehr die Köpfe der Puppen, sondern inszenierte in insgesamt vier Aufnahmen kleine häusliche Szenen. Die Darsteller dieses familiären Rollenspiels sind nach Angaben der Fotografin Käthe-Kruse-Puppen. Sie fungieren als Vater, Mutter und Kind und sind als Zweier- oder als Dreiergruppe um einen am Bildrand angeschnittenen Tisch versammelt. (Abb. 49) Das Kind sitzt an der gedeckten Kaffeetafel. Ihm unmittelbar zugewendet ist die Mutter, dem bürgerlichen Rollenverständnis gemäß zuständig für die Nahrungszubereitung und -verteilung. Der Vater bleibt trotz des einen Arms, der auf der Schulter der Mutter ruht, und so formal eine Beziehung zu ihr herstellt, ´außen vor´, da die Stuhllehne ihn räumlich von seiner Familie trennt. Der konzentrierte Kamerablick, die pointierte Setzung des Lichts und der schwarze Hintergrund erinnern an eine Theateraufführung, bei der alle Aufmerksamkeit den auftretenden ProtagonistInnen gilt. Nicht bekannt ist, ob diese Aufnahmen, wie die durch Hase erfolgte Markennennung vermuten lassen könnte, im Auftrag der Puppenherstellerin ausgeführt wurde. Entsprechende Geschäftsbücher existieren im Nachlaß erst ab 1937 und die Fotografin selbst hat keine weiteren Angaben gemacht. Wie die Recherche ergeben hat, wurde eine Aufnahme der Käthe-Kruse-Puppen in der Presse veröffentlicht <sup>221</sup>, allerdings als Illustration zu einer Weihnachtsgeschichte und nicht als Werbeanzeige für den Markenartikel, was wegen der geschickten Vermarktungsstrategie Käthe Kruses durchaus denkbar gewesen wäre.<sup>222</sup>

Im Frühjahr 1942 nahm Elisabeth Hase ihre umfangreichste Puppenserie auf. Mit dem Wechsel von der Platten- zur Kleinbildkamera erhöhte sich die Anzahl der Fotografien auf 25 Aufnahmen. Verändert hat sich auch der Aufnahmeort. Hase verließ das Atelier und fotografierte im Freien. Mit diesem Wechsel vom Innen- in den Außenraum änderte sich auch das fotografische Motiv. Während im Atelier kleine innerhäusliche Szenen durch die Puppen simuliert wurden, imitieren diese nun das kindliche Spiel in einem Park. Beteiligt an der Inszenierung sind insgesamt fünf Schildkrötpuppen. (Abb. 50) Die Gruppengröße, die Konstellationen der einzelnen

---

<sup>220</sup> Sykora 1999, S. 117

<sup>221</sup> In der 'I.Z. Illustrierte Zeitung', Nr. 4736, vom 19.12.1935, S. 849, dient eine Fotografie als Illustration für die Weihnachtsgeschichte "Old Derry findet eine Weihnacht" von Franz Friedrich Oberhauser, S. 848-849.

<sup>222</sup> Kruse ließ fotografische Abbildungen ihrer Puppen in Werbeprospekten, in Bilderbüchern und auf Postkarten veröffentlichen und konnte so deren Bekanntheitsgrad, aber auch den ihrer Firma, steigern. Vgl.: Richter, Lydia: Geliebte Käthe-Kruse-Puppen. Gestern und heute, München 1983, S. 23. Zu ihren Puppen siehe ferner: Dies.: Käthe Kruse Puppen, München 1983<sup>2</sup>; Käthe-Kruse-Puppen. Käthe Kruse (1883-1968) und ihre Puppen, in: Traumwelt der, S. 268f; Cieslik, Jürgen und Marianne: Puppen. Europäische Puppen 1800-1930, München 1979, S. 78-81

Puppen zueinander und die Körperhaltungen variieren von Bild zu Bild, um so den Bewegungsmustern etc. der lebenden Vorbilder möglichst nahe zu kommen. Gleichzeitig trägt die Lichtsetzung zu einer Modellierung und damit zu einer Verlebendigung der Gesichtszüge bei. Die Kameraposition befindet sich in einer leicht erhöhten Stellung oder auf Augenhöhe, eine Perspektive, die der Sicht des Erwachsenen auf das Kind entspricht. (Abb. 51) Die Konfrontation von belebter und unbelebter Materie, Natur und Künstlichkeit, das Spiel mit Abwesenheit und Anwesenheit irritiert und wirkt befremdlich. Durch die lebensgroße Wiedergabe und isoliert von den kindlichen Spielgefährten erhalten die Kinderpuppen ein Eigenleben, das sie der menschlichen Einflußnahme scheinbar entzieht.<sup>223</sup> Infolgedessen wirken sie weniger harmlos als Gegenstand und Umgebung implizieren. Ob die Serie eine Auftragsarbeit war, ist nicht bekannt.<sup>224</sup> Letztendlich deutet alles darauf hin, daß Hase die Puppen aus eigenem Antrieb aufgenommen hat. Die Frage nach der Intention läßt sich nicht beantworten. Bedenkt man die Entstehungszeit der Aufnahmen, Deutschland führte seit einigen Jahren einen Weltkrieg, könnte der Eindruck entstehen, daß die Puppenfotos wie die zahlreichen Blumenstilleben einen Rückzug ins Private bedeuteten. Diesem vorstellbaren Streben nach Harmonie zwecks Kompensation der äußeren Lebensbedingungen scheinen die Bilder nicht nachzukommen. Das Gefühl der Befremdlichkeit stellt sich nicht von ungefähr ein, sondern wird von der Fotografin beabsichtigt gewesen sein.

## **4.2 Innenräume. Außenräume**

Im Vergleich zur Gruppe der Stilleben und Objektstudien, fällt die Anzahl der Aufnahmen von Architektur und Straßenszenen wesentlich geringer aus. Zudem lassen sich hinsichtlich ihrer Entstehung zeitliche Schwerpunkte erkennen.

### **4.2.1 Architekturfotografie**

Mit der Architekturfotografie befaßte sich Elisabeth Hase besonders intensiv zu Beginn der 30er Jahre, d.h. vor ihrer Selbständigkeit und parallel zu ihrer Ausbildungszeit im Atelier Wolff & Tritschler. Für die um Ernst May versammelten Architekten des 'Neuen Frankfurt' wie Ferdinand Kramer, J.W. Lehr und Eugen Blanck<sup>225</sup>, mit dem sie eine enge Freundschaft verband, fotografierte sie deren Bauten und Siedlungsprojekte. Stellvertretend genannt seien hier Westhausen, Praunheim, der

---

<sup>223</sup> Die Vorstellung, daß Puppen in Abwesenheit der Menschen 'lebendig' werden könnten, faszinierte die Menschen und wurde auch im Film aufgegriffen. Der Ufa-Film "Die Puppenhochzeit" griff diese Thematik auf: Die von einer Verkäuferin und ihrem Kollegen im Schaufenster arrangierte Puppenausstellung entwickelte um Mitternacht ein Eigenleben. Bei der Rezension des Films in der 'Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin', vom 29.12.1935, Nr. 52, o.S., schreibt der ungenannte Autor, daß es "im Film, der doch zunächst auf optische Illusionen eingestellt ist," besonders reizvoll sei, "das menschliche Leben durch Puppen stilisieren zu lassen."

<sup>224</sup> Im Fotoverzeichnisbuch hält sie nur fest, daß es sich um Schildkrötpuppen handelt. Hergestellt wurden diese von der 'Rheinischen Gummi- und Celluloidfabrik' in Mannheim-Neckarau. In den Geschäftsbüchern der Fotografin gibt es allerdings keine Hinweise auf die Firma. Eine Anfrage bei der 'Schildkröt-Puppen und Spielwaren GmbH' konnte ebenfalls keine Klärung bringen: Schreiben von Hannelore Biemann vom 2.3.01 an die Autorin. (G.L.)

<sup>225</sup> Im Nachlaß existiert der Entwurf eines Logos, das sich aus zwei Quadraten und den Namen Elisabeth Hase und Eugen Blanck zusammensetzt. Möglicherweise spielten die beiden anfangs mit dem Gedanken einer gemeinsamen Firmengründung oder einer vergleichbaren Form der Zusammenarbeit. Im Laufe der 30er Jahre zog Blanck allerdings nach Köln, um dort als freier Architekt zu arbeiten. Damit endete auch Hases Tätigkeit für ihn.

Nonnenpfad in Oberrad, das Umspannwerk im Osthafen (Abb. 52) und der Pavillon im Huthpark (Abb.53). Wie schon erwähnt, unterrichteten Kramer, May und andere Mitarbeiter des Hochbauamtes an der Frankfurter Kunstschule, so daß Hase hier auf bestehende Kontakte zurückgreifen konnte.<sup>226</sup>

Mit der Architekturfotografie hat Hase nach eigener Aussage in der Amtszeit von May begonnen.<sup>227</sup> Da May im Oktober 1930 mit 21 Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen aus dem Frankfurter Kreis (u.a. Mart Stam, Hans Leistikow, Grete Schuette-Lihotzky, Werner Hebebrand) in die Sowjet-Union zog, um dort neue Industriestädte aufzubauen, müssen die ersten Aufnahmen 1930 entstanden sein. Einen Großteil der Fotos hat sie - wie die Bauzeit der genannten Projekte und die Eintragungen im Aufnahmebuch nahelegen - im Jahre 1931 aufgenommen.

May leitete im Rahmen des 'Neuen Frankfurt' mehrere Wohnungsbauprojekte und zwar die Siedlungen Hellerhof, Niederrad, Bornheimer Hang, Riederwald, Praunheim, Römerstadt, Westhausen und die Heimatsiedlung. Die Siedlung Westhausen, an deren architektonischer Bearbeitung Kramer und Blanck beteiligt waren, hat Elisabeth Hase in den Jahren um 1930/31 besonders umfangreich dokumentiert, vielleicht weil die Architektur von May und Kramer zu ihren liebsten Fotoobjekten innerhalb dieses Genres zählte.<sup>228</sup> Aus den genannten Gründen wird die Serie über Westhausen hier stellvertretend analysiert. Zudem hilft sie, die fotografischen Anfänge Hases, bezogen etwa auf die Tätigkeit im Atelier Wolff & Tritschler, zu rekonstruieren.

Die Bauzeit der Trabantenstadt dauerte von 1929 bis 1931 und erfolgte in zwei Bauabschnitten: 1929 bis 1930 und 1930 bis 1931.<sup>229</sup> Bestehend aus zweistöckigen Einfamilien- und vierstöckigen Mehrfamilienhäusern, umfaßte der riesige Komplex insgesamt 1532 Wohneinheiten. Den einzigen architektonischen Akzent innerhalb der gleichförmigen Siedlung bildete ein hoher Kamin mit angegliedertem Flachbau. In

---

<sup>226</sup> Daß Hase die wichtigsten Architekten des 'Neuen Frankfurt' kannte, geht ferner aus einer im Nachlaß existierenden, undatierten Notiz (wahrscheinlich von 1980/81) hervor. Hier erwähnt die Fotografin neben Max Cetto und Mart Stam auch Werner Hebebrand und dessen "erste Frau Grete, Fotografin". Von Werner Hebebrand wußte sie, daß er bei seinem Aufenthalt in der UdSSR (ab Oktober 1930) wegen des abgelaufenen Passes im Gefängnis war, was belegt, daß ihre Kontakte zu der Frankfurter Architektengruppe nicht von oberflächlicher Natur waren.

<sup>227</sup> Vgl. Mettner, S. 63. Mettner bzw. Hase nahmen anscheinend an, Mays Amtszeit hätte nur bis 1929 gedauert, da es im Text heißt, die Architekturfotografien seien in Mays Amtszeit, "also vor 1930", aufgenommen worden. Diese frühe Datierung kann nicht zutreffen, da die Bauzeit der entsprechenden Gebäude erst 1930 bzw. 1931 beendet war. Wären die Aufnahmen schon 1929 entstanden, hätte sich Hase sicherlich nicht nur mit Collagen bei Wolff beworben. Zudem gibt Hase bei Aureden (S. 46) an, daß aus der 'Zeit bei Wolff die Liebe zur Architektur geblieben' sei.

<sup>228</sup> Vgl. Albers, S. 19. Die hier besprochenen Aufnahmen des 'Neuen Frankfurt' sind von unterschiedlicher Qualität und befinden sich im Stadtarchiv Frankfurt. Ihre Reproduktion für diese Arbeit erfolgte per Kopierer, was zu einem weiteren Qualitätsverlust hinsichtlich der Wiedergabe der Details und der Tonwerte geführt hat. Im Nachlaß selbst existieren kaum Architekturfotografien aus dieser Zeit. Anlaß und Inhalt waren zweckgebunden und zu spezifisch, weshalb eine Verwertung in einem anderen Zusammenhang - wie für einen Großteil der Bilder Hases üblich - nicht stattfand. In das Stadtarchiv gelangten die Fotos z.B. über das Hochbauamt, das verschiedene Fotografen und Fotografinnen beauftragt hatte, die jeweiligen Bauprojekte zu dokumentieren: Mündliche Auskunft von Herrn Picart, Institut f. Stadtgeschichte, F. a.M., 6.3.2001

<sup>229</sup> Risse, Heike: Frühe Moderne in Frankfurt am Main. Traditionalismus-Expressionismus-Neue Sachlichkeit, Frankfurt a. M. 1984, S. 277

diesem Gemeinschaftsprojekt von Kramer und Blanck waren die Zentralwäscherei und die Heizungsanlage untergebracht.<sup>230</sup>

Innerhalb der fotografischen Serie Elisabeth Hases über Westhausen stellt die zentrale Wäscherei- und Heizungsanlage ein wichtiges Motiv dar. Die Innenaufnahmen geben die Raumarchitektur sowie die Nutzung der Gemeinschaftsvorrichtungen wieder. Im ersten Motivkreis kommt der Architektur und der Einrichtung eine zentrale Bedeutung zu: Durch die überwiegend diagonale Bildkomposition erscheinen die den Raum strukturierenden Elemente (Deckenlampen, Säulen, Wäschetrommeln) rhythmisch gestaffelt. Hervorgehoben wird ihre Gleichförmigkeit und die Regelmäßigkeit ihrer Anordnung. Die Nutzung der Wäscherei durch die Bewohnerinnen wird in anderen Aufnahmen veranschaulicht. (Abb. 54) Da es hier nicht um die architektonische Gesamtwirkung, sondern um die Tätigkeit der Frauen geht, ist der Ausschnitt enger, sind die Diagonalen weniger bildprägend.

Die Außenaufnahmen stellen den Gebäudekomplex in der Übersicht dar. (Abb. 55) Durch die leichte Schrägsicht erscheint die Zentralwäscherei L-förmig angeordnet, gleichzeitig greift das Hochformat die Vertikale des Schornsteins an der linken Seite auf. Erdanhäufungen und -unebenheiten machen deutlich, daß die Bauphase noch nicht abgeschlossen ist.

Die dazu gehörige Wohnbebauung stellt das am häufigsten fotografierte Motiv der Serie über Westhausen dar. Auch hier dominiert die diagonale Ansicht, da die Größenordnung der Siedlung so am ehesten sichtbar wurde. Die monotone Reihung der Baukörper wiederholt sich in der Darstellung der rechts von ihnen stehenden Telegrafmasten, die den Bildraum ebenfalls rhythmisch gliedern. (Abb. 56) Dieses Motiv mit dem mehrzeiligen Wohnblock und der Straße hat Hase aus unterschiedlichen Entfernungen aufgenommen. Die Bilder sind dabei in ihrer technischen Ausführung von unterschiedlicher Qualität, lassen z.B. Unschärfen erkennen. Als Übersichtsaufnahmen informieren sie über die Gesamtarchitektur. Parallel zu diesen Ansichten existieren Fotografien von einzelnen Mehrfamilienhäusern. Sie dokumentieren die Fassadenstruktur mit ihren zum Teil unterschiedlichen architektonischen Details. So differieren die Häuserfronten in der Gestaltung der Balkone, was auf die unterschiedlichen Erbauer zurückzuführen ist: Die Gebäude mit den kleinen Balkonen wurden von Ernst May konzipiert. Für die Außenganghäuser waren Ferdinand Kramer und Eugen Blanck verantwortlich.<sup>231</sup> (Abb. 57)

Die im Auftrag Ernst Mays und seiner Mitarbeiter entstandenen Fotografien dienen einem Dokumentationsinteresse, der sachlichen Abbildung der Bauprojekte. Bildnerische Mittel wie steile Auf- oder Untersichten oder extreme Lichtverhältnisse fanden daher keine Verwendung. Eine Ausnahme bezüglich der Lichtsituation bildet die Serie, die den 1929/30 vom Hochbauamt errichteten Unterstandspavillon im

---

<sup>230</sup> Als Idealtyp ausgeführt, dienten solche Einrichtungen kollektiver Versorgung der Rationalisierung hauswirtschaftlicher Tätigkeit. So ermöglichten die in der Wäscherei stationierten elektrischen Waschmaschinen, Schleudern und Mangeln eine Verkürzung der Arbeitszeit um mehrere Stunden. Die Benutzungsgebühren wurden mit der Miete erhoben; siehe dazu: Risse, S. 281 und Diehl, S. 45

<sup>231</sup> Vgl. Diehl, S. 43. Diehl gibt nur Kramer als zuständigen Architekten an. Kramer selbst nennt Eugen Blanck als weiteren Architekten der Ganghäuser in Westhausen: Kramer, Ferdinand/Kramer, Lore: Wohnerfahrungen, in: Das Schicksal der Dinge. Beiträge zur Designgeschichte, hg.v. Amt für industrielle Formgestaltung, Dresden 1989, S. 81-84, hier: S. 82



Huthpark zeigt. (Abb. 53) Der Schattenbereich kontrastiert die vom Sonnenlicht erhellten Gebäudeflächen auffällig und macht einen Teil der Architektur 'unsichtbar'. Die den Pavillon kennzeichnende runde Form des Vorbaus ist aber klar zu erkennen.

Elisabeth Hase hat die Architektur jener Jahre größtenteils mit der Leica aufgenommen. Die Leicabilder kennzeichnete sie auf der Rückseite mit einem 'L' und der entsprechenden Film- und Negativnummer. Der Leicafilm mit der Nr.11, dem ein Großteil der hier besprochenen Motive zuzuordnen ist, unterscheidet sich in der Beschriftung von späteren. So schreibt Hase zu diesem Zeitpunkt nicht 'L 11', sondern - wie ihr damaliger Arbeitgeber Paul Wolff - 'L ii'.

Dieser hatte zur gleichen Zeit die Siedlung Westhausen fotografiert, wie der in den Fotos dokumentierte Bauzustand erkennen läßt. Da Hase leugnete, ihm assistiert zu haben und bei Mettner angibt, im Auftrag der Architekten des 'Neuen Frankfurt', also unabhängig vom Atelier Wolff & Tritschler, gearbeitet zu haben, könnte hier eine spannungsreiche Situation zwischen den beiden entstanden sein.

Beim Vergleich von Hases und Wolffs Fotografien<sup>232</sup> lassen sich Ähnlichkeiten in der Motivwahl und der Vorgehensweise feststellen<sup>233</sup>, was angesichts der Verwertungsabsicht (Dokumentationsmaterial für Architekten und Ämter) nicht überrascht. Einige Details wie die Verteilung von Wäschestücken auf den Balkonen indizieren, daß die Bilder nicht zum selben Zeitpunkt, aber in großer zeitlicher Nähe entstanden sind. Diese minimalen zeitlichen Abweichungen unterstützen Hases Aussage, unabhängig von Wolff gearbeitet zu haben ebenso wie die Signatur der Fotos mit ihrem Namen.

1932, mit Beginn der Selbständigkeit, endete Hases Tätigkeit für die Architekten des 'Neuen Frankfurt' weitgehend. May und seine Schule befanden sich in der UdSSR, Blanck arbeitete als freier Architekt in Köln (1930-1938). Vereinzelt fotografierte Hase im ersten Jahr ihrer Selbständigkeit Architekturmodelle von Max Cetto, Franz Schuster und Friedrich Naumann. Mit Ferdinand Kramer kam es bis zu seinem Berufsverbot (1937) und der Emigration in die USA (1938) in unregelmäßigen Abständen zu einer Zusammenarbeit.<sup>234</sup> Hase fotografierte für ihn Bauplätze, Häuser und Ladenumbauten. Stellvertretend genannt sei hier der Umbau des Café Bauer. Das Café, eingerichtet mit Mobiliar der in Frankfurt ansässigen Firma Thonet, für die Hase auch arbeitete, war ein beliebter Treffpunkt der Frankfurter Kulturszene. Kracauer, Benjamin, Adorno und Baumeister trafen sich hier. 1932 erfolgte der teilweise Umbau in Läden. Die von Kramer gestaltete Inneneinrichtung des Wäschegeschäfts Epstein hat Hase aus verschiedenen Blickwinkeln aufgenommen. Der Bildaufbau ist klar, die Tonwerte sind differenziert. Form, Struktur und Materialeigenschaften der

---

<sup>232</sup> Wolffs Fotos von Westhausen befinden sich ebenfalls im Institut f. Stadtgeschichte, F. a.M. Sie wurden zum Teil von Ferdinand Kramer in Auftrag gegeben.

<sup>233</sup> Das trifft hier gleichermaßen für die Arbeiten anderer Fotografen (z.B. Leistikow) zu.

<sup>234</sup> Kramer wurde am 6.9.1937 aus der 'Reichskammer für bildende Künste' ausgeschlossen. Sein Baustil (Flachdach) entsprach nicht den kulturpolitischen Vorstellungen der Nationalsozialisten. Als 'entarteter' Architekt verunglimpft, emigrierte er im März 1938 in die USA; vgl.: Worbs, Dietrich: Bauen für den Gebrauch: Wohnbauten, in: Ferdinand Kramer. Der Charme des Systematischen. Architektur, Einrichtung, Design, hg. im Auftrag des Museums für Gestaltung Zürich v. Claude Lichtenstein, Gießen 1991, 1.Aufl. (Kat.), S. 48-58, hier: S. 53; Lichtenstein, Claude: Biographie Ferdinand Kramer, in: Ferdinand Kramer, S. 100-103, hier: S. 101. Im Katalog sind zahlreiche Fotos von Elisabeth Hase (Architektur, Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände) abgebildet. Diese Aufnahmen aus den Jahren 1930-32 befinden sich nicht als Print im Nachlaß. Sie dokumentieren Hases Zusammenarbeit mit Kramer, aber auch ihre fotografischen Anfänge.

unterschiedlichen Objekte sind ebenso deutlich erkennbar wie die Einbindung des Mobiliars in das Raumgefüge. (Abb. 58)

Neben den bisher beschriebenen Themenkreisen fotografierte Hase auch Industriearchitektur. Die Anzahl der industriellen Motive ist gering. Die Aufnahmen sind von großer bildnerischer Qualität und unterscheiden sich in ihrer Gestaltung von den oben genannten Auftragsarbeiten. Untersicht, extremer Ausschnitt, Diagonale und andere Stilmittel der Weimarer Avantgarde dominieren den Bildeindruck und tragen zu einer Monumentalisierung der Industriearchitektur bei. Ohne 'Bodenhaftung' erscheinen die um 1932 aufgenommenen Kräne im Hafen von Wesermünde selbst in ihrer fragmentierten Wiedergabe riesig und beinahe bedrohlich. (Abb. 59) Die dramatische Wolkenbildung verstärkt diesen Eindruck der Bedrohlichkeit. Angesichts der im Bild demonstrierten Erhöhung der Technik fühlt sich der betrachtende Mensch klein. Erkennbar wird die Technikgläubigkeit der 20er und beginnenden 30er Jahre, die in zeitgenössischen Bildbänden wie "Wegweisung der Technik"<sup>235</sup> (Abb. 60) oder "Technische Schönheit"<sup>236</sup> ihren Ausdruck findet. Nicht von ungefähr enthalten diese Publikationen Fotografien als Anschauungsmaterial. Das fotografische Medium schien als maschinell hergestelltes Produkt in besonderer Weise geeignet zu sein, Kräne, Fördertürme oder Fabrikschloten, die Symbole des technischen Fortschritts, darzustellen. So schreibt Albert Renger-Patzsch 1927 im 'Deutschen Lichtbild': "Dem starren Liniengefüge moderner Technik, dem luftigen Gitterwerke der Krane und Brücken, der Dynamik 1000pferdiger Maschinen im Bilde gerecht zu werden, ist wohl nur der Fotografie möglich."<sup>237</sup>

Als ein Symbol moderner Ingenieurkunst galt auch der Schnelldampfer 'Bremen', dem Elisabeth Hase um 1933 eine ganze Serie widmete. Die 'Bremen' bot als größtes deutsches Schiff ihren Passagieren alle denkbaren Annehmlichkeiten wie ein Postflugzeug und gut ausgestattete Dunkelkammern. Diese wurden nicht nur von den Reisenden, sondern auch vom Bordfotografen des Norddeutschen Loyd, Richard Fleischhut, genutzt. Ebenfalls fasziniert von der 'Bremen' zeigten sich prominente Fotografen wie Paul Wolff und Hans Finsler.<sup>238</sup> Im Unterschied zu Fleischhut interessierte sich Hase für die Schiffsarchitektur, zu der u.a. ein Turm bzw. Schornstein gehörte. (Abb. 61) Er war das Wahrzeichen der 'Bremen' und damit ein beliebtes Motiv. Hase isoliert ihn aus seiner Umgebung, so daß er aus heutiger Sicht nicht sofort als Teil einer Schiffsarchitektur identifiziert werden kann. Die leichte Untersicht erhöht das Bauwerk, dessen glatte metallische Beschaffenheit durch den Lichteinfall hervorgehoben wird. Die in den zwanziger Jahren vielbeschworene "Schönheit der Technik" findet hier eine bildliche Entsprechung.

---

<sup>235</sup> Schwarz, Rudolf: Wegweisung der Technik, Potsdam o.J. (1928)

<sup>236</sup> Technische Schönheit. 64 Bilder eingeleitet von Hanns Günther, Schaubücher 3, Orell Füssli Verlag, Zürich, Leipzig 1929. Zur Verherrlichung der Industriearchitektur und der Industrieprodukte in der Fotografie der Weimarer Republik siehe Molderings 1988, S. 22f

<sup>237</sup> Zit. n. Molderings 1988, S. 23

<sup>238</sup> Finsler war von der Schiffsgesellschaft eingeladen worden, die Jungfernfahrt der 1929 vom Stapel gelaufenen Bremen zu dokumentieren. Sein Interesse galt u.a. den von der Burg Giebichenstein und den Vereinigten Werkstätten gestalteten Innenräumen des Dampfers, besonders aber der Formensprache der Schiffsarchitektur; vgl. Thüning, Bruno: Der Blick auf die Dinge. Hans Finsler, Photographien 1926-1932, in: Hans Finsler. Neue Wege der Photographie, hg. i.A. der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle von Goeltz, Kaus E./Immisch, Theo/Romanus, Peter/Wendelberger, Axel, Leipzig 1991 (Kat.), S. 61-81, hier: S. 68. Als fotografisches Motiv wurde die 'Bremen' auch in der Fachpresse gewürdigt; siehe dazu: Beddies, Liese: Die "Bremen" wird mit der Brillant beschossen, in: 'Der Satrap', Jg. 9, H. 9, 1933, S. 235-239.

Die beschriebenen Stilmittel (Monumentalisierung, Isolierung aus dem Kontext) setzte Hase nicht bei allen Aufnahmen von Industriearchitektur ein. Fabriken und Industrieanlagen werden in der Übersicht gezeigt. Die Größe der Bauwerke und ihre Einbindung in die Umgebung sind erkennbar, wie an der Abbildung einer Staustufe in Frankfurt-Griesheim deutlich wird. (Abb. 62) Die Staustufe Griesheim war, wie es im 'Stadtblatt der Frankfurter Zeitung' vom 21.9.1932 heißt, am 16.9. in Betrieb genommen worden. Dieser aktuelle Anlaß und der damit verbundene Bedarf an Bildmaterial könnte für Hase der Beweggrund gewesen sein, den aus Wehr, Kraft- und Schleusenbedienungshaus bestehenden Gebäudetrakt zu fotografieren. Das Bild ist sorgfältig komponiert und geometrisch angelegt: Die Anlage befindet sich in der Bildmitte. Der Abstand zum jeweiligen Bildrand ist an beiden Seiten identisch. Der mittlere Teil des Komplexes teilt als waagerechte Linie den Bildraum in zwei gleich große Flächen. Im Kontrast zu den Horizontalen und Vertikalen steht die Diagonale im Vordergrund. Sie durchbricht die regelmäßige Anordnung. Die Licht- und Schattenreflexe auf der unebenen Naturfläche sowie die Wolkenbildung vermitteln eine stimmungshafte Atmosphäre.

Die beschriebene Industrieanlage, die im Fotoverzeichnisbuch als 'Dr. Siedler I.G.' betitelt ist, ist wahrscheinlich als Auftragsarbeit einzustufen. Innerhalb des Kundenkreises von Firmen, die ihre Gebäude zu Werbezwecken etc. dokumentieren ließen, gehörte die I.G. Farbenindustrie AG zu den prominentesten Auftraggebern Hases. Es stellt sich hier die Frage, wie es schon 1932 zu einer Zusammenarbeit zwischen dem Chemiekonzern und der Berufsanfängerin kommen konnte. Auch in diesem Falle spielen die Bedingungen an der Kunstschule und die dort geschlossenen Kontakte eine wichtige Rolle: Bekannterweise arbeitete die Textilklassse mit der Werbeabteilung der I.G. zusammen. Und die Tochter von Dr. Siedler war eine Mitschülerin. Für Siedler fotografierte Hase auch dessen Privaträume. Als dieser sie nach Abschluß der Arbeit fragte, was sie sich denn am dringlichsten wünsche, will Hase geantwortet haben: "Aus Ihrem ganzen Haus wünsche ich mir überhaupt nichts, nur daß ich in Ihrer Badewanne einmal baden darf."<sup>239</sup> Wie die Eintragungen in den Geschäftsbüchern belegen, gab die Berufsanfängerin diese unprofessionelle Haltung bald auf. Bis zu Beginn der 40er Jahre erhielt sie regelmäßig Einnahmen von der I.G. und den an ihr beteiligten Unternehmen, wobei die Aufnahmen zumeist Beschäftigte oder Produkte des Konzerns abbildeten und seltener Architektur.

Um 1938 nahm Hase für die I.G. eine Siedlung mit Einfamilienhäusern auf, in der wahrscheinlich deren Beschäftigte wohnten. Schon ca. 3 Jahre zuvor hatte sie eine andere, ebenfalls in dem vom nationalsozialistischen Regime favorisierten Heimatstil erbaute Siedlung fotografiert. (Abb. 63) Die bereits in Westhausen verwendete diagonale Komposition betont auch hier die Gleichförmigkeit der Gebäude, die als scheinbar unendliche Reihe den Bildraum gestalten. Geändert hatte sich jedoch die Ideologie, die hinter diesen unterschiedlichen Siedlungsprojekten stand. Hase konnte bzw. mußte sich wohl mit diesen Widersprüchen arrangieren, sonst hätte sie nicht gleichzeitig für die I.G. Farben, die ab 1937 die Nationalsozialisten unterstützte, und für Ferdinand Kramer, der etwa zur gleichen Zeit als Opfer eben dieses Regimes flüchten mußte, arbeiten können.

---

<sup>239</sup> Zit. nach Mettner, S. 64

Abschließend erwähnt werden soll eine Themengruppe, die zwar Architektur abbildet, aber nicht aus einem dokumentarischen Interesse heraus. Architektur wird hier vielmehr zum Stimmungsträger. Die von Hase vornehmlich in der 2. Hälfte der 30er Jahre aufgenommenen romantischen Ansichten von Fachwerkhäusern und Hinterhöfen zeigen beschauliche kleinstädtische und dörfliche Idyllen. Diese Motive erfreuten sich großer Beliebtheit. Mit kleinen Sinnsprüchen versehen und massenhaft reproduziert, schmückten sie die Vorderseiten von Postkarten. (Abb. 64)

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß ein Großteil der Architekturfotografien Elisabeth Hases in der ersten Hälfte der 30er Jahre entstanden ist. Parallel dazu existiert die Gruppe der Stimmungsfotos, in der Architektur keinen Selbstzweck erfüllt, sondern der Vermittlung bestimmter Inhalte dient. Diese Aufnahmen *mit* Architektur verdanken ihre Entstehung zumeist den zahlreichen Aufnahmereisen der Fotografin. In diesem Kontext sind sie ´nur´ Bestandteil eines Berichts über ´Land und Leute´, u.a. mit dem Ziel, eine bestimmte Landschaft oder eine bestimmte Region zu charakterisieren. Einige dieser Abbildungen werden daher ausführlicher unter den Punkten ´Landschaft´ und ´Reisefotografie´ besprochen.

#### 4.2.2 Straßenszenen

Etwa zeitgleich zu den ersten Architekturfotografien vom ´Neuen Frankfurt´ entstanden Bilder von Straßenszenen. Aufnahmen von Straßen gibt es seit der Frühzeit der Fotografie. Der Stellenwert dieses Motivs änderte sich allerdings im Laufe der Jahre: Während in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Straße zumeist in ihrer Funktion als architektonischer Verknüpfungspunkt zwischen den einzelnen Gebäuden dargestellt wurde, avancierte sie in den Aufnahmen des ´Neuen Sehens´ und der ´Neuen Sachlichkeit´ zum eigentlichen Bildgegenstand, um so dem großstädtischen Lebensgefühl Ausdruck zu verleihen.<sup>240</sup>

Auch Elisabeth Hase war fasziniert von diesem städtischen Motiv. Vorwiegend mit der Leica erkundete sie die Straßen Frankfurts. Die handliche Kleinbildkamera ermöglichte ihr, das Momenthafte und Schnellebige der Metropolen adäquat festzuhalten. Das Interesse der Fotografin an den großstädtischen Verkehrswegen ist etwa auf den Zeitraum von 1930 bis 1935 einzugrenzen. In diesen Jahren tragen die Bildserien Titel wie "Straße von oben", "nächtliche Straßen im Regen" oder "Leute auf der Straße".

Hases ´Blick auf die Straße´ weist zwei Gestaltungsmuster auf. Diese Tatsache ist nicht auf einen unterschiedlichen Entstehungszeitpunkt zurückzuführen. Sie entspricht vielmehr den parallel zueinander bestehenden Sicht- und Herangehensweisen der zeitgenössischen Fotografie sowie den realen Gegebenheiten in den Städten, in denen bis heute historischer Ortskern und moderne Wohnsiedlung nebeneinander existieren.

Die traditionelle Fotoauffassung, die hier zuerst erörtert wird, vermeidet alle Orte innerhalb einer Stadt, die als Symbol von Urbanität und technischem Fortschritt gelten könnten. Sie fokussiert im Gegenlicht die vermeintliche Behaglichkeit einer vorindustriellen Zeit, in der nicht mehrspurige Straßen, sondern kleine Gassen ohne Autoverkehr das Straßenbild bestimmen. (Abb. 65, ca. 1931) Die Lichtverhältnisse innerhalb der engen historischen Bebauung waren schwierig und nur mit moderner Kameratechnik und den neuen, lichtempfindlichen Filmen zu bewältigen. Aber gerade

---

<sup>240</sup> Vgl. Starl 1988. Starl beschreibt kurz und prägnant die historische Entwicklung dieses Motivs.

diese spezifische Lichtsituation, bei der das Sonnenlicht durch Torbögen und Fassaden gelenkt bzw. gefiltert wurde, nutzte Hase zur Gestaltung atmosphärischer Bilder im Stil der sogenannten Heimatfotografie.<sup>241</sup>

Die Fotografien der Frankfurter Altstadt machen in der Gruppe der Straßenszenen nur einen kleinen Anteil aus. Es überwiegen die im Stil der 'Neuen Fotografie' ausgeführten Aufnahmen der modernen Großstadt. Sie geben das durch Dynamik, Mobilität, Massentransportmittel und Menschenansammlungen geprägte großstädtische Leben aus der Aufsicht und in diagonalen Bildkompositionen wieder. (Abb. 66)

Elisabeth Hase hat die urbanen Erscheinungsformen - den Wahrnehmungsgewohnheiten des Großstädtlers gemäß - in mehr oder weniger steilen Aufsichten festgehalten: "Aus der Höhe des Lifts, des Krans oder des Flugzeugs gesehen", so beschreibt Molderings die Erlebniswelt der Metropolen, "erschien die Welt übersichtlich, planvoll und geordnet wie auf dem Diagramm eines Maschinen-Konstrukteurs."<sup>242</sup> Dieser Eindruck einer planvollen und zeichenhaften Ordnung stellt sich besonders bei der Betrachtung eines Fotos ein, das wie das zuvor besprochene Bild mit Straßenbahn der Serie "Straße von oben" entstammt. (Abb.67) Zum Bildinhalt gehören der Merkurbrunnen am Rathenauplatz, parkende Autos sowie Menschen, die eine Straßenkreuzung überqueren und zwei Arbeiter, die eine Leiter hinter sich herziehen. Aus der Höhe richtet sich das Kameraobjektiv auf die vor ihm liegende Szenerie und setzt sie diagonal ins Bild. Der Brunnen, markantes Symbol des Platzes, ist an den Rand gerückt. Der enge Ausschnitt erschwert seine Identifizierung und die des ihn umgebenden Platzes und nimmt ihm seine Bedeutung als städtisches Wahrzeichen. Elisabeth Hases Augenmerk gilt, das ist offensichtlich, dem abstrahierenden Flächenmuster, der kontrollierten Linienführung und nicht der räumlichen Tiefe. Strukturiert wird das Bild durch die Absetzung der Flächen voneinander, durch Hell-Dunkel-Kontraste und die Gegenüberstellung von Formen. Helle Autodächer kontrastieren den dunklen Korpus, der weiße Regenschirm setzt sich ab von der dunklen Kleidung und dem Grau der Straße. Zeichenhaft und streng im Verlauf wirken die Parkplatzmarkierungen im Vergleich zu den runden und halbrunden Formen des Brunnens und der Bordsteinkanten. Bildmittelpunkt, der weiße Pfeil weist unmißverständlich darauf hin, sind die beiden Arbeiter. Sie befinden sich mit ihrem Arbeitsgerät im Zentrum des Geschehens, das gleichzeitig in etwa der Mitte der Kreuzung entspricht.

Aufgenommen wurde das Foto um 1930/31, also während der Ausbildungszeit im Atelier Wolff & Tritschler. Da Wolff kurz zuvor, wie die noch unvollständigen Straßenmarkierungen vermuten lassen, ebenfalls den Merkurbrunnen aufgenommen hat, bietet sich seine Aufnahme zum Vergleich an.(Abb. 68) Das Bildergebnis unterscheidet sich von dem seiner damaligen Schülerin wesentlich und macht deutlich, daß Hase zu einer eigenständigen, moderneren Bildlösung gefunden hat. Wolffs Aufnahmetechnik ist zwar auch dem 'Neuen Sehen' verpflichtet, aber in einer eher verhaltenen Ausführung: Er verzichtet auf eine steile Perspektive und die daraus resultierenden Verfremdungseffekte wie Flächenhaftigkeit und Abstraktion.

---

<sup>241</sup> Die Verbindung zur Heimatfotografie erwähnt z.B. Bernhard Gottlieb-Olmütz in seinem Artikel: Das Photographieren in engen Gassen. Ein dankbares Arbeitsgebiet für die Heimatphotographie, in: 'Photofreund', Nr. 11, Jg. XIV, 5.6.1934, S. 203-204. In seinem illustrierten Aufsatz gibt der Autor technische Ratschläge für ein optimales Bildergebnis. Gleichzeitig beklagt er, daß in den Fotozeitschriften der letzten Jahre das Motiv 'Gasse' nur noch selten vertreten sei.

<sup>242</sup> Molderings 1988, S. 22

Diagonalen entstehen nicht durch die fotografische Inszenierung, sondern durch die um den Platz schräg angelegten Parkbuchten mit den dort in der gleichen Richtung parkenden Autos. Der Rathenauplatz mit dem Brunnen nimmt nun eine dominante Position ein. Eine grafische Wirkung kommt trotz der hellen Straßenmarkierung, die nur eine untergeordnetere Rolle spielt, nicht zustande.

Im Jahre 1935 entstand ein weiterer Film mit dem Titel "Straße von oben". Er bildet den Abschluß der Arbeiten, die die Straße zum Hauptinhalt der fotografischen Auseinandersetzung machen. Ähnlich wie im Beispiel mit dem Merkurbrunnen kennzeichnet auch hier die flächenhafte und abstrahierende Gestaltung von Straßen und Plätzen den Bildeindruck. In einigen Straßenszenen wird die räumliche Orientierung erschwert (Abb. 69): Straße und Fußgängerweg wirken durch die Tongebung beinahe wie eine einheitliche Fläche. Die Bäume und deren Schatten tragen zwar zur Strukturierung bei, gleichzeitig bewirkt die Auf- und Schrägsicht jedoch eine irritierende Anordnung der im Bild befindlichen Gegenstände und Menschen. So scheint ein auf der Straße fahrender Radfahrer in einer Astgabel zu sitzen, während die Fußgänger an der rechten Seite scheinbar einen steilen 'Abstieg' zu bewältigen haben.

Trotz der gewählten Verfremdungsmittel bleiben die Bildinhalte erkennbar, gibt es räumliche Orientierungshilfen. Dies trifft für "Die unheimliche Straße I" von Umbo in keinsten Weise zu (Abb. 70, 1928): Das Bild setzt sich aus zwei vertikalen Flächen zusammen und ist aus der Vogelperspektive aufgenommen. Während die Passanten und Radfahrer durch die Aufsicht nur als Punkte wahrgenommen werden, sind die Silhouetten der Personen nur durch die Schatten wahrzunehmen. Sie besitzen somit eine stärkere Präsenz als die Menschen selbst und tragen in ihrer Flächigkeit zur abstrakten Bildwirkung bei.

Die Straßenszenen Elisabeth Hases geben vornehmlich die Sichtweise der 'Neuen Fotografie' wieder. Das betrifft sowohl die Motivwahl (städtische Orte, moderne Verkehrsmittel) als auch die fotografische Herangehensweise (Aufgabe der konventionellen Perspektive, ungewöhnliche Ausschnitte, dominierende Diagonalen).

### **4.3 Landschaften**

Aufnahmen von Landschaften bilden einen zweiten Schwerpunkt im Werk, was nicht zuletzt auf die intensive Beziehung der Fotografin zur Natur zurückzuführen ist. Die Auseinandersetzung mit diesem motivreichen Bildinhalt erfolgte kontinuierlich und war nicht - wie die Architekturfotografie - auf einen bestimmten Zeitraum beschränkt. Folgende Themenschwerpunkte lassen sich nachweisen: Die Prägung der landschaftlichen Erscheinungsform durch jahreszeitliche und regionale Gegebenheiten sowie durch menschliche Bearbeitung und das Verhältnis Mensch/Natur. Mit welchen gestalterischen Mitteln Hase ihre Vorstellung von Landschaft bzw. Natur umsetzte, soll die Bildauswahl veranschaulichen.

Deutliche Spuren des menschlichen Eingriffs in das Landschaftsbild lassen zwei Aufnahmen aus den Jahren 1932 und 1935 erkennen. (Abb. 71, 72)

Die um 1932 entstandene Fotografie zeigt bearbeitete Ackerflächen, die sich auf den Großteil des Bildraums erstrecken. Bildbestimmend ist der mittig leicht versetzte und durch Furchen stark strukturierte Ackerstreifen. Sein vertikaler Verlauf wird zusätzlich durch das Hochformat hervorgehoben. Die zentralperspektisch, auf einen

Fluchtpunkt hin ausgerichteten Furchen werden in ihrem Richtungsverlauf 'gebremst': Horizontal gelagerte Bodenflächen, Zäune und die dahinter liegende Bebauung mit Fabriken und Wohnhäusern begrenzen sie im oberen Teil der Fotografie. Am unteren Bildrand übernimmt der halbrund verlaufende Weg diese Funktion. Die detailgetreue Darstellung mit ihrer Gegenüberstellung verschiedener Oberflächenstrukturen ist ohne die Fotografie der 'Neuen Sachlichkeit' nicht denkbar, besonders dann, wenn Hase die Furchen isoliert und im engen Ausschnitt wiedergibt. Einen Rückgriff auf neusachliche Gestaltungsmittel, hier z.B. die Diagonale, läßt sich auch bei der zweiten Aufnahme nachweisen. Die Strukturierung der Landschaft durch menschliche Einflußnahme erweist sich im Gegensatz zum oben beschriebenen Bild als massiver Eingriff.<sup>243</sup> Wie ein Schwert zerteilt die neu erbaute Autobahnstrecke die Landschaft in zwei Teile, während gleichzeitig die schräg ins Bild gesetzte Brücke die beiden Naturflächen wieder zu verbinden sucht. In diesem Punkt entspricht die Aufnahme den in der zeitgenössischen Fachpresse z.B. in dem Aufsatz "Die Reichsautobahn im Rahmen der deutschen Landschaftsphotographie"<sup>244</sup> formulierten Anforderungen: "Nicht als einen Fremdkörper im Landschaftsbild wollen wir die Reichsautobahn darstellen, denn das ist sie nicht. Sie faßt im Gegenteil zusammen, verbindet Auseinanderstrebendes, umrahmt Zusammengehöriges".<sup>245</sup> Die diagonale Ausrichtung der Straße im Bild symbolisiert Dynamik, Fortschritt und Unendlichkeit, Begriffe, die mit der Autobahn in Verbindung gebracht werden. Hase setzt dieser Bildwirkung aber 'Grenzen', zum einen durch den waagerechten Waldgürtel im Hintergrund, zum anderen durch die zweite bildbestimmende, aber in Gegenrichtung verlaufende Diagonale der Brücke.<sup>246</sup>

Landschaft und Architektur werden auch in den nächsten beiden Fotos abgebildet. Sie repräsentieren einen Motivkreis, der zahlenmäßig stark vertreten ist. Allerdings handelt es sich hier nicht um moderne Architektur, sondern um alte Bauernhäuser, die vereinzelt in einer intakten ländlichen Umgebung stehen. Hase gelingt es, das

---

<sup>243</sup> Dies ist aber eher eine Einschätzung aus heutiger Zeit. In den Publikationen der damaligen Zeit wurde die vorgenommene Zerstörung der Natur positiv interpretiert, als Beherrschung der Natur. In den Bildbänden zur Autobahn z.B. wurden zudem Landschaft und Architektur in harmonischer Koexistenz gezeigt, die Architektur sozusagen als 'zweite Natur' bezeichnet. Vgl. dazu stellvertretend Strache, Wolf Dr.: Auf allen Autobahnen. Ein Bildbuch vom neuen Reisen, Darmstadt 1939. Weitere Literaturhinweise siehe Punkt 4.5. Zur fotografischen Darstellung der Autobahn siehe u.a. Herz, Rudolf: Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, München 1994 (Kat.), bes. S. 268 und ausführlicher: Windisch-Hojnacki, Claudia: Die Reichsautobahn. Konzeption und Bau der RAB, ihre ästhetischen Aspekte, sowie ihre Illustration in Malerei, Literatur, Fotografie und Plastik, Bonn 1989 (Diss.), hier: S. 233-244 und Philipp, Claudia Gabriele: "Die schöne Straße im Bau und unter Verkehr". Zur Konstituierung des Mythos von der Autobahn durch die mediale Verbreitung und Ästhetik der Fotografie, in: Stommer, Rainer (Hg.): Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reiches. Analysen zur Ästhetik eines unbewältigten Mythos, Marburg 1982, S. 1-134. Auf die Förderung der Produktion von Autobahnbildern durch Fritz Todt, 'Generalinspektor für das deutsche Straßenwesen' und begeisterter Fotoamateur verweist Sachsse, Rolf: "Es wird nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen..." Aspekte der Bildzensur im NS-Staat und im Zweiten Weltkrieg, in: Deres, Thomas/Rüther, Martin (Hg.): Fotografieren verboten! Heimliche Aufnahmen von der Zerstörung Kölns, Köln 1995, S. 11-62, hier: S. 33

<sup>244</sup> Hofinger, Wilhelm: Die Reichsautobahn in der deutschen Landschaftsphotographie, in: 'Deutscher Kamera Almanach' 1938, Bd. 28, S. 31-39

<sup>245</sup> Ders., S. 36

<sup>246</sup> Entstanden war das Foto aus aktuellem Anlaß: Am 19.5.1935 wurde die erste Teilstrecke der Autobahn, Frankfurt-Darmstadt, eröffnet. Eine querformatige Ausführung des Fotos wurde wenige Tage zuvor, am 14.5.1935, im 'Illustrierten Blatt', Jg. 23, Nr. 19, S. 452 im Zusammenhang mit dem Artikel "Eine Straße in die deutsche Zukunft" publiziert.

Charakteristische einer Region sichtbar zu machen, etwa wenn sie um 1934 ein wegen der Meeresstürme niedrig gebautes Gehöft im Querformat darstellt, um so der Weite und Flachheit der kargen Landschaft gerecht werden. (Abb. 73)

Das "Raumerlebnis"<sup>247</sup> mit der Kamera einzufangen, war *ein* Ziel der Landschaftsfotografie. Die Enge eines von Bergen und Wäldern gesäumten Tals konnte am ehesten durch das Hochformat zum Ausdruck gebracht werden. (Abb. 74) Die Geschlossenheit des Landschaftsausschnitts wird in dieser Aufnahme zudem betont durch den im Bildvordergrund rechts stehenden Baum. Er rahmt mit der angeschnittenen Krone die idyllische Szenerie, "führt den Blick aus behüteter Nähe in die Ferne"<sup>248</sup>. Das Stilmittel des Repoussoirs setzte die Fotografin in vielen Landschaftsbildern ein, um so die Wirkung von Idylle und räumlicher Tiefe zu steigern.

Um den Stimmungsgehalt der verschiedenen Landschaften hervorzuheben, fotografierte Hase neben den zahlreichen 'Schwarzwaldhäusern' und 'niedersächsischen Bauernhäusern' auch Tiere. Abbildungen von Landschaften mit Tieren erfreuten sich seit dem 19. Jahrhundert großer Beliebtheit, galten diese doch als Ausdrucksträger der beabsichtigten Naturstimmung.<sup>249</sup> In Hases romantisierenden Bildern scheinen die Tiere im Einklang mit der Natur zu leben. Als Betrachter bzw. Betrachterin fühlt man sich vielfach nach Arkadien versetzt: Friedlich grasen die um 1937 aufgenommenen Kühe in der unberührten Natur des Bayrischen Waldes. (Abb. 75) Durch den Bildausschnitt und die Lichtdramaturgie erinnert die kleine beschauliche Szene an ein Bühnenbild. Gestalterische Mittel wie die den Bildraum streng ordnende Diagonale finden in dieser oder vergleichbaren Aufnahmen keine Berücksichtigung. Sie wären dem harmonischen Stimmungsgehalt abträglich gewesen. Die Komposition entspricht vielmehr der Bildauffassung der klassischen Landschaftsfotografie. Deren Vorstellung von Räumlichkeit beruhte auf einer klaren Gliederung "in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, wobei die Zonen eindeutig durch Hell-Dunkel-Stufen zu trennen waren."<sup>250</sup>

Neben dem 'Raumerlebnis' sollte in der Landschaftsfotografie der 30er und frühen 40er Jahre auch das 'Naturerlebnis' vermittelt werden. Dies geschah durch Einbeziehung von Menschen in das Landschaftsbild. So gibt es bei Hase eine Reihe von Fotos, die Einzelpersonen oder kleine Gruppen in der Natur zeigen: Skifahrer bestaunen die bizarren Formen gigantischer Eiszapfen, einsame Kanufahrer durchqueren kleine Bergseen. (Abb. 76) Meist ist es eine stille Welt, in deren Abgeschiedenheit Menschen Natur wahrnehmen. Der subjektiv erlebten Naturerfahrung entspricht, wie das Foto von den Kanufahrern deutlich macht, der im Bild präsentierte Ausschnitt. Dieser wird selbst zum Ausdrucksträger. Die ihn rahmenden Zweige wirken wie ein Schlüsselloch, das den Blick auf den dahinter liegenden Ort freigibt. Wald und Berg im Hintergrund versperren die Aussicht auf den Horizont und tragen damit zusätzlich zum Eindruck von Geschlossenheit und Intimität bei. Scheinbar ungestört von äußeren Einflüssen können die Menschen ihrem

---

<sup>247</sup> Karlson, Paul Dr.: Die Landschaft, in: Heering, Walther (Hg.): Im Zauber des Lichts. Eine Folge des Goldenen Buches der Rolleiflex, Harzburg 1940, S. 22

<sup>248</sup> Hoffmann, Detlef: "Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit". Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik, in: 'Fotogeschichte', Jg. 17, H. 63, 1997, S. 57-68, hier: S. 62

<sup>249</sup> Vgl. Peters, Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900, Köln 1979, S. 295

<sup>250</sup> Glüher, Gerhard: Die Fotografie am Bauhaus. Zwischen akademischer Konvention und ästhetischem Experiment, in: Wick, S. 51-66. hier: S. 53



Zwiegespräch mit der Natur nachgehen. Landschaftsfotografie wird so, wie es 1936 in der 'Foto-Schau' heißt, zum "Schauplatz menschlichen Daseins und menschlichen Naturerlebens".<sup>251</sup>

Eine andere Naturauffassung weist eine um 1934 entstandene Aufnahme auf. (Abb. 77) Das "Erlebnis der großen Flächen"<sup>252</sup>, der grenzenlose Weite, das sich, so Paul Nathrath in seinem 1942 erschienen Buch zur Landschaftsfotografie, besonders am Meer einstellt, wird in diesem Bild der Frankfurter Fotografin sichtbar. Keine Uferbepflanzung grenzt die Landschaft ein. Grenzenlos wirkt diese auch durch die weitgehende Auflösung der Konturen. Nebel- bzw. Wolkenwand lassen eine diffuse Lichtsituation entstehen, so daß Meer und Horizont weitgehend als einheitliche Fläche erscheinen. Nur das sich in der Wasserfläche spiegelnde Schiff hebt sich deutlich von seiner Umgebung ab. Der Verzicht auf die Wiedergabe von Details unterstützt die stimmungsreiche, malerische Wirkung.

Hases Landschaftsfotografien zeigen moderne wie traditionelle Einflüsse. Eine Entwicklung von einer modern aufgefassten Landschaft zum Stimmungsfoto ist nicht feststellbar. Auch Ende der 30er Jahre gibt es noch vereinzelt Aufnahmen, die mehr durch die Kontrastierung von Flächen oder von Oberflächenstrukturen als von einem Stimmungsgehalt geprägt werden. Allerdings überwiegen die im Stil der traditionellen Landschaftsfotografie ausgeführten Abbildungen einer idyllischen, intakten Natur, in der weder Industrie noch Tourismus Einzug gehalten haben. Das trifft für die bei Nathrath abgebildeten Landschaftsaufnahmen gleichermaßen zu. Die oben genannte Publikation aus dem Jahre 1942, die sich im Nachlaß Hases befindet, enthält 75 Abbildungen von Renger-Patzsch, Saebens und anderen mehr oder weniger bekannten Bildproduzenten. Sie gibt einen guten Einblick in die Landschaftsfotografie vor allem der 30er Jahre und macht deutlich, daß die von der Fotografin gewählten Motive und gestalterischen Mittel als charakteristisch für die damalige Zeit gelten können. So ist in dem Bildband ein Foto von Georg Feldner publiziert, das ebenfalls ein einzelnes Segelboot in 'grenzenloser Weite' darstellt. Auch eine Aufnahme von Hans Saebens läßt eine große motivliche Ähnlichkeit erkennen: Er fotografierte wie Hase zwei Kühe auf der Weide. (Abb. 78) Diese sind ebenfalls in der linken Bildhälfte unten positioniert. Saebens grenzt das Tiermotiv aber durch seitlich stehende Bäume ein. Zudem nimmt bei ihm der durch starke Wolkenbildung gestaltete Horizont zwei Drittel der Bildfläche ein. Auffällig sind in seiner Komposition die Vertikalen (Bäume), die durch das Hochformat betont werden. In Hases querformatigem Landschaftsbild hingegen bestimmen waagerechte Flächen und Linien den Bildeindruck.

#### **4.4 Bilder von Menschen**

Die 'Bilder von Menschen' stellen einen weiteren inhaltlichen Schwerpunkt im Werk Elisabeth Hase dar. Am Anfang der Auseinandersetzung mit dieser Thematik stehen die Selbst-Fotos der Fotografin. Es folgen Aufnahmen anderer Menschen mit dem Ziel, das Charakteristische eines Individuums oder eines Typus sichtbar zu machen.

---

<sup>251</sup> O.A.: "Die Landschaft", in: 'Die Foto-Schau', Febr. 1936, S. 6. Nach einer 'Abrechnung' mit der Fotografie der 'Neuen Sachlichkeit' und deren Konzentration auf die Dinge und die 'leere' Form, sieht der Verfasser besonders die Landschaftsfotografie und mit ihrem "ausgeprägten Innerlichkeits- und Überzeugungsgehalt" als geeigneten Ersatz an.

<sup>252</sup> Nathrath, S. 50

Auffällig ist der große Anteil von Kinderbildern. Sie galten als *eine* 'Spezialität' der Fotografin und wurden wie die Landschaftsaufnahmen besonders häufig in der Presse publiziert.

#### 4.4.1 Selbstfotos. Inszenierungen, Instrumentalisierungen

In ihrem Aufsatz "Selbstfoto" weist Monika Faber auf "die außerordentliche Bedeutung von Inszenierungen der eigenen Person, die Bandbreite weiblicher Identitätssuche und -bestimmung von Fotografinnen in diesem Aktionsfeld in der Zwischenkriegszeit"<sup>253</sup> hin. Lotte Jacobi, Ilse Bing, Marta Hoepffner, Gertrude Arndt und andere Fotografinnen posierten und inszenierten sich vor der Kamera, zum Teil mithilfe von Maskeraden und Rollenspielen. Im Kontext der Weimarer Republik, die neue Weiblichkeitsbilder zuließ, können diese fotografischen Experimente als Möglichkeit der Selbstvergewisserung und der Erprobung "noch unbekannter Facetten des Ichs"<sup>254</sup> interpretiert werden.

Selbstporträts, verstanden als bewußter und gezielter Vorgang der Selbsterforschung und -vergewisserung, hat es bei Elisabeth Hase kaum und nur zu Beginn ihrer fotografischen Laufbahn gegeben, was nicht zwangsläufig heißt, daß sie nicht selbst auf den Fotos zu sehen ist. So entstanden besonders in der ersten Hälfte der 30er Jahre zahlreiche Aufnahmen, in denen sie selbst zentraler Bildgegenstand ist. Gegen Ende der 30er Jahre nimmt ihre Anzahl ab. In der Kriegszeit schließlich sind sie anteilmäßig kaum noch von Bedeutung. Ein wichtiger Aspekt, so Erika Billeter in ihren Ausführungen zur fotografischen Selbstdarstellung, ist die Frage nach dem Stellenwert des Selbstporträts innerhalb des Oeuvres.<sup>255</sup> Zu berücksichtigen wird ferner sein, welches Bild Hase von sich selbst entwirft, welche Rolle sie z.B. bei Werbeaufträgen spielt. "Ein Selbstporträt ist keine Auftragsarbeit", konstatiert Billeter und habe zudem "privaten Charakter".<sup>256</sup> Bedeutet dies in der Umkehrung, daß im Auftrag entstandene oder auf eine mögliche Vermarktung bzw. Veröffentlichung hin produzierte Bilder grundsätzlich nicht als Information über das Selbst der Bildautorin gelesen werden können? Die folgenden Ausführungen werden versuchen, auf diese Fragen Antworten zu finden.

Ihre ersten Selbstporträts nahm Hase um 1927/28 an der Kunstschule auf. Diese Aufnahmen entstanden in einer Phase der als schmerzhaft empfundenen Selbstfindung. Verbunden mit diesem Prozeß war der aufkeimende Wunsch, Fotografin zu werden, wie die Selbstfotografie mit Kamera belegt. (Abb. 7) Das kleine Format und die Ausführung dieser frühen Bilder erinnern an Amateuraufnahmen.

Wahrscheinlich um 1931 entstand die nächste von der Fotografin als Selbstporträts bezeichnete Reihe. Sie unterscheidet sich im Stil und Abzugsformat deutlich von dem Foto mit Kamera. Eine Aufnahme dieser Serie soll hier einleitend vorgestellt werden, weil sich an ihrem Beispiel Datierungsprobleme aufzeigen lassen. (Abb. 79) Abgebildet ist vor einem neutralen, hellen Hintergrund der frontal ausgerichtete und

---

<sup>253</sup> Faber, Monika: Selbstfoto, in: Fotografieren hieß, S. 280-287, hier: S. 281

<sup>254</sup> Vgl. Leßmann, Sabina: Die Maske der Weiblichkeit nimmt kuriose Formen an..., in: Fotografieren hieß, S. 272-279, hier: S. 272

<sup>255</sup> Billeter, Erika: Zur Ausstellung, in: dies. (Hg.): Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie, Bern 1985 (Kat.) S. 15-25, hier: S. 17

<sup>256</sup> Dies., in: a.a.O., S. 16

leicht nach rechts gewandte Kopf Elisabeth Hases. Am rechten Bildrand sind die Haare angeschnitten. Die junge Frau blickt ernst in die Kamera. Hase hat zu diesem Bild unterschiedliche Angaben zur Datierung und Entstehungsgeschichte gemacht. So steht z.B. auf der Rückseite des Fotos "Selbstbildnis 18 Jahre alt", d.h. das Bild müßte 1923, also noch vor Beginn des Kunstschulstudiums entstanden sein, was angesichts ihres Werks gänzlich unwahrscheinlich ist. Bei Mettner lautet die Bildunterschrift erweiternd: "Elisabeth Hase: Selbstporträt. Eine Fotografie, die in schwerer Depression und in der Absicht entstand, das persönliche Leid festzuhalten. Mitte der 20er Jahre."<sup>257</sup> Dieser 2. Datierungs- und Erklärungsversuch scheint schon eher im Bereich des Möglichen zu liegen: Mitte der 20er Jahre befand sich Hase aufgrund des Freitods ihrer Schwester, aber auch wegen der eigenen Existenzängste, in einer Phase der Selbstzweifel. Die Mimik der Abgebildeten könnte demzufolge mit dieser für sie schwierigen Situation in Zusammenhang gebracht werden. Was gegen diese frühe Datierung und für eine spätere, um 1930/31, spricht, sind die Bilder selbst. Der Zugriff auf das fotografische Medium ist professioneller, was u.a. an dem von ihr ab 1930/31 favorisierten Papierformat von 18 x 24 cm abzulesen ist. Und letztlich sind es - bei allem Vorbehalt - die Eintragungen der Fotografin im Fotoverzeichnisbuch, die ihre eigenen Aussagen fraglich werden lassen. Sie machen deutlich, daß die Aufnahme, nun betitelt als "Selbstporträt: en face - traurig" Bestandteil einer Serie von insgesamt 22 Selbstfotos ist. In dieser Bildfolge präsentiert sich Hase im gleichbleibend engen Ausschnitt frontal oder im Profil, mit geschlossenen oder geöffneten Augen, mal traurig, mal lachend oder auch gähnend, wie es im Fotoverzeichnisbuch heißt. Die Lichtsituation wechselt von Bild zu Bild: In der Aufnahme "Selbstporträt: seitlich, geschlossene Augen" fällt es z.B. von oben auf die rechte Seite des Gesichts, während der Hals und ein Teil der Haare verschattet bleiben. (Abb. 80) Im Unterschied zum vorher besprochenen Foto wird der Kopf hier nicht durch den Bildrand, sondern durch die Schattenzone beschnitten. Anscheinend hat Hase sich bevor sie mit der Serie begann einen 'Rahmen' zur Markierung ihrer Position vor der Kamera geschaffen. Zumindest läßt eine Aufnahme dies vermuten (Abb. 81): An der linken Bildseite befindet sich eine Holzeinfassung, die möglicherweise Teil eines Gestells ist. Dieses wirkt wie ein Fenster, aus dem die Fotografin herauschaut.

Es ist anzunehmen, daß diese 'Ausdrucksstudien' zu Beginn der Berufsausübung entstanden und der Porträtierung anderer Menschen vorausgingen: 1983 äußerte sich Hase ein weiteres Mal zu ihrer Selbstfotografie "en face - traurig" und brachte diese nun in Zusammenhang mit ihrer schwierigen finanziellen Lage zu Beginn der beruflichen Laufbahn: " Ich habe erst viele Aufnahmen gemacht, um sicher zu sein, daß ich richtig ins Bild kam. Ich war besessen von meinem Beruf, war einsam und hungerte - hungerte viele Jahre, bis ich mich endlich durchfand."<sup>258</sup>

Auffällig ist, daß Spiegel als denkbare Orte der Selbstbestätigung und -überprüfung in ihren Selbstaufnahmen so gut wie keine Rolle spielen. Hierin unterscheidet sich Hase von anderen Fotografinnen, die dieses assoziationsreiche Symbol und Gestaltungsmittel zur Zeit der Weimarer Republik häufig für ihre Selbstdarstellungen nutzten. Der Spiegel schafft ein Bild im Bild. Seine Ausschnitthaftigkeit entspricht der des fotografischen Bildes. Er verdoppelt die bildnerischen Mittel ebenso wie das darzustellende 'Ich', welches in dieser Form bei Hase nur gegen Ende der 20er Jahre

---

<sup>257</sup> Mettner, S. 59

<sup>258</sup> Krass, S. 27

(Abb. 7) und in einem Selbstporträt der Nachkriegszeit Berücksichtigung findet. "Den Spiegel im Auge zu behalten, ihn in das Bild zu integrieren, bedeutet für den Künstler ein Mehr an Distanz, nicht unbedingt zu sich selbst, doch für die Selbstbeobachtung - und auch für die Betrachtung durch den Rezipienten. Das Spiegelbild ist Metapher für die Lust am Selbst wie für die Angst vor dem Nichtsein, ist Sinnbild des Selbstbetrugs oder auch der Willen zur Reflexion."<sup>259</sup>

Die Tatsache, daß kaum Selbstporträts im Sinne einer erkennbaren Analyse des eigenen Ichs oder der eigenen Tätigkeit vorliegen, bedeutet nicht, wie anfangs erwähnt, daß Hase nicht selbst Bildmotiv war. Vielmehr war sie in den 30er Jahren häufig in den publizierten Aufnahmen für Presse und Werbung präsent. Ihr Konterfei schmückte regional wie überregional die Titelseiten (Kap. V) und Reklameanzeigen. Trotzdem blieb Hase scheinbar oft unerkant: So lautet die Überschrift eines kleinen Zeitungsartikels irrtümlicherweise: "Tausende von Bildern - keines von sich selbst." Anlaß des Artikels war ein Leserwunsch: "Sie haben schon wiederholt schöne Aufnahmen von der Fotografin Elisabeth Hase gebracht. Können Sie sie nicht selber einmal im Foto vorstellen? Es würde mich und meine Familie sehr interessieren, wie sie aussieht."<sup>260</sup> Die Redaktion kam dem Wunsch nach und publizierte ein Foto aus dem Jahre 1940, das die Fotografin mit Kamera zeigt. (Abb. 82)

In den 'Selbst'-Bildern für Presse und Werbung nimmt Hase verschiedene Rollen ein. Sie posiert im Badeanzug für Niveacreme, als Akt für Nylonstrümpfe oder führt die Wäscheartikel des Bekleidungsgeschäfts Lion Winnen vor. Als Modell wirbt sie für eine Buchdruckerei in Worms (Abb. 83) ebenso wie für den Schmuck ihrer Freundin Lotte Feickert oder die bekannte Zahnpasta Chlorodont der Leowerke. (Abb. 84) Es ist anzunehmen, daß ein Teil dieser in Werbeanzeigen verwendeten Bilder unabhängig von ihrem späteren Verwertungszweck hergestellt wurde. Für die Chlorodontreklame könnte dies z.B. zutreffen. Ihr zugrunde liegt eine ein Jahr zuvor aufgenommene Fotografie, die den Titel "Schlafende: Hand am Kopf" trägt. Angestellte, Freundinnen und Ehemann waren häufig Teil der verschiedenen Inszenierungen. Für die Broschüre "Rundfunk kein Geheimnis mehr"<sup>261</sup> mimen Hase und Kruse 1933 gemeinsam mit einer Bekannten "Hörende Leute", die in kleiner Runde vor dem imaginären Gerät sitzen und der implizierten Rundfunksendung konzentriert zuhören. (Abb. 85) Die spezifische Bildaussage legt nahe, daß es sich hier um eine Auftragsarbeit handelt.

In einigen Fällen verschickte Hase 'Selbst'-Fotos zusammen mit Texten von Friedrich Schnack<sup>262</sup> oder Fritz Edmund May aus Leipzig an die verschiedenen Redaktionen. Beide Autoren holten sich die Bilder ab oder forderten sie postalisch an, um anschließend entsprechende Gedichte dazu zu verfassen. Dabei bevorzugten sie Motive, die die Fotografin in häuslicher Umgebung bei der Ausübung verschiedener

---

<sup>259</sup> Kempas, Thomas: Der Künstler und sein Spiegel-Selbst, in: Spiegelbilder, Kunstverein Hannover 1982 (Kat.), S. 48, hier: zit. nach Faber, S. 284, in: Fotografieren hieß

<sup>260</sup> Nachlaß: Eine Kopie des Artikels liegt - allerdings ohne Quellenangabe und Datierung - vor. Der Inhalt sowie das publizierte Selbstfoto von Hase als Fotografin legen eine Veröffentlichung Ende der 40er Jahre nahe.

<sup>261</sup> Autoren dieser 1933 im Frankfurter Societätsverlag in Frankfurt a. M. erschienen Publikation waren Erich Lasswitz und Joseph Hausen. In einer Anzeige im 'Illustrierten Blatt', 24.8.1933, Jg. 21, Nr. 33, S. 808 wurde für das Heft mit der oben besprochenen Fotografie geworben.

<sup>262</sup> Schnack war z.B. bekannt durch seine Einleitung zu "Das schöne Tier". Schaubücher 6, hg. v. Schaeffer, Emil, Orell Füssli Verlag, Zürich 1929

´frauenspezifischer´ Tätigkeiten wie ´Briefe schreiben´ oder ´Musizieren´ zeigen. (Abb. 86) Dieser Themenkreis bot wegen seiner Allgemeingültigkeit vielfältigste Verwendungsmöglichkeiten und ließ Raum für eigene Ideen.

Nicht immer hat Hase die Fotos, die sie selbst zeigen, auch selbst aufgenommen. Wer den Auslöser betätigt hat, ist letztlich auch nicht entscheidend, da die Kameraeinstellung durch sie erfolgte.<sup>263</sup>

Hases Rollenspiele und Selbstinszenierungen bzw. Selbstinstrumentalisierungen<sup>264</sup> entstanden zwar größtenteils nicht im Auftrag, aber sie wurden konsequent auf eine öffentliche Verwertung und Vermarktung hin produziert. Wahrscheinlich arbeitete sie deswegen vorwiegend mit gängigen Klischees und Bildformeln. Experimente wie Maskeraden und andere Formen der Verfremdung fanden nur in Ausnahmefällen statt. Als Beispiel sei hier eine Aufnahme aus dem Jahre 1932 angeführt. (Abb. 87) Sie trägt den Titel "Chinesische Spiegelbilder", wobei der Spiegel selbst unsichtbar bleibt und als gestaltendes Bildelement ohne Bedeutung ist. Die ´Exotik´ des Motivs hat aber keine wesentlichen Folgen für das Bildergebnis, wie der Vergleich zum Foto mit der Laute (Abb. 86) veranschaulicht: Abgesehen vom Hintergrund sind die gestalterischen Mittel gleich: Der Ausschnitt ist eng und auf den Oberkörper zugeschnitten.

Bezogen auf das vermittelte Weiblichkeitsbild fällt auf, daß Hase sich - zumindest in der ersten Hälfte der 30er Jahre - nicht auf die Darstellung traditioneller Rollen wie Hausfrau (Abb. 88) und Mutter<sup>265</sup> beschränkt. Sie, die bis zum Lebensende erwerbstätig war und wesentlich zum Familienunterhalt beigetragen hat, stellt Frauen in verschiedenen Berufen dar. So spielt sie z.B. eine mit einem weißen Kittel bekleidete Chemikerin, die prüfend den Inhalt eines Reagenzglases betrachtet oder eine Apothekerin, die Pulver wiegt. Nur bei diesen Berufsdarstellungen und einigen Werbeaufnahmen trägt sie dem Anlaß gemäß entsprechende ´Verkleidungen´ wie Arbeitskittel. Ansonsten präsentiert sie sich in ihrer eigenen, privaten Kleidung, d.h. eine äußerlich sichtbare starre Trennung zwischen Rolle und Person existiert nicht. Auffällig ist, daß die wenigen Selbstfotos der späten 30er und beginnenden 40er Jahre sie nicht mehr als berufstätige Frau, sondern vorwiegend als Mutter abbilden.

Auch wenn die meisten der hier besprochenen Bilder nicht mit dem Ziel einer Selbstreflexion hergestellt wurden, geben sie in gewisser Weise Auskunft über die Fotografin *selbst*, zumindest über Facetten ihrer Persönlichkeit. Die Auswahl der Rollen geschah sicherlich nicht zufällig. Sie richtete sich nach den Bedürfnissen des Marktes, basierte bei eigener Motivsuche aber auch auf dem für sie Vorstellbaren, welches außerhalb von Fiktion lag. Erkennbar wird die Freude, selbst Bildinhalt zu sein und 100fach auf Titelblättern, in Werbeanzeigen und auf Postkarten reproduziert zu werden. Diese "mögliche Sucht nach dem eigenen Bild"<sup>266</sup>, die meines Wissens in den 30er Jahren bei keiner anderen Fotografin in dieser Form und in diesem Ausmaß

---

<sup>263</sup> Mündliche Aussage von Anna Lepp gegenüber Nani Simonis im Mai 2001. Wie Lepp angibt, hat manchmal der mit Hase befreundete Hans Runge sie aufgenommen, nachdem alle Vorbereitungen von ihr getroffen waren.

<sup>264</sup> Diesen Begriff verdanke ich einem mündlichen Hinweis von Katharina Sykora.

<sup>265</sup> Schon ab 1933, also vor der Geburt ihrer ersten Tochter im Jahre 1939, stellte sich Hase des öfteren als ´Mutter´ dar.

<sup>266</sup> Kleinspehn, Thomas: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek 1989, S. 194, zit. n. Leßmann, in: Frauen Kunst, S. 53

zu beobachten ist, hatte wahrscheinlich zu Beginn der fotografischen Laufbahn praktische und finanzielle Gründe: Das 'Modell' Hase war jederzeit verfügbar und zudem umsonst. Mit steigendem Bekanntheitsgrad und der Etablierung des Ateliers übernahmen ihre Angestellten zunehmend diese Funktion.

Das Leben Elisabeth Hases läßt sich nicht aufteilen in eines vor und eines hinter der Kamera. Die ständige Präsenz und der unermüdliche Einsatz des Arbeitsgeräts macht die Trennung zwischen Privat und Arbeit, Ich und Rolle, privatem und öffentlichem Bild obsolet. Festzuhalten bleibt, daß die Fotografin sich - wie ihre schriftlichen Aufzeichnungen (Tagebuch etc.) erkennen lassen - zeitlebens mit dem eigenen Ich fast immer in der Beziehung zu anderen Menschen befaßt hat. Ihre Einschätzung bzw. Wertung dieser sozialen Kontakte an der Kunstschule, bei Paul Wolff, im Kampf mit den Evakuierungsbehörden oder in den Auseinandersetzungen im privaten Umfeld ändert sich dabei kaum: So beschreibt sich Hase oft als 'Außenstehende' und 'Unverstandene'. Wirklichen Trost fand sie scheinbar nur in ihrem Beruf, zu dem sie, wie sie mehrmals schreibt, eine 'obsessive' Beziehung hatte.

#### 4.4.2 Kinder

Aufnahmen von Kindern sind innerhalb der Gruppe 'Bilder von Menschen', aber auch im gesamten fotografischen Werk der 30er und frühen 40er Jahre umfangreich vertreten. Die Kinderbilder wurden in der Presse veröffentlicht, als Postkartenmotiv (Abb. 89) verschickt und als Werbeanzeige reproduziert. Sie trugen wesentlich zum Bekanntheitsgrad der Fotografin bei. So heißt es in der 'Foto-Schau' von 1939: "Vor allem ist es das Milieu des Kindes, dem die Künstlerin ihr Interesse geschenkt hat und das sie mit fraulichem Verständnis für die Kinderseele in vielen lebensvollen Bildern schildert."<sup>267</sup> Lebendigkeit und Natürlichkeit galten als besondere Qualität dieser Aufnahmen.<sup>268</sup> Auf diesen Aspekt weist rückblickend auch Lilo Aureden im 'Photo-Magazin' (1950) hin: "Das moderne Kinderbild, das Mann und Frau von Herzen freut, war ihre erste Spezialität. Wie das Nestle-Kind in seinen Variationen Freude und Vertrauen erweckt, so erging es im Laufe der Jahre den HASE-'Kindern'. Sie lachten, weinten, lebten lebensecht in Zeitschriften, Postkarten und auf Litfaß-Säulen."<sup>269</sup> Hase selbst wies schon am 27.9.1937 in ihrem Brief an Paul Wolff auf den großen Anteil der Kinderaufnahmen hin: "Das vielfältige Thema 'Kind' und 'Mutter und Kind', ferner das naturnahe bäuerliche Leben stellen wohl den Hauptanteil meines Archivs dar, und ich habe erst durch diese Aufnahmen meinen künstlerischen Ruf begründet."<sup>270</sup> Ihr großes Interesse an der kindlichen Welt erklärt sie Wolff gegenüber geschlechtsspezifisch. Diese traditionelle Auffassung vertrat auch die fotografische Fachpresse, die wie Hase das Kindermotiv zur 'Frauensache' machte<sup>271</sup> und damit

---

<sup>267</sup> Einleitung der Redaktion zu Hases Selbstvorstellung in der Rubrik "Mitarbeiter stellen sich vor", S. 15 (Hase 1939)

<sup>268</sup> Hases 'lebensvolle' Aufnahmen wurden außerhalb der Presse z.B. veröffentlicht in: Kleines Erdenglück. Ein Kinderbuch für Erwachsene zusammengestellt von Rolf d'Alquen. Mit 88 Aufnahmen, Bayreuth 1942. Das Buch enthält u.a. Fotografien von Dr. Paul Wolff, Ruth Hallensleben, Dr. Otto Croy. Auch Bilderdienste wie Mauritius oder Rondophot stellten Material zur Verfügung, so daß die Publikation eine gute Übersicht über damalige Standards der Kinderfotografie bietet.

<sup>269</sup> Aureden, S. 46. Aureden irrt, wenn sie die Kinderfotografien als 'erste Spezialität' der Fotografin nennt. Die Stilleben nehmen diesen Rang ein.

<sup>270</sup> Nachlaß

<sup>271</sup> So glaubt etwa ein Dr. Paul Karlson, daß Frauen aufgrund ihres 'Mutterinstinkts' geeigneter für diese Bildaufgabe seien als ihre Kollegen: "... auch der schärfste Intellekt, die beste männliche

gewollt oder ungewollt Fotografinnen innerhalb der Konkurrenz zu Marktvorteilen verhalf: Der Verkaufs- und Werbewert der Bilder war gut, da sie breite Bevölkerungsgruppen ansprachen und in unterschiedlichster Weise einsetzbar waren. Die große Nachfrage nach Kinderfotografien, die nicht nur während der Zeit des Nationalsozialismus, sondern schon in der Weimarer Republik bestand, manifestiert sich auch in der Herausgabe entsprechender Bildbände.<sup>272</sup>

Die von Hase konstatierte Vielfältigkeit des Themas 'Kind' findet im Werk ihren bildlichen Ausdruck. Sie läßt sich im wesentlichen unter den folgenden, allgemein üblichen Kategorien zusammenfassen: Brustporträts, Spielszenen, Mutter und Kind, Kind und Tier<sup>273</sup>, Kind und Spielzeug. Ab 1939, mit der Geburt der ersten Tochter, wurden die eigenen Kinder, die sich kaum der allseits präsenten und einsatzbereiten Kamera entziehen konnten, zu einem immer wiederkehrenden und kommerziell ausgiebig verwerteten Motiv.

Anhand der folgenden Beispiele sollen einige charakteristische Merkmale ihrer Kinderfotografien dargelegt werden.

Den Anfang bilden die von Hase als "Kopfstudie" oder "große Köpfe" bezeichneten Porträts. Sie wurden im Freien (Abb. 90, 1933) oder im Atelier aufgenommen. Hinsichtlich des Aufnahmestils lassen sich im Untersuchungszeitraum keine Veränderungen feststellen. So ist z.B. bei den Atelieraufnahmen der Hintergrund entweder einheitlich hell oder dunkel. Die Gesichter der Kinder sind überwiegend frontal oder leicht schräg zur Kamera gerichtet. Eine wesentliche Bedeutung kommt den Augen zu, wie das Porträt eines Mädchens aus dem Jahre 1932 zeigt. (Abb. 91) Durch die weitgehend gleichmäßige und weichzeichnende Ausleuchtung und die leichte Verschattung des Gesichts gewinnen die Augen an Leuchtkraft und werden so zum zentralen Bildinhalt.<sup>274</sup> Mit den runden Augen und Wangen, den ohrlangen Haaren und der Strickjacke erinnert das Mädchen an die etwa ein Jahr zuvor aufgenommene Baby-Puppe (Abb. 45), die durch den engeren Ausschnitt und die akzentuierende Lichtsetzung allerdings lebendiger erscheint als ihr menschliches

---

Beobachtungsgabe kann den Mutterinstinkt nicht ersetzen": Karlson, Paul, Dr.: Kinder, in: Heering 1940, S. 136-138, hier: S. 136

<sup>272</sup> Als Auswahl für die 30er Jahre seien hier genannt: Walther, Hedda: Mutter und Kind. Begleitwort Ina von Kardorff, Berlin 1930; Strassburger, Egon Hugo: Kinder, Berlin 1931; Michaelis, Karin (Hg.): Das Antlitz des Kindes. Bilder und Studien aus der Welt unserer Kinder, Berlin 1931; "Unsere deutschen Kinder." 105 Bildnisse von Erna Lendvai-Dircksen. Text: Paul Seehoff, Berlin o.J. (1932). Die Bücher machen zweierlei deutlich: Zum einen gab es Fotografinnen wie Lotte Herrlich oder Hedda Walther, die Kinderfotografien zu ihrem Spezialgebiet machten, parallel dazu befassten sich aber auch Fotografen wie Hoinkis, Seidenstücker und Moholy-Nagy zwischenzeitlich mit dieser Thematik. Nationale Töne, wie sie bei Lendvai-Dircksen anklingen, finden sich im übrigen schon in den 20er Jahren im Titel des Bildbandes: Das deutsche Kind. Bilder und Gedanken, Königstein i. T. o.J. (1929). Heinrich Lhotzky, Autor der Einführung, geht zwar weiter nicht auf den Titel ein, gibt aber auf der S. 3 Empfehlungen bezüglich der idealen Anzahl und geschlechtlichen Zusammensetzung der Kinder innerhalb einer Familie. Daß es die Pflicht der Frau sei, Kinder zu gebären, war nicht nur die Meinung der Nationalsozialisten. Die oben genannte Michaelis vertritt in ihren Ausführungen ebenfalls diese Meinung, erklärt Mütter gar zu Heiligen, Michaelis, S. 11

<sup>273</sup> Dieses Motiv war sehr beliebt, da Kinder, wie etwa Lotte Herrlich schreibt, beim Spiel mit Tieren die ungeliebte Aufnahmesituation vergessen würden und es so zu ungekünstelerten Ergebnissen komme: Herrlich, Lotte: Kind und Tier vor der Kamera, in: 'Deutscher Kamera Almanach' 1934, Bd. 24, S. 105-107, hier: S. 105

<sup>274</sup> Siehe in diesem Zusammenhang den Aufsatz von: Selle-Ziegert, Jutta/Ziegert, Hellmuth: Kinderaugen-Kinderblick. Aus dem Schaffen einer Kinderfotografin. Mit 17 Fotos von Jutta Selle, in: 'Fotofreund-Schriftenreihe', Bd.1, 1939, S. 3-15

Pendant. Diese gestalterische Nähe zwischen einigen Kinder- und Puppenfotos läßt sich ebenfalls für ein ca. 10 Jahre später entstandenes Porträt feststellen. (Abb. 92) Akzentuiert werden hier nicht die Augen, sondern die weichen Linien des kindlichen Profils, das sich vom dunklen Hintergrund abhebt. Die Ebenmäßigkeit der Haut ähnelt in der Glätte und Zartheit an die der Säuglingspuppe. (Abb. 43)

Die Mimik der abgebildeten Kinder ist häufig, wie die Beispiele deutlich machen, durch eine große Ernsthaftigkeit gekennzeichnet. Die ungewohnte Aufnahmesituation verlangte ihnen Konzentration und Bewegungslosigkeit ab und löste zum Teil ein sichtbares Unbehagen aus. Um diesen Eindruck zu vermeiden und möglichst 'natürliche' Bildergebnisse zu erhalten, wurden die Kinder u.a. bei der Ausübung alltäglicher Verrichtungen innerhalb ihrer gewohnten Umgebung aufgenommen.<sup>275</sup> Beliebte waren in diesem Zusammenhang - nicht nur bei Hase - kleine Serien, die einen Handlungsablauf festhielten. (Kap.V) Im Gegensatz zu den Einzelaufnahmen galten sie als besonders geeignet, das Charakteristische eines Kindes, etwa seinen Bewegungsdrang, adäquat darzustellen.<sup>276</sup> Einzelne Fotos dieser Bildfolgen wurden als Postkartenmotiv verwendet. (Abb. 89)

Wie ihre Kollegin Hedda Walther, bekannt durch ihre in zahlreichen Publikationen veröffentlichten Kinderfotografien<sup>277</sup>, zeigte auch Elisabeth Hase wenig Interesse an der kontinuierlichen Darstellung spezieller Ereignisse wie Geburtstagsfeiern oder Einschulungen. Je allgemeiner und zeitloser der Bildinhalt war, desto vielfältiger waren die kommerziellen Nutzungsmöglichkeiten.

Ein großer Teil ihrer Kinderbilder entstand draußen, d.h. außerhalb des Ateliers oder der häuslichen Umgebung. Besonders gern und über Jahre hinweg hat Hase die Kinder von Klein-Heubach fotografiert. In diesem Dorf, nicht weit von Frankfurt, fand sie gebündelt die Motive vor, die in ihrem Werk eine zentrale Rolle spielen: Das naturverbundene, bäuerliche Leben und Kinder.

Die regelmäßigen Aufnahmereisen nach Klein-Heubach hatten zur Folge, daß sich zwischen der Fotografin und der Dorfbevölkerung persönliche Kontakte entwickelten. Das gute Verhältnis führte oft zu einer aktiven Beteiligung der Bevölkerung am Bildgeschehen. Ohne die Bereitschaft der Menschen, hier der Kinder, sich vor der Kamera 'natürlich' zu präsentieren, d.h. 'mitzuspielen', wäre das überraschende Maß an Inszenierungen nicht möglich gewesen. Als ein Beispiel sei hier die Aufnahme einer kleinen 'Hochzeitsgesellschaft' genannt (Abb. 93): Der Blick des großen Mädchens am Ende des Zuges richtet sich auf die Kamera, aber auch die anderen Bilder dieser kleinen Reihe machen deutlich, daß die Kinder um die Anwesenheit der Fotografin wußten. In gewisser Weise arbeiteten sie ihr sogar zu, brauchte es doch mehrere Einstellungen, bis die Szene richtig 'im Kasten' war. Angeführt wird dieser Hochzeitszug aus dem Jahre 1939 von einem Mädchen, das in allen Fotos die kleine Hakenkreuzfahne Richtung Kamera präsentiert.

---

<sup>275</sup> Kleine, arrangierte Szenen, in denen Kinder - oft unfreiwillig komisch - alltägliche Dinge verrichten, gab es schon in der Kinderfotografie des 19. Jahrhunderts. Vgl. Peters, S. 255

<sup>276</sup> Siehe dazu z.B. Nathrath, Paul: Die Welt im Licht. Ein Buch über Fotografie. Bilder und Gedanken, Bonn 1942, S. 31

<sup>277</sup> Erwähnt seien hier exemplarisch: Walther, Hedda: Kinderspaziergang, in: 'Deutsche Meisteraufnahmen', H. 7, München 1937 und dies.: Wie meine Kinderaufnahmen entstehen, in: Heering 1935, S. 19-21



Die ordnende Hand der Fotografin, erkennbar u.a. an der Inszenierung und am sorgfältig strukturierten Bildaufbau, zeigt sich exemplarisch auch bei zwei weiteren Aufnahmen der Kinder von Klein-Heubach: Auf der ersten, wahrscheinlich 1934 entstandenen Fotografie, ist eine Jungengruppe abgebildet. (Abb. 94) Die drei auf einer Mauer stehenden bzw. sitzenden Jungen blicken auf ein imaginäres, außerhalb des Bildraums liegendes Ziel, auf das einer von ihnen mit ausgestrecktem Arm hinweist. Die Körperhaltung ist gestrafft, wirkt beinahe militärisch. Durch die Untersicht erfolgt eine Monumentalisierung der Gruppe. Innerhalb des Bildraums werden den Jungen weder an den Seiten noch nach oben durch Gegenstände wie Bäume oder Häuser Grenzen gesetzt, so daß der Eindruck von 'Freiheit' und nach außen gerichteter Aktivität entsteht. Die Welt liegt ihnen zu Füßen.

Dieser Eindruck stellt sich bei einer Aufnahme vom Sommer 1933 nicht ein. Zu diesem Zeitpunkt fotografierte Hase zwei Mädchen mit den Namen Marta und Maria. (Abb. 95) Das größere der in der Bildmitte positionierten Mädchen trägt das kleine fürsorglich auf dem Arm. Beide befinden sich auf Augenhöhe zur Fotografin und blicken in die Kamera. Der Baum mit seinem leicht gebogenen Stamm ähnelt formal dem weichen Linienverlauf des Geschwisterpaares, etwa dem halbrund gebauschten Kleid des kleinen Kindes. Mit seinem Geäst umfaßt er das Paar und bildet so einen schützenden Rahmen, aber auch eine Begrenzung zur 'äußeren' Welt.

Auffällig innerhalb der Gruppe der Kinderbilder der 30er und beginnenden 40er Jahre ist der hohe Anteil an Fotos, die Mädchen mit Puppen zeigen. Dieses Motiv sollte in den nachfolgenden Jahren an Bedeutung verlieren. Den Puppen kam dabei eine unterschiedliche Rolle zu. So übernahm die künstliche Spielgefährtin traditionell die "Funktion eines Sozialisationsinstrumentes"<sup>278</sup>, sollten an ihr stellvertretend erzieherische und häusliche Fertigkeiten geübt und erworben werden. (Abb. 96) Die Puppe, "eine Abstraktion dessen, was durch die 'Brille' des Erwachsenen vom Mädchen wahrgenommen und gewünscht wird"<sup>279</sup>, gleicht sich dabei, wie Susanne Regener schreibt, dem Mädchen in der Gestalt an und umgekehrt.<sup>280</sup> Die von Regener festgestellten Analogien zwischen den fotografierten Mädchenporträts der Jahrhundertwende und den damaligen Mädchenpuppen<sup>281</sup> lassen sich, wie der Vergleich zwischen dem Mädchenporträt und der Babypuppe veranschaulicht hat, auch in den 30er und 40er Jahre beobachten. Gleiches gilt für einige Aufnahmen von Mädchen mit Puppen. Die Gesichter weisen zum Teil eine frappante Ähnlichkeit auf, was nicht überrascht, versprach die realitätsnahe Nachbildung doch bessere Identifikationsmöglichkeiten.

Nicht immer wird die erzieherische Aufgabe der Puppe im Bild vordergründig thematisiert. Vielfach erscheint sie als dem Mädchen zugeordnetes Attribut, aber auch als wichtiges gestalterisches Element.<sup>282</sup> Erkennbar wird dies z.B. in einer Aufnahme aus dem Jahre 1933. (Abb. 97) Die kleine Anna, eines der von Hase am häufigsten fotografierten Kinder, liegt im Gras, die Puppe im Arm. Der Bildausschnitt ist eng. Durch die Schrägsicht bildet die sich vom angewinkelten Arm über den Kopf des

---

<sup>278</sup> Regener, Susanne: Das verzeichnete Mädchen. Zur Darstellung des bürgerlichen Mädchens in Photographie, Puppe, Text im ausgehenden 19. Jahrhundert, Marburg 1988, S. 70

<sup>279</sup> Dies., S. 70

<sup>280</sup> Vgl. dies., S. 75

<sup>281</sup> Dies., S. 70-77; Sykora 1999, S. 114

<sup>282</sup> Zur bildgestaltenden Funktion des Spielzeugs siehe Stille 1981, S. 30

Mädchens erstreckende Linie eine Diagonale, die sich in ihrem Verlauf über dem Kopf der Puppe fortsetzt. Eine 'wirkliche' Interaktion zwischen Kind und Puppe findet nicht statt, geht doch der Blick der Kunstfigur an Anna vorbei. Die Puppe erscheint in diesen oder vergleichbaren Bildern als Staffage, die 'leblos' in den Armen der Kinder liegt und jede Form des Dialogs 'verweigert'.

Diese für einen Teil der Fotografien festgestellte 'Beziehungslosigkeit', die nicht als eine Kritik Hases an traditionellen Rollenbildern interpretiert werden kann, läßt sich auch in späteren Jahren feststellen. Exemplarisch genannt sei hier eine Aufnahme aus dem Jahre 1942. (Abb. 98) Sie überzeugt durch ihre Ausdruckskraft. 'An die Wand gestellt' schaut Hases Tochter Christa traurig in die Kamera. Ihr Arm umfaßt die von ihr abgewandte Puppe. Wie bei der vorherigen Aufnahme ist der Bildausschnitt eng. Der technische Apparat rückt Christa, die sich wegen der hinter ihr befindlichen Wand der ungeliebten Aufnahmesituation nicht entziehen kann, massiv 'auf den Leib'. Die Nähe erweist sich für sie als beklemmend, jeglicher Schutzraum ist aufgehoben. Eine gewisse 'Pufferzone' bildet die seitlich vor dem Körper gehaltene Puppe, deren lächelnde Gesichtszüge und der mit Heftpflaster versehene Kopf im Kontrast zum sorgsam frisierten Haar und zum ernstem Ausdruck des Mädchens stehen.

#### 4.4.3 Porträt und Typus

Bis ca.1932 nehmen Porträts im Werk der Fotografin kaum eine Bedeutung ein. Im Laufe der Selbständigkeit änderte sich dies. Zunächst porträtierte Hase vornehmlich ihren Bekannten- und Freundeskreis. Oft geschah dies, wie bei ihrer Freundin Mia Runge, die sie des öfteren auf den Aufnahmereisen begleitete, über Jahre hinweg. Mit zunehmendem Bekanntheitsgrad erweiterte sich der Kundenkreis um Geschäftspartner, die sich oder ihre Familien aufnehmen ließen, nachdem sie zuvor die Fotografin mit der Erstellung von Werbeaufnahmen betraut hatten.

Der Anteil der Bildnisse im Gesamtwerk der 30er Jahre bleibt weitgehend konstant, ohne jedoch eine wesentliche Rolle zu spielen. Ab Beginn der 40er Jahre bestimmen Porträts neben Blumenstillleben die Bildproduktion, während Werbeaufnahmen kriegsbedingt wegfallen. Diese Porträts dienten der Erinnerung und stellten eine Verbindung zwischen den Soldaten an der Front und ihren Angehörigen her. Sie zeigen z.B. Soldaten allein oder im Kreise der Familie. Mimik und Körperhaltung der jungen Männer sind nicht durch Stolz und Entschlossenheit, sondern durch Nachdenklichkeit geprägt. (Abb. 99)

Zu den ersten Porträts zählen Aufnahmen von befreundeten Mitgliedern des Frankfurter Opern- und Schauspielhauses. Einige von ihnen hatte Elisabeth Hase über eine Kommilitonin der Kunstschule, die am Theater arbeitete, kennengelernt.<sup>283</sup> Ebenfalls aus dieser Zeit stammte der Kontakt zu Hans Hamann, wie ein an der Schule aufgenommenes Gruppenporträt belegt.<sup>284</sup> Hamann wurde um 1931 von Hase fotografiert. In der vierteiligen Bildfolge, von der ein Abzug erhalten ist, gibt sich der Maskenbildner des Opernhauses leger und weltgewandt. (Abb.100) Die Körperhaltung wirkt entspannt. Der Kopf ist leicht nach rechts gedreht, ein

---

<sup>283</sup> Mettner, S. 64

<sup>284</sup> Nachlaß: Zu dem Foto existiert ein undatiertes Vermerk von Hase: "Hans Hamann. Frankfurter Opernhaus für Kleider zuständig"

Blickkontakt besteht nicht. Die Lichtsetzung akzentuiert vor allem seine Pfeife haltende Hand, während andere Partien im Schatten bleiben oder Schatten werfen. Im Fotoverzeichnisbuch tragen die Porträts von Hamann alle den Titel "Raucher", sein Name wird nicht erwähnt. Damit wird deutlich, daß es der Fotografin hier nicht vorrangig um die Porträtierung eines Bekannten geht, sondern um die Darstellung des Rauchens selbst. In entspannter, genießender Haltung verkörpert Hamann den Typus des modernen, rauchenden Mannes. Dieses Bildmotiv des Rauchers wurde wegen seiner guten Vermarktungsmöglichkeiten (Presse etc.) auch von anderen Mitgliedern der Berufsfotografie, z.B. Paul Wolff und Franz Fiedler, aufgegriffen.<sup>285</sup>

Neben Hamann fotografierte Elisabeth Hase ferner die Schauspielerin Constanze Menz und - angeblich auch - Marianne Hoppe.<sup>286</sup> Menz war ein führendes Mitglied im Ensemble des Schauspielhauses. Im Jahre 1932 wechselte sie nach Darmstadt<sup>287</sup>, d.h. die Aufnahmen sind wahrscheinlich in der Spielzeit 1931/32 entstanden. Privat wie beruflich verkörperte Menz den Typus der 'Neuen Frau'. Dies wird auch in der aus 18 Fotos bestehenden Serie vermittelt: Selbstsicher und sich ihrer Wirkung bewußt präsentiert sich die Schauspielerin mit unterschiedlichen Körperhaltungen und wechselndem Gesichtsausdruck vor der Kamera. Deren zum Teil erhöhter Standpunkt bewirkt, daß sie nach oben schauen muß. (Abb. 101) Die infolgedessen weit geöffneten Augen unterstreichen die ausdrucksstarke Mimik, die in einigen Bildern fast dramatisch erscheint. Es ist anzunehmen, daß Menz diese Ausdrucksstudien beruflich verwendete, zur bildlichen Dokumentation ihrer schauspielerischen Fähigkeiten.

Die meisten Porträts führte Hase als Kopfstudie oder als Brustporträt aus<sup>288</sup>, wobei die gestalterischen Mittel kaum variieren. Die Abgebildeten sind frontal oder leicht schräg zur Kamera positioniert. Der Hintergrund ist überwiegend neutral und dunkel,

---

<sup>285</sup> In Fiedlers Buch "Porträt-Photographie", Berlin 1934, ist im Kapitel "Wert der Darstellung der Hände" (S. 106) das Foto eines 'Rauchers' abgebildet. Vergleichbare Abbildungen gibt es in den zeitgenössischen Presseorganen. Dieses 'öffentliche' Interesse läßt sich auch bei Hases Raucherbildnis, das in der 'FZ' (Frankfurter Zeitung) publiziert und durch die Bildagentin Clara Rehfeld auch außerhalb Deutschlands vertrieben wurde, nachweisen.

<sup>286</sup> Vgl. Mettner, S. 64. Im Nachlaß und im Fotoverzeichnisbuch finden sich allerdings keinerlei Hinweise auf die bei Mettner angegebenen Porträts von Hoppe, die Anfang der 30er Jahre entstanden sein müßten. Zu diesem Zeitpunkt - laut Spielplan von August 1930 bis Oktober 1932 - spielte Hoppe am 'Neuen Theater' in Frankfurt in zahlreichen Aufführungen mit und wechselte dann nach München. Siehe dazu Siedhoff, Thomas: Das Neue Theater in Frankfurt am Main, 1911-1935. Versuch der systematischen Würdigung eines Theaterbetriebs. Studien zur Frankfurter Geschichte, 19, hg. v. Klötzer, Wolfgang u. Rebenisch, Dieter, Frankfurt a. M. 1985, bes. S. 397-418. Im Vorstand des 'Neuen Theaters' saß u.a. Prof. Dr. Swarzenski, Direktor des Städel'schen Kunstinstituts, ein weiterer Beleg für die engen Verflechtungen der Frankfurter Kunst- und Kulturszene (Siedhoff, S. 129). Fest steht, daß zwischen der Fotografin und der Schauspielerin eine engere Bekanntschaft bestand. So erwähnt Hase in einer undatierten (wahrscheinlich aus den 80er Jahren) Notiz im Nachlaß, sie sei mit Hoppe, der späteren Frau Gustav Gründgens', jeden Mittag zum Essen in das Lokal "Das schmale Handtuch" in der "Freißgaß" gegangen. Von daher überrascht es umso mehr, daß kein Porträt aufzufinden ist. Leider war die 91jährige Marianne Hoppe am Telefon nicht zu sprechen. Ihr Sohn Benedict Hoppe teilte der Autorin (G.L.) am 20.11.2000 telefonisch mit, daß seine Mutter sich wegen ihres Gesundheitszustandes bzw. Alters nicht mehr an die Zeit erinnern könne.

<sup>287</sup> Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch, Bd. 2, Klagenfurt u. Wien 1960, S. 1305f

<sup>288</sup> Die Anzahl der Abzüge (Nachlaß) ist relativ gering, wahrscheinlich, weil ein Großteil in den Besitz der verschiedenen Auftraggeber und -geberinnen übergang und außerhalb dieses privaten Gebrauchs keine weiteren Verwendungsmöglichkeiten bot.

so daß nichts von den dargestellten Personen ablenkt. (Abb. 102) Daneben existieren aber auch halbfigurige Ansichten wie ein Männerporträt aus dem Jahre 1938. (Abb. 103): Der abgebildete "Herr von Scheefen", dessen Habitus eine gutsituierte Stellung in der Gesellschaft vermuten läßt, sitzt auf einem Stuhl, von dem nur ein Teilstück der Lehne zu sehen ist. Das Licht akzentuiert die linke Gesichtseite und die Hände. Diese sind übereinander angeordnet und stellen in ihrer diagonalen Ausrichtung gemeinsam mit dem Brillenbügel ebenfalls eine Verbindung zwischen Kopf und Händen her. Die Körperhaltung scheint vom Attribut, der Sehhilfe, bestimmt. In diesem Punkt entspricht das Foto dem klassischen Herrenbildnis, das Männer mit Utensilien wie Brillen, Füllhalter etc. in der Hand abbildet. Durch den Blick in die Kamera und den am unteren Bildrand im Anschnitt wiedergegebenen Arm wird eine Nähe zum Betrachter bzw. zur Betrachterin impliziert.

Während Gestik und Mimik des Mannes Selbstbewußtsein und Tatkraft symbolisieren, deuten der resignative und erschöpfte Gesichtsausdruck und die im Schoß ruhenden Hände einer ca. sechs Jahre zuvor porträtierten alten Frau auf ein entbehrungsreiches und arbeitsames Leben hin. (Abb.104) Auch in diesem Bild dienen Gesicht und Hände der Charakterisierung der abgebildeten Person. Da der restliche Teil des Körpers im Unterschied zum vorherigen Porträt aber im Dunkeln bleibt, werden sie aus ihrer Umgebung ´isoliert´ und somit zum zentralen Bildinhalt. Diese Verdichtung der Bildaussage erfährt ihre Fortführung in zahlreichen Handstudien.<sup>289</sup> So stellte Hase zum Teil ganze Bildserien von Händen alter Menschen her. Die Aufnahmen wurden in der Presse publiziert. Sie erinnerten zum Muttertag an die geleisteten Mühen oder symbolisierten außerhalb von Festtagen das zu ehrende Alter.

"Das Antlitz des Alters"<sup>290</sup>, das u.a. auch Erich Retzlaff fotografierte, will Hase schon um die Mitte der 20er Jahre aufgenommen haben. Damals soll ihr erstes Foto, das Porträt einer ´100jährigen Clausthalerin´<sup>291</sup>, entstanden sein. (Abb. 105) Auch bei diesem Foto bestehen hinsichtlich der frühen Datierung Zweifel. Wahrscheinlich wurde es erst um 1933 aufgenommen. Zu diesem Zeitpunkt erstellte Hase eine Serie von sechs Porträts mit dem Titel "alte Frauen". Das Bildnis der ´Clausthalerin´ ist Bestandteil dieser Serie. Die Bäuerin trägt eine Kopfbedeckung und einen Kragen aus schwarzem, gerüschten Stoff. Vor dem dunklen Hintergrund hebt sich der Stoff kaum ab. Kontrastiert wird die dunkle Fläche von dem gleichmäßig ausgeleuchteten Gesicht, in dem die Spuren des Alters sichtbar werden. Der Blickkontakt zum Betrachter oder zur Betrachterin ist gegeben. Hase hat weder bei dieser noch bei vergleichbaren Aufnahmen die Namen der Abgebildeten vermerkt. Ihr Interesse galt weniger der Person selbst, als dem von ihr verkörperten Typus der alten Frau.

---

<sup>289</sup> Dieses Motiv war in den 20er und 30er Jahren beliebt. Fotografen und Fotografinnen wie Kertész, Biermann, Burchartz, Lerski, Hoppé, Fiedler, Erfurth etc. befaßten sich mit diesem Thema ebenso wie die fotografische Fachliteratur, z.B. der Bildband: Hände und was sie sagen. 64 Bilder eingeleitet und erläutert von Adolf Koelsch, Schaubücher 11, Zürich und Leipzig 1929 oder der mit einem Foto von Helmar Lerski versehene Aufsatz von Artur Gläser mit dem Titel: Photographische Händestudien, in: ´Agfa Photoblätter´, April 1932, Jg. 8 ,Nr. 10, S. 309-311 sowie Fiedler, S. 105f

<sup>290</sup> Das Antlitz des Alters. Photographische Bildnisse von Erich Retzlaff. Einleitung von Jakob Kneip, Düsseldorf 1930

<sup>291</sup> Mettner, S. 62. Auf der Rückseite des Fotos gibt sie - wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Vorbereitung auf das Mettner Interview - einen noch früheren Entstehungstermin an: "Eine 100jährige! Mein erstes Foto mit einer geliehenen guten Kamera 9/12 mit 17 Jahren 1922. Man nahm diese mir wieder ab und ich litt sehr darunter. ´Wie mit abgehackten Händen´. Ein Gesicht wie ein Gebirge."

Dies trifft auch für Erich Retzlaff und Erna Lendvai-Dircksen zu, wobei hier der Kontext ein erklärtermaßen ideologischer und rassistischer ist und die Individualität dem 'deutschen Volkscharakter' geopfert wird.<sup>292</sup> Das 'unverfälschte Wesen' des deutschen Menschen sah Lendvai-Dircksen bei alten Leuten verwirklicht, weshalb diese häufig Gegenstand ihrer fotografischen Betrachtung wurden. Zudem symbolisierte für sie das Alter Tradition und Beständigkeit, Werte, die im Nationalsozialismus an Bedeutung gewannen. Eines dieser Fotos aus dem Bildband "Gesicht des deutschen Ostens" bietet sich zum Vergleich mit der von Hase porträtierten Clausthalerin an. Es zeigt ebenfalls im engen Ausschnitt den Kopf einer alten Frau. (Abb.106) Geändert hat sich allerdings die Lichtführung. Mit gezielten Spitzlichtern akzentuiert Lendvai-Dircksen das Gesicht und verleiht ihm einen heroischen Ausdruck. Die Isolierung aus dem Kontext trägt zusätzlich zu einer Überhöhung und Abstrahierung der Gesichtszüge bei. Daß es sich hier, wie die Bildunterschrift angibt, um die "Frau eines Fischers" handelt, ist aus dem Foto nicht zu erschließen.

Wie aus den Ausführungen hervorgeht, wählte Hase verschiedene Vorgehensweisen. Zum einen suchte sie das Individuelle, Unverwechselbare eines Menschen, seine charakteristische Gestik und Mimik festzuhalten. In diesem Fall handelt es sich zumeist um Auftragsarbeiten. Zum anderen war ihr Interesse ein allgemeines und richtete sich auf das Typische, das ein Mensch stellvertretend für eine bestimmte berufliche oder soziale Gruppe repräsentierte. Reduziert auf einen Typus, tritt das Persönliche in den Hintergrund. Nicht immer ist der Unterschied der beiden Sichtweisen im Bild nachvollziehbar.

Von den bisher beschriebenen Porträts, die die abgebildeten Menschen ohne ihren Lebens- und Arbeitszusammenhang darstellen, unterscheidet sich die nächste Gruppe deutlich. Die ihr zuzuordnenden Fotografien können unter dem Begriff '**Mensch und Arbeit**' zusammengefaßt werden. Ihre Anzahl in der Werkgruppe 'Bilder von Menschen' ist groß. Das Spektrum dieser Berufsdarstellungen ist umfassend. Welche

---

<sup>292</sup> Den Anspruch der 'Vorherrschaft der deutschen Rasse', versuchte Lendvai in mehreren Publikationen zu legitimieren, z.B. in: Lendvai-Dircksen, Erna: Das Gesicht des deutschen Ostens, Berlin 1935; dies.: Das deutsche Volksgesicht. Mecklenburg und Pommern, Bayreuth 1942<sup>2</sup>, (1. Aufl. 1940); dies. in: Schöppe 1935, S. 35-41 (Selbstvorstellung). Zu Lendvai-Dircksen siehe Eskildsen, Ute: Das Prinzip der Porträtdarstellung bei Erna Lendvai-Dircksen, Paul Strand und Christopher Killip, in: 'Camera Austria', 4/1980, S. 7-16; Philipp, Claudia Gabriele: Erna Lendvai-Dircksen (1883-1962). Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren, in: 'Fotogeschichte', Jg. 3, H. 7, 1983, S. 39-56. Welche fotografischen Gestaltungsmittel im Rahmen dieser rassistisch motivierten Porträtfotografie eingesetzt würden, sei, so der bekannte Porträtfotograf und Vorsitzende der 'Gesellschaft Deutscher Lichtbildner' Franz Grainer, nicht entscheidend: "Mag die Bildnisfotografie sich alter oder neuer Darstellungsmittel bedienen, in der Darstellung selber hat sie dem tieferen Empfinden des Volkes Rechnung zu tragen, muß sie der unmittelbare und sinnfällige Ausdruck, das Verlangen des Volkes sein nach seiner tiefsten rassischen Gestaltung." Franz Grainer, in: Schöppe 1935, S. 20-27, hier: S. 24 (Selbstvorstellung). Dem Individuum kam in der Porträtfotografie zur Zeit des Nationalsozialismus dabei keine Bedeutung mehr zu, wie Hugo Erfurth stellvertretend feststellt: "Die Persönlichkeit gilt, aber nicht mehr als Einzelnes, Vereinzelt, sondern als tragender Teil des Volksganzen." Hugo Erfurth, in: Schöppe 1935, S. 6-12, hier: S. 12 (Selbstvorstellung). Zu Erfurth siehe in diesem Zusammenhang auch den Aufsatz von: Pohlmann, Ulrich: "Im Einklang mit den Großen der Zeit." Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte des Erfurthschen Porträtwerkes in Ausstellungen und Publikationen, in: Hugo Erfurth. Photograph zwischen Tradition und Moderne, hg. v. Bodo von Dewitz, Köln 1992 (Kat.), S. 119-138, hier: S. 131ff

Berufsgruppen Hase wann und mit welchen bildnerischen Mitteln abgebildet hat, wird Gegenstand der folgenden Ausführungen sein.

Innerhalb der Abbildungen von arbeitenden Menschen stellt die Theaterfotografie nur eine Randerscheinung dar. Ab 1933/34 begann die Fotografin mit Rollenporträts und der Aufnahme von Spielszenen. Die Zusammenarbeit mit den Städtischen Bühnen blieb allerdings auf die Spielzeit 1933/34, d.h. auf die Inszenierungen im Januar und Februar des Jahres 1934, beschränkt. In diesen Monaten nahm Hase im Opernhaus die Aufführungen 'Rienzi', 'Prinz Eugen' und 'Friedemann Bach' und im Schauspielhaus das Stück 'Husarenfieber' auf. Die Szenenbilder und Rollenporträts entsprechen den damaligen an die Theaterfotografie geknüpften Erwartungen. Mit ausdrucksstarker Mimik und Gestik, der jeweiligen Rolle gemäß, präsentieren sich die Darsteller und Darstellerinnen halbfigurig oder im Brustbild vor der Kamera. Oft waren diese Bilder, die zum Teil in der Garderobe aufgenommen wurden, gestellt. Im Szenefoto hingegen galt das Interesse dem Spielgeschehen selbst, wie es sich in einer für das Stück charakteristischen Handlung auf der Bühne offenbarte. In den meisten Fällen dienten die Theaterfotografien der Öffentlichkeitsarbeit, der Werbung in eigener Sache. Die repräsentativen Rollenporträts und informativen Szenenbilder wurden in Schaukästen ausgestellt, in Programmheften und Theaterzeitschriften sowie in der illustrierten Presse publiziert.<sup>293</sup> Elisabeth Hases Fotografie einer Szene aus dem Singspiel 'Friedemann Bach' wurde beispielsweise ganzseitig im theatereigenen Organ 'Der 30. Januar. Braune Blätter der Städtischen Bühnen, Frankfurt a. M.', März 1934 veröffentlicht.<sup>294</sup> (Abb. 107)

---

<sup>293</sup> Vgl.: Hellhammer, Anja: Potential der Provinz. Zum theaterfotografischen Werk von Nini und Carry Hess, in: 'Fotogeschichte', Jg. 20, H. 75, 2000, S. 45-58, hier: S. 53. Zur Theaterfotografie siehe ferner den zeitgenössischen Beitrag von: Lehmann, Edgar Dr: Theater - fotografiert. Erfahrungen mit der Kamera vor dem Bühnenrahmen. Mit 17 Fotos von Rosemarie Clausen, Marcel Croner, Erich Fornoff, Hans Kenner, Lehmann-Tovote, in: 'Fotofreund-Schriftenreihe', Bd. 4, 1940, S. 3-20. Lehmann gibt technische Ratschläge, verweist auf die Verwendungsmöglichkeiten der Theaterfotografie und die vielfältigen Ansprüche, die von außen an sie gerichtet werden und damit die Arbeit der Berufsfotografen bestimmen. Als Beispiel nennt er auf S. 4 das Rollenporträt, das in der Fachfotografie eine eher beigeordnete Bedeutung habe, aber wegen der Erwartungen des Publikums und des Star-Kults produziert werde.

<sup>294</sup> H. 13, S. 100. Der Titel der Zeitschrift und die von Hase aufgenommenen Darbietungen lassen die veränderte politische Situation, von der auch die Frankfurter Bühnen zunehmend betroffen waren, erkennen. In den in den 'Braunen Blättern' veröffentlichten Beiträgen werden der römische 'Rienzi' und der österreichische 'Prinz Eugen' als Helden der Geschichte, als Befreier des unterdrückten Volkes klassifiziert. Alle Artikel forcieren die 'Führerideologie' der neuen Machthaber im nationalsozialistischen Deutschland. Vgl. 'Der 30. Januar. Braune Blätter der Städtischen Bühnen', Frankfurt a. M., Jg. 1, H. 9, Jan. 1934 und H. 11, Febr. 1934. Die politischen Veränderungen hatten auch Auswirkungen auf die fotografische Tätigkeit von Nini und Carry Hess, die im Unterschied zu Hase über zwei Jahrzehnte freiberuflich für das Opern- und Schauspielhaus gearbeitet hatten. 1933 wurde ihnen 'gekündigt'. (siehe Hellhammer, S. 55) Im selben Jahr begann die Entlassung anderer mißliebiger Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen. Zur besseren Kontrolle wurden beide Bühnen dem neuen Generalintendanten Hans Meissner unterstellt. 'Rienzi' war die erste in seiner Amtszeit gegebene Inszenierung. Es ist gleichzeitig die erste von Hase fotografierte. Weshalb ihre Tätigkeit für die Frankfurter Bühnen ein Intermezzo blieb, ob qualitative, wirtschaftliche oder politische Gründe vorlagen, ist nicht überliefert. Fest steht, daß die Situation der Bühnen sich im Untersuchungszeitraum in mehrerer Hinsicht verschlechtert hatte: Für die entlassenen jüdischen Ensemblemitglieder mußte Ersatz gefunden werden. Infolge des Ausbleibens des jüdischen Publikums im Jahre 1933 verminderten sich die Einnahmen für Platzmieten und Einzelkarten erheblich. Der Patronatsverein, dessen Mitglieder zu 90% Juden waren, löste sich auf. Er hatte Neu- bzw. Uraufführungen wie 'Rienzi' durch seine Finanzierungshilfen erst ermöglicht und die Kosten für die Einrichtung der Drehbühne des Opernhauses, dessen architektonisches Modell Hase aufgenommen hat, finanziert. Demzufolge könnte es durchaus sein, daß die schlechte finanzielle Entwicklung mitverantwortlich für ihre Aufgabe der

Hases Tätigkeit für die Frankfurter Bühnen blieb ein Intermezzo. Sie kann als ein weiteres Indiz für die Vielseitigkeit der Fotografin angesehen werden, macht aber gleichzeitig deutlich, daß es einer längeren Erfahrung bedurfte, um dieser anspruchsvollen Bildaufgabe gerecht zu werden.

Kontinuierlicher und umfassender porträtierte sie Handwerker, Arbeiter, Angestellte sowie die bäuerliche Bevölkerung. In der anschließenden Analyse werden aus jeder Gruppe stellvertretend einige Beispiele vorgestellt. An ihnen soll veranschaulicht werden, welche gestalterischen Mittel Elisabeth Hase bei den verschiedenen Berufsbildern einsetzte, ob es möglicherweise Unterschiede oder Gemeinsamkeiten in der Darstellung gibt.

Im Bereich des Handwerks fotografierte Hase u.a. Glasbläser, Fischer, Müller, Segelboot- und Musikinstrumentenbauer, Berufe, die größtenteils auf eine lange Tradition zurückblicken konnten. Hinsichtlich der gestalterischen Mittel gibt es zwei Vorgehensweisen: Bei den vorwiegend oder teilweise im Freien - außerhalb einer Werkstatt - verrichteten Tätigkeiten (Fischer etc.) wird das Umfeld in einem stärkeren Maße einbezogen, um so dem erweiterten Arbeitsraum bildlich Ausdruck zu verleihen. Deutlich wird dies am Beispiel einer Aufnahme aus dem Jahre 1932: Sie zeigt zwei Müller, die gerade eine Pause machen. (Abb. 108) Beide sind in der rechten Bildhälfte, die sie nicht ausfüllen, positioniert, nehmen also nur einen kleinen Teil der Bildfläche ein. Bei Abbildungen von Menschen, die - wie Hases Freundin, die Goldschmiedin Lotte Feickert - ihr Handwerk auf kleinstem Raum verrichten, ist der Ausschnitt dagegen eng, auf die Person zugeschnitten. (Abb. 109) Dadurch ist ihre Präsenz im Bild größer. Die konzentrierte Sichtweise entspricht der Ernsthaftigkeit der Dargestellten, die - scheinbar ungestört von der Kamera - ihre Handgriffe ausüben. Von Bedeutung ist zudem die Lichtführung. Sie akzentuiert Gesicht und Hände und lenkt somit ebenfalls den Blick auf die abgebildeten Männer und Frauen. Gleichzeitig charakterisiert sie deren Arbeit als eine handwerkliche. Die hier beschriebenen Stilelemente behielt Hase auch in späteren Jahren, beim Besuch einer Holzschnitzerwerkstatt, bei. Ausschnitt und Lichtsetzung sind mit dem vorherigen Bild vergleichbar, ebenso die querformatige Ausführung. (Abb. 110) Allerdings verweist hier das Produkt der handwerklichen Arbeit auf die politische Realität, die in Gestalt des Reichsadlers Einzug in die Bildwelt gehalten hat. Innerhalb der von ihm, dem Meister und dem Mitarbeiter gebildeten Dreieckskomposition nimmt er eine zentrale Rolle ein: Beide Männer richten ihren Blick auf das geschnitzte Staatssymbol. Der hell beleuchtete Arm des Meisters, der ihn hält, ist zusätzlich 'richtungsweisend'. Er stellt in seiner diagonalen Ausrichtung sowohl eine Blick- als auch eine 'Lichtachse' dar, die vom Kopf des Meisters über den Arm zum Vogel verläuft. Der Auszubildende bleibt innerhalb dieser hierarchisierenden Komposition im Hintergrund.

Wie verhält es sich nun mit den Arbeiterporträts? Welche Bildauffassung liegt ihnen zugrunde?

---

Theaterfotografie war. Die Angaben zur Situation der Frankfurter Bühnen im Nationalsozialismus sind folgender Literatur entnommen: Mohr, Albert Richard: Das Frankfurter Opernhaus 1880-1980. Ein Beitrag zur Frankfurter Theatergeschichte, Frankfurt a. M. 1980, S. 246ff; Holl, Karl: Zwischen Politik und Kunst, in: Frankfurt und sein Theater. Im Auftrag der Städtischen Bühnen Frankfurt a. M., hg. v. Heinrich Heym, Frankfurt a. M. 1963, S. 58-61; Heym, Heinrich: Auf dem Weg zur Stunde Null, in: Frankfurt und, S. 62-64

Auch in diesem Motivkreis werden vorwiegend Einzelpersonen, Paare oder Dreiergruppen wiedergegeben, die außerhalb oder innerhalb eines Betriebes ihre Arbeit z.B. als Holz- oder Industriearbeiter verrichten oder wie der 1933 fotografierte Holzarbeiter vorübergehend die Arbeit einstellen. Dieser posiert in entspannter Haltung und mit zur Seite gewandtem Kopf vor der Kamera. (Abb. 111) Sein Gesicht und eine Seite des Körpers sind verschattet. Wegen des begrenzten Ausschnitts ist vom linken Arm nur die Hand zu sehen, während der Oberkörper den Bildraum nach oben und unten füllt. Da der Mann überwiegend in der linken Hälfte positioniert ist, wird der Blick auf die Landschaft nur zum Teil verstellt. Der unbedeckte Oberkörper und der angewinkelte Arm verweisen auf eine körperliche Tätigkeit. Welche das sein könnte, ist wegen des isolierenden Ausschnitts nicht ersichtlich: Weder Arbeitsgerät noch Arbeitsplatz sind wiedergegeben. Erkennbar ist allein, daß es sich um eine ländliche Region handelt. Sie nimmt etwa 2/3 des Hintergrundes ein, wobei die Horizontlinie auf Augenhöhe des Arbeiters liegt.

Hinsichtlich des Motivs und der Gestaltung bestehen zwischen dieser Aufnahme und einem Bild<sup>295</sup> von Erna Lendvai-Dirksen gewisse Ähnlichkeiten. (Abb.112) Auch der von ihr ausschnitthaft abgebildete Arbeiter sieht zur Seite und winkelt zumindest einen Arm an. Sein Körper präsentiert sich jedoch frontal und nicht leicht schräg zur Kamera. Die Haltung ist gestrafft und bewirkt ein sichtbares Hervortreten des Knochenbaus. Unterschiede bestehen auch im Bildausschnitt. So sind die Haare von Lendvai-Dirksens 'Modell' am oberen Bildrand stärker angeschnitten. Der abgebildete Oberkörper bleibt aber 'unversehrt' und ist mit beiden Armen präsent. Der untere Bildrand befindet sich nun auf der Höhe des Schritts, der eine breitbeinige Beinstellung vermuten läßt. Niedriger liegt auch die Horizontlinie. Dadurch 'erhebt' sich der Arbeiter über die Landschaft, die infolgedessen nur eine untergeordnete Rolle spielt. Mit seiner monumentalisierten Körperlichkeit scheint der Mann die Bildgrenzen zu sprengen. Durch den engeren Ausschnitt rückt er näher an den Betrachter heran, dem hier per Foto ein Identifikationsmodell angeboten wird.<sup>296</sup> Entscheidend für die Bildwirkung ist ferner die Lichtführung. Gezielt moduliert sie einzelne Körperpartien, gleichzeitig ermöglicht sie eine scharfe Konturierung des Profils vor dem Hintergrund. Der mit diesen Mitteln skulpturierte Körper, eine 'Skulptur aus Fleisch und Blut'<sup>297</sup>, symbolisiert den vom Nationalsozialismus favorisierten Typus des gestählten Mannes, der die rassekundlichen Erwartungen erfüllt und dessen zu Stein erstarrter, von einem durchgängigen Lineament umgebener, Körper den Anspruch des NS-Regimes auf Unsterblichkeit und Überzeitlichkeit repräsentiert.

Der von Elisabeth Hase in einer ländlichen Region fotografierte Arbeiter verbildlicht diese NS-Ideologie nicht.

---

<sup>295</sup> Publiziert wurde es 1937 in: Lendvai-Dirksen, Erna: Reichsautobahn. Mensch und Werk, hg. v. Generalinspektor für das deutsche Straßenwesen, Berlin 1937. Die von Emil Maier geschriebenen Gedichte und Bildunterschriften sind politisch eindeutig: Sie rühmen die Autobahn - fälschlicherweise - als nationalsozialistische Errungenschaft. Gleichzeitig verweisen sie auf die Leistungen der Erbauer dieses Vorzeigeprojektes.

<sup>296</sup> Siehe hierzu auch: Philipp, in: Stommer, S. 122; Schellenberg, Christian/Tünnemann, Christian: "Schmelzendes Eisen verlangt Männer von Stahl!", in: Hägele, Ulrich/König Gudrun M. (Hg.) Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945, Marburg 1999, S. 122-127, hier: S. 122f;

<sup>297</sup> Den Begriff prägte Maurer in seiner Publikation zum weiblichen Akt: Maurer, Ottwil R.: Skulpturen aus Fleisch und Blut. Ein Buch über Aktfotografie, Berlin, Wien, Leipzig 1940 (Fotofreund-Schriftenreihe 3)



Das Gleiche trifft für die im Rahmen der Werksfotografie aufgenommenen Beschäftigten des Produktionsbereichs, der Verwaltungsabteilungen, der Forschungslabors etc. zu. Die meisten Fotos entstanden im Auftrag des Chemiegi-ganten I.G. Farben. Sie sind daher Gegenstand der Analyse. Eine der Gründungsfirmen der I.G. waren die Chemischen Werke Griesheim Elektron in Frankfurt a. M., für die Hase vorwiegend arbeitete.<sup>298</sup>

Bei den Aufnahmen der Arbeiter, Arbeiterinnen und Angestellten lassen sich kaum stilistische Abweichungen zu denen des Handwerks feststellen. Zwar haben sich Umgebung und Arbeitsgebiet geändert, nicht aber die fotografische Herangehensweise. Der enge Ausschnitt fokussiert die Verbindung von Hand und Kopf und erweckt den Anschein einer handwerklichen und nicht einer durch maschinelle Produktion bestimmten Tätigkeit. Zugleich isoliert er die Menschen aus ihrem Umfeld. Diese führen allein oder als Zweiergruppe konzentriert ihre Arbeit aus. (Abb. 113, ca. 1938) Die von Hase eingesetzten Gestaltungsmittel wurden auch von anderen Fotografen und Fotografinnen, z.B. Ruth Hallensleben, benutzt.<sup>299</sup> Diese fotografierte etwa zur gleichen Zeit zwei Arbeiter in einer Traktorenfabrik. (Abb. 114) Hallensleben grenzt die beiden Männer ebenfalls aus dem Fabrikgeschehen aus und macht sie zum zentralen Bildinhalt. Während Hase die Zusammenarbeit der I.G.-Arbeiter dokumentiert, sie auch formal als 'geschlossene Einheit' darstellt, geschieht in der Abbildung ihrer Kollegin genau das Gegenteil: Die großen Kisten teilen den Bildraum in Vorder- und Hintergrund. Sie wirken wie eine Kulisse, vor der sich der Arbeiter mit der Kopfbedeckung in Szene setzt. Beide werden vom Licht erhellt, während die linke Seite des Bildraums und der zweite Arbeiter im Dunkeln bleiben. Dessen Körperhaltung hat wenig mit der Entschlossenheit und Tatkraft symbolisierenden Pose seines Kollegen gemein. Er schaut vielmehr ein wenig befremdet der Inszenierung, aus der er ausgeschlossen zu sein scheint, zu. Wahrscheinlich ist er aber Teil von ihr, wird ihm stellvertretend für alle Arbeiter das anzustrebende Ideal vor Augen geführt. Hallensleben trägt mit den verwendeten bildnerischen Mitteln, z.B. der Lichtregie, zu einer Erhöhung des Arbeiters bei. Diese Stilisierung zum 'Helden der Arbeit' läßt sich in Hases Fotografie nicht beobachten.

Ihre sorgsam komponierten Aufnahmen sind aber - wie alle Werksfotografien - nur scheinbar neutral. Sie ästhetisieren den Anforderungen ihrer Auftraggeber gemäß den betrieblichen Alltag, der schließlich auch den Einsatz von Zwangsarbeitern und Zwangsarbeiterinnen einschloß.

Während in den zuvor beschriebenen Fotografien die Beschäftigten im Zentrum des Geschehens stehen, bricht Hase an anderer Stelle mit diesem Darstellungsmodus, wie

---

<sup>298</sup> Griesheim-Elektron produzierte z.B. Kunststoff, vollsynthetische Seide, Nylon und war zuständig für die Magnesiumgewinnung. Daneben fotografierte Hase z.B. für die Kalle & Co AG in Biebrich bei Wiesbaden und die Firma Leopold Cassella & Co in Frankfurt, die ebenfalls der I.G. Farben angehörten. Kalle & Co stellte u.a. Farbstoffe, Teerfarben und Zellulosederivate her. Vgl. zu den einzelnen Firmen und zur Geschichte der I.G.: Plumpe, Gottfried: Die I.G. Farbenindustrie AG. Wirtschaft, Technik und Politik 1904-1945, Berlin 1990; Ter Meer, Fritz Dr.: Die I.G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft. Ihre Entstehung, Entwicklung und Bedeutung, Düsseldorf 1953; Reichelt, W.O.: Das Erbe der I.G. Farben, Düsseldorf 1956

<sup>299</sup> Vgl. Herpertz, Georg: Ruth Hallensleben. Gestellte Arbeit - bestellte Bilder, in: Ruth Hallensleben. Industrie und Arbeit, hg. v. Ruhrlandmuseum Essen, Essen 1990 (Kat.), S. 6-12, hier: S. 9 und im selben Katalog: Boström, Jörg: Ruth Hallensleben - eine Interpretin auf der Bühne der Industrie, S. 57-62, hier: S.58

der Blick in das 'Laboratorium für Edelgase' des Werks 'Elektron' veranschaulicht: Der an der linken Bildseite stehende Angestellte, dessen Kleidung und prüfender Blick auf die mittige Schalttafel eine gehobene Position mit Kontrollfunktion vermuten lassen, verschwindet beinahe in seiner Umgebung. (Abb.115, ca. 1938) Bildbestimmend sind die senkrechten und waagerechten Linien, die Formen des Arbeitsgeräts, das streng gereiht oder ungeordnet ist, sowie das gleißende Neonlicht. Weniger erdrückt von seinem Umfeld erscheint der von Hein Gorny fotografierte Angestellte, vermutlich ein Ingenieur, der den "Befehlsstand eines großen Elektrizitätswerkes"<sup>300</sup> bedient. (Abb.116) Auch er ist umgeben von seinem Arbeitsbereich, einer büroähnlichen Einrichtung und der riesigen Schalttafel. Deren strenger Linienverlauf prägt zwar den Bildeindruck, läßt aber die Fläche hinter dem Mann frei, so daß sich dieser deutlich vom Hintergrund abhebt. Die klare, überschaubare Komposition, die letztlich auf den geordneten Arbeitsplatz zurückzuführen ist, gesteht ihm den seiner Position angemessenen Raum zu und verstärkt parallel dazu den Eindruck von Rationalität und Kalkül.

Im Unterschied zu dem Laborangestellten des Werks 'Elektron' gesteht Hase dessen Direktor, Dr. Siedler, eine weitaus größere Präsenz zu. (Abb.117, ca. 1938) Einziges Arbeitsgerät ist der von ihm gehaltene Schreibstift. Vom Revers hebt sich deutlich das Parteiabzeichen der NSDAP ab.<sup>301</sup> Links von Siedler, beinahe in der Größe seines Oberkörpers, befindet sich das I.G.-Logo, dem Siedler zugewandt ist. Diese formale Analogie von Objekt und Mensch bedeutet keinen Machtverlust des letzteren. Siedler *ist* die I.G. Er verkörpert die weltweite Vormachtstellung des Konzerns, der im Bild durch die Lichtsituation eine sakrale Erhöhung erfährt.

Innerhalb der Berufsporträts stellen die Abbildungen der Landbevölkerung, vorwiegend Außenaufnahmen, einen Schwerpunkt dar. Das naturverbundene, bäuerliche Leben faszinierte die Fotografin, deswegen bereiste sie seit Beginn ihrer Selbständigkeit verschiedene ländliche Regionen. Dokumentiert werden das einfache Leben und der Zusammenhalt der Dorfgemeinschaft: Frauen backen gemeinsam Brot, Kinder und Erwachsene erledigen die Feldarbeit und bringen die Ernte ein. Bizarre Wolkenkonstruktionen lassen dabei die Natur als Schauspiel erscheinen und bewirken zum Teil beinahe 'dramatische' Lichtverhältnisse. (Abb. 118, um 1932) Nur selten wird die Beschwerlichkeit des Landlebens visualisiert, etwa wenn eine alte Frau mit Hilfe eines Ochsenpfluges den Boden pflügt.

Die von Ursula Peters am Beispiel der realistischen Malerei und der Fotografie der Jahrhundertwende (19./20.Jh.) beschriebenen 'Standardmotive' bäuerlichen Lebens,

---

<sup>300</sup> So lautet die Bildunterschrift der in folgender Publikation abgebildeten Aufnahme: Thierbach, Hans: Deutsches Schaffen - Deutsches Land. Mit einleitenden Worten von Dr. Hans Friedrich Blunck, dem Präsidenten der Reichsschrifttumskammer (305 Abb.), Berlin 1934

<sup>301</sup> Ab 1937 begann die Nazifizierung der I.G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft, die zum größten Geldgeber der NSDAP wurde und damit Hitlers Aufrüstungspläne finanziell unterstützte. In diesem Jahr traten zudem alle noch verbliebenen Direktoren in die NSDAP ein. Die jüdischen Direktoren, unter ihnen Richard Merton, der zudem die 'Metallgesellschaft' (MG) leitete, wurden entlassen. Vgl.: Borkin, Joseph: Die unheilige Allianz der I.G. Farben. Eine Interessengemeinschaft im Dritten Reich, Frankfurt a. M., New York 1979, bes. S. 72 und S. 90. Hase bezeichnet Merton in einer undatierten Notiz als ihren ersten Auftraggeber und Helfer. Ihr 2. Ehemann, Hellmuth Simonis, war - wie schon erwähnt - Prokurist bei der 'MG', eine der größten Metallhandelsgesellschaften der Welt mit Filialen in allen großen Städten.

z.B. Heuernte, Vesper im Feld, Schnitter mit Sense<sup>302</sup>, lassen sich auch im Werk Elisabeth Hases nachweisen. So entstand z.B. 1933 eine Serie über eine Ernte in Klein-Heubach, die alle genannten Motive aufweist. Eine dieser Aufnahmen zeigt einen Schnitter, drei Schnitterinnen und zwei Kinder, unter ihnen die kleine Anna, die sich nach der Mahlzeit ausruhen. (Abb. 119) Die hellen Kopftücher leuchten wie drei Punkte. Sie setzen Akzente und betonen die Waagerechte der auf gleicher Höhe sitzenden Frauen. Schnitter und Heuhaufen bilden die vertikalen Linien. 1934 wurde eine motivlich vergleichbare Fotografie von Hans Retzlaff in dem Bildband 'Deutsches Schaffen - Deutsches Land'<sup>303</sup> publiziert. (Abb. 120) Das Bild ist im Querformat ausgeführt. Auch in der Gestaltung gibt es Unterschiede: Menschen und Heuhaufen bilden eine Diagonale und sind infolgedessen weiter vom unteren Bildrand entfernt. Der Himmel wird strukturiert von der starken Wolkenbildung, gereihte Heuhaufen rhythmisieren die Bildfläche. Die Veröffentlichung von Retzlaffs Foto macht deutlich, daß dieser Bildinhalt 'gefragt' war, wovon auch Hase profitierte. Einige Motive ihrer Ernteserie wurden in der Presse publiziert.(Kap.V)

Wie bei den anderen Berufsgruppen gibt es auch in diesem Themenkreis Fotografien von einzelnen Menschen. Der Schnitter mit der Sense gehört dazu. (Abb.121, 1933) Er ist gleichfalls Bestandteil der in Klein-Heubach aufgenommenen Bildfolge. Die ländliche Umgebung ist hier auf die fragmentarische Ansicht des Heuhaufens reduziert. Als Bildelement stellt dieser wie die Sense beziehungsreich die Verbindung zur Tätigkeit des Schnitters her. Der Schnitter selbst ist aus der Untersicht aufgenommen. Sein leicht zur Seite gedrehter Kopf setzt sich deutlich vom neutralen Hintergrund ab. Die Körperhaltung mit dem in die Hüfte gestützten Arm ist der des Holzarbeiters (Abb. 111) vergleichbar. Beide sind halbfigürlich abgebildet und nach links versetzt positioniert. Geändert hat sich der Standpunkt der Fotografin. Durch die Untersicht und die diagonal ausgerichtete, nach rechts steigende Sense erzielt sie in der Aufnahme des Schnitters eine andere Bildaussage: Der bäuerliche Mensch fungiert stellvertretend als bodenständiger Typus, er symbolisiert gleichzeitig das Zukunftsweisende seines Berufsstandes.<sup>304</sup>

Hases Fotografien der Landbevölkerung erfüllten ästhetisch wie inhaltlich die zeitgenössischen Anforderungen an das fotografische Bild.<sup>305</sup> Nicht von ungefähr wurden sie vielfach in der Presse publiziert. In ihren Bildern erscheint das Landleben oft als fröhliche Gemeinschaftsarbeit.<sup>306</sup> Nur selten finden sich im

---

<sup>302</sup> Peters, S. 282-286

<sup>303</sup> Thierbach, S. 86

<sup>304</sup> Zur Ikonographie des Schnittermotivs siehe: Hochreiter, Otto: Bäuerliches Leben in fotografischen Bildern, in: 'Fotogeschichte', Jg. 2, H. 5, 1982, S. 45-54., hier: S. 50

<sup>305</sup> Vergleichsbeispiele anderer Fotografen und Fotografinnen finden sich in der schon genannten Publikation "Deutsches Schaffen - Deutsches Land", Thierbach, z.B. S. 86. Hochreiter weist darauf hin, daß bäuerliches Leben besonders in der Zeit des Nationalsozialismus zum zentralen Thema einiger BildproduzentInnen wurde. Der quantitative Anstieg lasse das politische Interesse erkennen, die Aufnahmen selbst ließen aber kaum eindeutige formale Klassifizierungen einer sogenannten 'Blut- und Bodenfotografie' zu. Siehe ders., S. 47, 49. Nicht zuletzt deswegen wurden einige von Hases Fotografien auch in der Nachkriegszeit publiziert.

<sup>306</sup> Fotografien des bäuerlichen Lebens liegt nach Auffassung Hochreiters (S. 45) vielfach eine Flucht aus der politischen und sozialen Realität zugrunde. Daß diese 'Gegenwelt' demzufolge eine Idealisierung erfährt, erscheint folgerichtig. Gleichzeitig muß aber darauf hingewiesen werden, daß die Bilder auch dazu dienen konnten, staatlich verordnete Maßnahmen, z.B. den "Landdienst", einer breiten Öffentlichkeit 'schmackhaft' zu machen. Möglicherweise war dies die Ursache, weshalb der "Reichsnährstand", die Zwangsorganisation der in der Landwirtschaft Beschäftigten, zu den Kunden Elisabeth Hases gehörte.

Fotoverzeichnisbuch oder auf der Rückseite der Aufnahmen Angaben, die die politische Situation erahnen lassen, etwa wenn ein 1942 entstandener Film den Titel "Landdienst" trägt, und es sich bei einigen der abgebildeten Frauen um "Ostflüchtlinge in ihrer neuen Heimat" handelt.

Die Berufsporträts sind überwiegend als Serie ausgeführt. Einige dieser Bildfolgen, z.B. über die Fischer auf Hiddensee, hat die Fotografin explizit als "Bildberichte" gekennzeichnet, d.h. es existieren zusätzlich zu den 18x24 cm großen Abzügen kleinere, meist im Format 11x17cm. Diese bewahrte sie zusammen mit kleinen Textbeigaben in braunen, mit dem Titel der Reportage versehenen Hüllen auf. Angaben zum Publikationsort machte sie nicht.<sup>307</sup>

Die Bildberichte, ausführlicher werden sie in Kapitel V. behandelt, sind eine Kombination aus Inszenierung und Momentaufnahme. Sichtbar wird dies z.B. in der 1934 entstandenen Serie über Ostseefischer auf Hiddensee. Deren Arbeit, z.B. das Flickeln von Netzen oder das Sortieren von Fludern, wird ausführlich dokumentiert. Nur in Ausnahmefällen ergibt sich ein Blickkontakt zur Kamera, lassen die Abgebildeten ihr Wissen um das 'Fotografiert-Werden' erkennen. Meist aber bewegen sie sich souverän vor der Kamera. Sie scheinen an ihre Anwesenheit gewöhnt, denn neben Hase reisten z.B. auch Paul Wolff und Marta Hoepffner nach Hiddensee, um die Fischer und ihre Familien aufzunehmen. Wenn Wolff also - aus einer Konkurrenzsituation heraus - feststellt, Hase habe das "konjunkturelle Bild" für sich entdeckt, hat er Recht. Aber das Gleiche traf für alle Bildproduzenten und Bildproduzentinnen zu, die ihr Einkommen wesentlich durch Einnahmen aus dem Bereich Presse und Werbung bestritten und den Markt, der ab 1933 nicht mehr zwischen wirtschaftlichen und politischen Interessen trennte, bedienten. Daß es dabei zu ähnlichen Bildergebnissen kam, überrascht kaum. Deutlich wird dies bei der Durchsicht des schon genannten Bildbands "Deutsches Schaffen - Deutsches Land" (1934), in dem sich viele Vergleichsbeispiele zu den von Hase abgebildeten Berufsgruppen (z.B. Fischer, Maler) finden.

Hases Bildberichte weisen weitgehend keinen erkennbaren Aktualitätsbezug auf, und es ist anzunehmen, daß sie erst im Nachhinein dieser Publikationsform zugeführt wurden. Meist ist es eher so, daß sie über die alltäglichen, sich stets wiederholenden Arbeits- und Lebenszusammenhänge von Menschen in vorwiegend traditionellen

---

<sup>307</sup> Einer der frühesten Bildberichte ist aus dem Jahre 1934. Er trägt den Titel "Ein Arbeitsloser baut sich eine Hühnerfarm". Der beiliegende Text erzählt die Geschichte eines jungen Arbeitslosen, der durch Eigeninitiative seiner mißlichen Lage entkommt. Hase begleitete den arbeitsreichen Alltag der Familie mit der Kamera. Zur 'Nachahmung empfohlen', diese Aufforderung impliziert nicht nur der Text, sondern auch die Fotografien, die jeden kleinsten Arbeitsschritt der Bäuerin dokumentieren und infolgedessen wie eine Anleitung erscheinen. Auch in fotografischer Hinsicht eigneten sich Hases Aufnahmen scheinbar zur Nachahmung, wie eine beinahe identische Aufnahme im 'Photofreund' nahelegt: Hans, R.: Der Bauer im Lichtbild, in: 'Photofreund', Nr. 20, Jg. XVI, 20.10.1936, S. 393-395. Bäuerliches Leben stellte Hase ferner in ihrem Bildbericht vom traditionellen "Wendelinusmarkt" (ca.1934) in Amorbach/Odenwald dar. Um 1936 erstellte Hase eine temporeiche Reportage über ein Autorennen auf der Autobahn. Sie begleitete das Filmteam, das dieses Rennen dokumentierte. Dieser Bildbericht vermittelt in spannungsreichen und formal ausgewogenen Bildern anschaulich die Atmosphäre während des Wettbewerbs. Von den zuvor besprochenen unterscheidet er sich insbesondere durch die Dynamik und Modernität des dargestellten Bildinhalts.

Berufen berichtet. Bauern, Fischer etc. verrichten ihr von der Natur geprägtes Werk in einer einfachen, aber beschaulich wirkenden Umgebung.

Im Kontrast hierzu steht eine Serie über die "Motorisierte Gendarmerie" von ca. 1937. Die Reihe umfaßt 42 Aufnahmen, denen wie üblich kleine Begleittexte beigelegt wurden. Elisabeth Hase folgte den Männern in das Dienstgebäude, sie fotografierte den Außenbereich mit den dort parkenden Polizeiautos und den Sport treibenden Polizisten sowie die Verkehrskontrollen auf den Straßen, d.h. sie dokumentierte wie bei anderen Berufsgruppen auch den Tageslauf. Von der oben erwähnten Beschaulichkeit ist in diesem Bildbericht nichts zu spüren. Nicht mehr die Natur bestimmt und strukturiert den Tagesablauf, sondern die Befehle der Vorgesetzten. Die Atmosphäre in den Bildern erscheint zum Teil aggressiv, beinahe bedrohlich.

Eingeleitet wird die Bildfolge mit der Aufnahme eines Sockels am Toreingang des Außengeländes.(Abb.122) Das steinerne Mauerwerk trägt die Aufschrift "Motorisierte Gendarmerie" und bildet das Podest für den auf ihm thronenden Reichsadler. Verbindendes Element zwischen Sockel und Adler ist das Hakenkreuz. Unter- und Nahsicht lassen den Reichsadler, der sich mit seinen ausgebreiteten Schwingen deutlich vom Himmel abhebt, monumental erscheinen. Der 'Standpunkt' der Fotografin erhöht ihn, während sich der Betrachter angesichts der über ihm befindlichen autoritären Staatsgewalt, symbolisiert durch den Reichsadler, klein vorkommt. Der Tenor der Serie ist somit gleich zu Beginn eindeutig festgelegt und stellt die Polizisten als Repräsentanten dieser Ordnung vor.

Wie nun verfolgt Hase inhaltlich und formal diese Strategie weiter? Wesentliches Arbeitsgerät der 'motorisierten Gendarmerie' ist das Auto, daher befassen sich mehrere Aufnahmen mit seiner Pflege und Wartung. In der Nahsicht wird z.B. ein Polizist beim Messen des Reifendrucks dargestellt. (Abb.123) Mensch, Reifen und Meßgerät nehmen als zentraler Bildinhalt das ganze Format ein. Gemeinsam bilden sie innerhalb der Dreieckskomposition formal eine Einheit: Alle drei sind durch Überschneidungen miteinander verbunden.

Bei anderen Fotografien strukturiert die Diagonale die Komposition. Deutlich wird, daß formale Elemente des 'Neuen Sehens' und der 'Neuen Sachlichkeit' für bestimmte Bildinhalte adaptiert und weiterhin verwendet wurden. Gegenstände wie Menschen reihen sich unterschiedlos und in strenger Ausrichtung wie Fließbandprodukte aneinander.(124,125) Wird diese Kette gleicher oder ähnlicher 'Elemente' wie bei dem Foto von den Sportlern durch den engen Ausschnitt beschnitten, entsteht der Eindruck von Unendlichkeit. Die Anzahl der abgebildeten Menschen erscheint unüberschaubar, weshalb die Diagonale als Gestaltungsmittel je nach Intention und Ideologie vielseitig verwendbar war, etwa wenn es darum ging, einen nationalsozialistischen Aufmarsch mit geringer Beteiligung im Bild als Massenkundgebung erscheinen zu lassen.

Die zum Sport angetretenen Polizisten wirken in ihrer Sportkleidung trotz der militärischen Aufstellung ein wenig verlegen. Mit dem Ablegen der Uniform scheinen sie ihre begrenzte Autorität verloren zu haben. Dies wird besonders im Kontrast mit ihrem uniformierten Vorgesetzten deutlich, der von hinten gezeigt wird und gesichtslos bleibt. Im Gegensatz zu seinen Untergebenen steht er breitbeinig da. Der Bildausschnitt endet im Kniebereich. Haltung und Uniform symbolisieren Autorität.

Das in diesem Bild zum Ausdruck kommende Machtgefüge wird besonders offensichtlich in einer weiteren Aufnahme der Reportage.

Wieder stehen die uniformierten Vorgesetzten mit dem Rücken zur Kamera, und wieder erscheint die von ihnen verkörperte Staatsmacht gewissermaßen anonym, ohne individuelle Züge. (Abb.126) Im Dunkel des Torbogens bleiben sie unentdeckt für die Sporttreibenden. Das Bedrohliche dieser Situation resultiert aus der heimlichen Observierung. Auch wenn die Macht für die Untergebenen *nicht* sichtbar wird, bleibt sie doch immer allgegenwärtig. Der Hell-Dunkel-Kontrast unterstützt diesen Eindruck, unterstreicht die vorhandenen hierarchischen Strukturen: Das hohe, übermächtige Portal rahmt die beiden Zuschauer. Wie ein überdimensionales Schlüsselloch gibt es den Blick auf die scheinbar ahnungslosen, 'ungeschützten' Sportler frei. 'Hinter allem' steht die Fotografin und beobachtet wiederum ihrerseits diese Szenerie mit aufmerksamem Blick und Gespür, wie die Wahl der gestalterischen Mittel zeigt. Ob ihr Bild als kritische Bestandsaufnahme einzuordnen ist, erscheint angesichts der anderen Beispiele eher unwahrscheinlich. Der eventuell von Kruse verfaßte Begleittext jedenfalls ist es nicht. Zwar gibt es keine Bildunterschrift zur beschriebenen Aufnahme, aber durchgängig ist die Tendenz positiv, werden Einrichtung, Arbeit etc. als 'vorbildhaft' charakterisiert.

So heißt es z.B. zu einem Wandbild in der Kantine (Abb.127): "Künstlerischer Wandschmuck in der Kantine. Eine vorbildlich ausgestattete Unterkunft. (...)" Das Wandbild zeigt, wie es weiter heißt, "die Entwicklung der Formationen der Bewegung."<sup>308</sup> Elisabeth Hase hat das Wandgemälde nicht isoliert, d.h. im leeren Raum aufgenommen, sondern während einer Mahlzeit, so daß hier - vergleichbar mit dem ersten Bild der Serie (Abb.122) - der Bezug zwischen der ausgeübten Tätigkeit und der dahinter stehenden, alle Bereiche des menschlichen Lebens durchdringenden, Ideologie hergestellt wird.

Die Zeichen staatlicher Macht sind in den bisher beschriebenen Fotografien der Serie mehr oder weniger immer präsent. Anders verhält es sich bei den Aufnahmen, die außerhalb des Geländes entstanden und die den letzten Teil der Bildreportage bilden. Auf der Straße, im Kontakt mit den Verkehrsteilnehmern, wird Bürgernähe suggeriert, erscheint die 'motorisierte Gendarmerie' als Freund und Helfer. (Abb. 128)

#### 4.5 Reise-Bilder

Von 1932 bis 1943 unternahm Elisabeth Hase mehrmals im Jahr ca. zwei- bis dreiwöchige Reisen<sup>309</sup>, bei denen zahlreiche Fotografien über 'Land und Leute' entstanden. Da einige dieser Aufnahmen schon in den Kapiteln 'Landschaften', 'Architektur' oder 'Bilder von Menschen' behandelt wurden, wird sich die Analyse der in Deutschland aufgenommenen Bilder auf die beiden Schwalmreisen beschränken. In Ausnahmefällen besuchte Hase auch das Ausland, z.B. Holland, wo sie Architektur fotografierte. Hervorzuheben ist ihre Schiffsreise im Jahre 1934, die sie in die Mittelmeerländer Italien, Spanien, Marokko und Portugal führte. Die Fahrt

---

<sup>308</sup> Der Text befindet sich im Nachlaß.

<sup>309</sup> In den Kriegsjahren 1941 und 1942 machte sie immerhin noch vier bzw. fünf Aufnahme-reisen in den Schwarzwald, ins Allgäu, nach Klein-Heubach und an den Chiemsee. 1943, in der Endphase des Krieges, reduzierte sich die Anzahl auf zwei Fahrten. Mit der Evakuierung im Jahre 1944 stellte sie die Reisen ein.

mit der 'Monte Rosa' beeindruckte Hase nachhaltig und wurde von ihr umfangreich dokumentiert.

#### 4.5.1 Vom Odenwald zur Nordsee. Deutsche Heimat im Bild

Die Reiseziele Elisabeth Hases lagen größtenteils in Deutschland, z.B. im Bayrischen Wald, im deutschen Mittelgebirge (Taunus, Schwarzwald, Harz etc.) und am Meer (Norderney, Hiddensee). Der Besuch von Städten in historischer Bauweise wie Rothenburg o.T. oder Dinkelsbühl gehörte ebenfalls dazu.

Wie viele Bereiche menschlichen Lebens war auch das Reisen in der Zeit des Nationalsozialismus reglementiert und instrumentalisiert. Reisen galt nicht als harmloses Freizeitvergnügen, sondern als "nationale Pflicht"<sup>310</sup>, wie es im 'Berliner Tageblatt' vom 10.11.1933 heißt. Demzufolge blieben weder die Wahl des Reiseziels noch die Art des Urlaubs dem Zufall überlassen. So begann im selben Jahr eine Kampagne, die Deutschland als attraktives Reiseland propagierte. "Deutsche Berge, deutscher Wald, deutsches Land mit deutscher Bauernarbeit"<sup>311</sup>, so hieß es, sollten zu den favorisierten Themen der Fotografie werden. In den folgenden Jahren machten sich Paul Wolff, Erich Retzlaff, Ruth Hallensleben, Liselotte Purper<sup>312</sup> und andere FotografInnen auf den Weg, die deutsche Heimat mit der Kamera zu entdecken. Ein Teil der Aufnahmen wurde anschließend in der Presse oder in Bildbänden mit entsprechend heimattümelnden, die nationalsozialistische Ideologie unterstützenden Begleittexten veröffentlicht.<sup>313</sup> Wenn Rolf Sachsse die Urlaubsfotografie der Amateure in drei Hauptgruppen - Ferien am See, in den Bergen und im Mittelgebirge<sup>314</sup> - unterteilt, so gilt das, wie die oben genannten Reiseziele Hases gezeigt haben, in ähnlicher Weise auch für die Berufsfotografie. Das Mittelgebirge bot wegen seiner Denkmäler, historischen Kleinstädte und traditionsreichen Handwerke

---

<sup>310</sup> Zit. n. Schäfer, Hans-Dieter: Das gesplante Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945, München, Wien 1982<sup>2</sup>, S. 121

<sup>311</sup> O.A.: Die Landschaft, in: 'Die Foto-Schau', Febr. 1936, S. 6. Die 'deutsche Heimat' war, wie Timm Starl ausführt, schon in den 20er Jahren ein Thema der Amateurfotografie und verschiedener fotografischer Bildbände, deren gemeinsames Merkmal nationalistisch gefärbte und das Landleben verherrlichende Begleittexte waren. Das thematische Spektrum der Heimatfotografie war breit und nicht genau definiert. Heimatfotografie umfaßte in den 20er wie in den 30er Jahren Architektur, Landschaft, Stilleben, Menschen, vor allem Bauern und deren Sitten und Gebräuche. Vgl. Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München, Berlin 1995 (Kat.), S. 99f

<sup>312</sup> Der Radius der von ihr bereisten Gebiete spiegelt, wie Protte schreibt, die Expansionspolitik des 'Großdeutschen Reiches' wieder; vgl. Protte, S. 9

<sup>313</sup> Als Auswahl genannt seien hier: Niederdeutschland. Landschaft und Volkstum. Dargestellt in 52 farbigen Aufnahmen von Erich Retzlaff und erläutert von Dr. Wilhelm Peßler, Direktor des niedersächsischen Volkstumsmuseums in Hannover, Berlin 1940; Wolff, Paul: Sonne über See und Strand. Ferienfahrten mit der Leica. Mit einem Schlußbeitrag von Hans Windisch, Frankfurt a. M. 1936; Paquet, Alfons: Der Rhein. Vision und Wirklichkeit. Mit 160 Aufnahmen von Dr. Paul Wolff und seinem Mitarbeiter Alfred Tritschler, Düsseldorf 1940. Andere Bilder, etwa malerische Ansichten vom Rhein oder von historischen Bauwerken, wurden in Sammelalben oder als Kartenspiel reproduziert. Die Titel solcher Spiele lauteten z.B.: Deutschland ist schöner und größer geworden. Städte-Quartett. Alte und neue Bauten des Dritten Reiches, Spielkartenfabrik Altenburg/Thüringen o.J. (Ende 1938/Anfang 1939), vgl. Hoffmann, S. 68, Anm. 47. Erkennbar ist bei diesen oder vergleichbaren Werken die politische und ästhetische "Einbettung in das nationalsozialistische Deutschland", ders. S. 61

<sup>314</sup> Sachsse, Rolf: Heimat als Reiseland, in: Pohl, Klaus (Hg.): Ansichten der Ferne. Reisefotographie 1850 - heute, Gießen 1983 (Kat.), S.129-150, hier: S. 144

wie Glasblasen, Holzschnitzerei und seiner bäuerlichen Regionen besonders abwechslungsreiche Motive und wurde zum "Hort der Heimatphotographie"<sup>315</sup>.

Thema der Reisefotografie wurde nicht nur das Reiseziel, sondern auch der Weg dorthin, die Straße und in gleicher Weise, die 'Form' des Reisens, d.h. die Fahrt mit dem Auto. (Abb.129) Das Auto, vom nationalsozialistischen Regime immer wieder als Symbol des technischen Fortschritts hervorgehoben, wurde - mehr noch als in den zwanziger Jahren - in das journalistische Konzept der Reisefotografie einbezogen. Beim Blick auf die Landkarte, bei der Rast am Großglockner oder an einer Autobahnbrücke, das Auto ist immer mit im Bild, wenn TouristInnen und FotografInnen gleichermaßen die Wunderwerke der Natur oder der Architektur, z.B. die Brücken der neuen Reichsautobahn, bestaunen. Das Besondere dieser Sehenswürdigkeiten scheint dabei manchmal zweitrangig zu sein. Der Reiseform selbst, der Fahrt mit dem Auto, gilt dasselbe Interesse.<sup>316</sup> Häufig wird es personifiziert, wird ihm gleichsam menschliches Empfindungsvermögen zugesprochen, etwa wenn es bei Wolffs Fotoreise heißt "dem Motor bekam die frische Waldluft ausgezeichnet".<sup>317</sup> Und in der Zeitschrift 'Photoblätter', die im März 1937 ein Heft zum Thema "Auto und Camera" herausgibt, beschreibt ein Autor das 'Wesen' des Fahrzeugs folgendermaßen: "Das Auto hat ein Gesicht, ein Porträt, das ihm Leben und Ausdruck verleiht. Und darum ist es photographisch ein wundervolles Thema, das nahezu unerschöpflich ist schon dadurch, daß Raum und Zeit überbrückt werden. Um ein Auto zu photographieren, muß man es kennen, muß in seinem Gesicht lesen können."<sup>318</sup> Das Fahrzeug sei mehr als Staffage im Foto, "es soll vielmehr zum eigentlichen Bildinhalt führen, d.h. es soll deutlich ausdrücken, daß das Bild anders gesehen und erlebt wurde, so wie es eben nur der Kraftfahrer erleben kann."<sup>319</sup> Die Begriffe 'Reisen', 'Kamera' und 'Auto' bilden in unterschiedlichen Varianten eine vielbeschworene Einheit, etwa wenn Paul Nathrath 1942 meint, daß Reisen und Fotografie zusammengehörten. Genannt wird in diesem Zusammenhang - nicht nur von ihm - die 'Straße', die als Bindeglied gilt und der wie dem Auto ein eigenes Wesen zugesprochen wird: "Am Anfang des Reisens steht die Straße. Sie ist der Weg in die Welt. Alle Landschaft liegt an ihren Seiten. Wer das Reisen liebt, muß auch die Straße lieben."<sup>320</sup> Und aus heutiger Sicht kaum nachvollziehbar schreibt er weiter: "Man muß nur einmal wirklich die Innigkeit, ja die Sehnsucht einer Straßenbiegung

---

<sup>315</sup> A.a.O.

<sup>316</sup> Erkennbar wird das z.B. im Titel einer Bildreportage von Harald Lechenberg aus dem Jahre 1934. Dort heißt es "Auto-Reise wie noch nie - Auf schwierigsten Pfaden von Bombay nach Berlin". Die eigentliche Sensation dieser exotischen Reise war scheinbar die Durchquerung der Landschaft mit einem 'Ford A-Modell'; vgl. Pohl, Klaus: Die Welt für Jedermann. Reisephotographie in deutschen Illustrierten der zwanziger und dreißiger Jahre, in: ders., S. 96-127, hier: S. 117

<sup>317</sup> Beckmann, Eberhard: Frankenland-Donaustrand. Eine Ferienfahrt auf Paul Wolffs Spuren, in: Wolff, Paul Dr.: Groß- oder Kleinbild? Ergebnisse einer Fotofahrt durch Franken an die Donau. Text und 100 Bildseiten von Dr. Paul Wolff mit einer Beschreibung der Bildreise von Eberhard Beckmann, Frankfurt a. M. 1938, S. 33-60, hier: S. 37. Zur Personalisierung des Autos in der Reisereportage siehe auch Sykora, Katharina: Außer Kurs. Zu den Reisefotografien von Marianne Breslauer, Annemarie Schwarzenbach und Ella Maillart, in: 'Fotogeschichte', Jg. 13, H. 48, 1993, S. 27-43, hier: S. 35

<sup>318</sup> Weiszäcker, Ralf Dr.: Auto und Camera, in: 'Photoblätter', März 1937, Jg. 14, H. 3, S. 65-72, hier: S. 65. Nicht von ungefähr erscheint das Themenheft zu diesem Zeitpunkt. Zur gleichen Zeit fand in Berlin die 'Große internationale Automobil-Ausstellung' statt, wie ein Mitglied der Redaktion, die nun 'Schriftleitung' heißt, in einer kleinen Einleitung schreibt.

<sup>319</sup> Ders., S. 70. Weiszäcker regt ferner an, in den Bildern - wie bei Hase und Wolff geschehen - Vergangenheit (z.B. historische Fassaden) und Gegenwart (Kraftfahrzeug) einander begegnen zu lassen.

<sup>320</sup> Nathrath a), S. 56



empfunden haben. Man wird das nicht vergessen."<sup>321</sup> Solche gefühlsbetonten Ausführungen waren nicht selten. Mehrere Bildbände, etwa Wolf Straches "Auf allen Autobahnen. Ein Bildbuch vom neuen Reisen" und Artikel in den Reisebeilagen der Presseorgane, griffen diesen Tenor auf.

Elisabeth Hase selbst enthielt sich - zumindest in ihren noch vorhandenen schriftlichen Quellen - vergleichbarer Äußerungen, aber sie unternahm etliche Fotoreisen mit dem Auto und dokumentierte sie mit entsprechendem Bildmaterial.

#### 4.5.1.1 Die Schwalm

1935 und 1937 reiste die Fotografin in die Schwalm, einem von der Landwirtschaft geprägten Gebiet. Fern ab von den Industriezentren setzten sich städtische Einflüsse in dieser Region kaum und nur mit großer zeitlicher Verschiebung durch. Die Folge war eine "kulturelle Geschlossenheit"<sup>322</sup>, in der traditionelle Lebens- und Arbeitsformen bewahrt wurden. Der Pflege des Brauchtums kam in diesem Zusammenhang eine große Bedeutung zu. Zum Ausdruck kam sie u.a. in der auffälligen Tracht, die üppiger ausfiel als in ärmeren Regionen Hessens<sup>323</sup> und nicht zuletzt deswegen ein beliebtes Bildmotiv war.

Als Elisabeth Hase Mitte der 30er Jahre die Schwalm und das Vogelgebirge bereiste, nahm sie vier Filme auf. Im Unterschied zur zweiten Fahrt, die umfassender dokumentiert ist, galt ihr Interesse nicht den Schwälmern und Schwälmerinnen, sondern - neben der Landschaft - vor allem dem Auto, Transportmittel der Reisenden. Zwei der von Hase vergebenen Filmtitel, "Autofahrt in Schwalm und Vogelgebirge, Frühling" und "Rast auf der Fahrt", weisen direkt oder indirekt auf diesen Sachverhalt hin.

Ausgangspunkt der Betrachtung sind zwei Fotografien der Reihe 'Autofahrt in die Schwalm'. Sie zeigen nicht den Reiseweg mit möglicher Rast etc., sondern die Ankunft in einem Schwälmer Dorf. Da sie zudem zu den ersten der dort entstandenen Aufnahmen gehören, geben sie zugleich Auskunft über die Herangehensweise der Fotografin, ihren 'Zugriff' auf die ländliche Idylle, die zumindest im ersten Bild außergewöhnlich erscheint (Abb.130, um 1935): Durch das Lenkrad und die Windschutzscheibe richtet sich das Kameraobjektiv auf die an der Straße liegenden Häusergiebel und die den Himmel bedeckenden Wolken. Das dunkle Lenkrad dominiert das querformatige Bild und zerteilt fast gewaltsam und gemeinsam mit der Fenstereinfassung die Aussicht in verschieden große Fragmente. Gleichzeitig errichtet es eine Barriere. Die Wahrnehmung des Schwälmer Dorfes ist eine großstädtische und eine touristische. Sie erfolgt aus der Distanz, aus dem modernen technischen Transportmittel, das nicht verlassen wird und so die Sichtweise und das Erleben der Reisenden bestimmt. Das Dorf wird im wahrsten Sinne des Wortes 'er-fahren'. Etwas anders verhält es sich in einem anderen Foto dieser Serie. (Abb.131) Die Distanz wird zugunsten einer vorsichtigen Annäherung aufgegeben, die sich in einer Gegenüberstellung oder besser: Begegnung von Moderne und Tradition, hier

---

<sup>321</sup> Ders. a), S. 57

<sup>322</sup> Die Schwalm. Menschen in Bildern. 107 historische Photographien von Hans Retzlaff, zusammengestellt, erläutert und mit Text versehen von Barbara Greve, Schwalmstadt-Treysa 1984, (Historische Schwalm-Bibliothek, Bd. 1, hg. v. Reinhold Paul Grandke), Vorwort

<sup>323</sup> Besonders aufwendig war die Tracht der Schwälmerinnen, von denen um 1930 noch über 4000 diese Kleidung trugen. Vgl.: Philipp, Claudia Gabriele: Deutsche Volkstrachten, Kunst- und Kulturgeschichte. Der Fotograf Hans Retzlaff 1902-1965, Marburg 1987, S. 36

symbolisiert durch das Automobil und vier Schwälmerinnen, ausdrückt. Beide treffen in der Bildmitte aufeinander. Die Füße der Frauen befinden sich im Bild auf der Höhe der Motorhaube. Tracht und ländliche Umgebung stehen im Kontrast zum glänzenden Metall des parkenden Wagens. Im 'Kleinen' wird dieser Aspekt verstärkt, wenn Hase durch die diagonale Bildkomposition den Blick auf das Armaturenbrett und den im Bild darüber liegenden Holzhaufen ermöglicht. Beide werden formal durch den Fensterrahmen in Beziehung zueinander gesetzt. Auffällig ist ferner die Gegenüberstellung von Bewegung und Stillstand: Während die Schwälmerinnen gehen, muß das Auto, Synonym für schnelle Fortbewegung, eine Zwangspause einlegen, wie der am Reifen gebeugte Rücken eines Mannes suggeriert.

Die Begegnung von Stadt und Land, Fortschritt und Tradition läßt sich auch in einer Fotografie Paul Wolffs aus dem Jahre 1936 feststellen. (Abb.132) Publiziert wurde sie zwei Jahre später in seinem Bildband "Groß- oder Kleinbild? Ergebnisse einer Fotofahrt durch Franken an die Donau" mit der Bildunterschrift "Frickenhausen. Zwischen Reben grüßt die Kapelle ins Maintal". Bezogen auf den Bildinhalt überrascht dieser Titel. Zentrales Motiv scheint doch eher die im Hochformat diagonal nach rechts ansteigende Straße mit den sie nutzenden Verkehrsteilnehmern und -teilnehmerinnen und ihren Transportmitteln zu sein. Sie teilt die Aufnahme in zwei unterschiedlich große Flächen. Auch in diesem Bild stehen die Autos und mit ihnen der langsamere Heuwagen, der paradoxerweise von seinem modernen und schnelleren Konkurrenten aufgehalten wird.<sup>324</sup> Im Unterschied zur Fotografie Elisabeth Hases besteht hier ein Kontakt zwischen den TouristInnen und der Landbevölkerung. Zudem ist Wolffs Autoreise mehr Teil der Landschaft, während der enge Ausschnitt der Schwälmer Dorfstraße das Auto zum zentralen Bildgegenstand aufwertet. In unmittelbarer Nähe zum Betrachter bzw. zur Betrachterin versperrt es deren Blick auf die Straße und gibt nur eine Teilansicht frei.

Die an den Aufnahmen von Hase und Wolff exemplarisch beschriebene Annäherung von Stadt und Land entsprach dem ambivalenten Heimatbegriff der Nationalsozialisten, der sowohl "die konservierte ländliche und die fortschrittliche städtische Heimat"<sup>325</sup> einschloß.

Die zweite Reise der Fotografin in die Schwalm erfolgte wahrscheinlich im Frühjahr/Sommer 1937. Das Auto ist als Bildmotiv scheinbar unbedeutend geworden. Nur in einer Aufnahme ist es abgebildet, allerdings nicht mehr als zentraler Bildgegenstand.

Hase richtet das Kameraauge nun ausschließlich auf die Dorfbevölkerung und deren Alltags- und Festtagsgewohnheiten.

Die in den Fotografien wiedergegebene dörfliche Realität erscheint idyllisch und naturnah: Auf dem Schornstein eines Fachwerkhouses brütet ein Storch, vor den Häusern liegt das bearbeitete Holz ordentlich geschichtet. Bewegungslosigkeit bestimmt das Bild. Die Zeit scheint stillzustehen. Der Blick von oben ermöglicht den Ausblick auf den scheinbar menschenleeren Dorfplatz und die Dorfstraße. (Abb.133) Eingefaßt werden sie von den anliegenden Fachwerkhäusern. Der in der unteren Bildmitte stehende Baum markiert genau die Stelle, an der sich die vorderen Häuserfronten öffnen, um so Einblick auf die dahinter liegende Bebauung zu

---

<sup>324</sup> Vgl.: Steiner, Katja: Automobil vor Ochsenwagen: Dokumentation und Inszenierung, in: a.a.O.: S. 144-147, hier: S. 147

<sup>325</sup> Dies., in: Hägele/König, S. 144

gewähren. Erst bei näherem Hinsehen werden eine Schwälmerin und ihr Kind sichtbar. Beide befinden sich abseits der Bildmitte und im Schatten, d.h. beinahe exakt an der Linie, die die Fläche in Hell- und Dunkelzonen aufteilt. Mutter und Kind bewegen sich auf eine geöffnete Tür hin, deren diagonale Ausrichtung dem Verlauf der Schattenlinie entspricht.

Der Unterschied zu den städtischen Straßenszenen ist offensichtlich und zeigt sich nicht nur in der geringeren Anzahl von Menschen. Stilelemente wie steile Diagonalen (Abb. 66), irritierende Licht-Schatten-Spiele (Abb. 69) und ungewöhnliche Ausschnitte (Abb. 67) finden keine Verwendung. Sie sollten der Dynamik und Flüchtigkeit großstädtischen Lebens bildlichen Ausdruck verleihen. Zur Darstellung einer auf alten Bräuchen und Sitten beruhenden, fortschrittsfeindlichen Lebensweise schienen sie nur bedingt geeignet. Die Bildkomposition ist stattdessen statisch und unterstützt den zu vermittelnden Inhalt.

Neben diesen atmosphärischen Darstellungen des Dorfes existieren auch solche, in denen die Menschen keine Randerscheinung sind. Auch hier befindet sich das zentrale Motiv häufig mittig in der unteren Bildhälfte, wie das Beispiel von zwei miteinander sprechenden Frauen zeigt. (Abb. 134) Ihre kunstvoll geflochtenen Haarknoten befinden sich etwa auf gleicher Höhe wie die Horizontale des Bretterzauns, die das Foto in zwei Hälften teilt. Der Zaun mit dem geöffneten Tor erfüllt in kompositorischer Hinsicht einen ähnlichen Zweck, wie die vorderen Häuserfronten des Dorfplatzes: Er versperrt den Blick und gewährt gleichzeitig an einer Stelle, in diesem Fall hinter den Frauen, Einblick auf die dahinter liegende verschachtelte Architektur.

Auffällig ist, daß Frauen und Kinder, gemeinsam oder getrennt, besonders oft abgebildet sind.<sup>326</sup> Ein Großteil dieser Bilder ist im Außenbereich entstanden. So wäscht eine Frau ein kleines Kind, das in einer Zinkwanne sitzt. (Abb. 135) Im Gegensatz zur Mutter sieht es in die Kamera. Ein am rechten Bildrand stehendes Mädchen schaut der kleinen Szene zu. Im Unterschied zu den beiden zuvor beschriebenen Bildern, entscheidet sich Hase hier für die Schrägsicht. Dadurch erreicht sie kompositorisch eine 'Verbindung' zwischen der Mutter und der am Haus diagonal angebrachten Hühnerleiter. Deren oberes Ende stößt auf den Türrahmen, dessen Vertikale in ihrem Verlauf die Zuschauerin einbezieht, während die Waagerechte der Hausmauer auf der Höhe ihrer Füße gleichzeitig zurück zur Badeszene führt. Auf diesem Wege wird formal eine Beziehung zwischen den aktiven und passiven Personen hergestellt. Das sich in der rechten, oberen Bildecke befindende Parteiabzeichen der NSDAP ist als solches identifizierbar, bleibt aber an den Rand gerückt.

Während in der Abbildung der kleinen Waschszenen die Bildwirkung entscheidend durch die starke Strukturierung des Hintergrundes geprägt ist, sieht Hase in einer anderen Aufnahme von dieser Möglichkeit der fotografischen Gestaltung ab und konzentriert sich ganz auf die abgebildete Zweiergruppe. (Abb. 136) Das

---

<sup>326</sup> Die Durchsicht der Negative brachte dasselbe Ergebnis. Nur im Rahmen der Bildfolge über die Schwälmer Hochzeit existieren auch Abbildungen von Männern. Wie Weber-Kellermann schreibt, waren Kinder in Tracht als Motiv sehr beliebt, galten doch die kurzen Röcke als besonders 'niedlich'. Favorisiert wurde auch hier wegen ihrer Ausgefallenheit die Schwälmer Tracht; vgl. Weber-Kellermann, Ingeborg: Der Kinder neue Kleider. Zweihundert Jahre deutsche Kindermoden, Frankfurt a. M. 1985, 1. Aufl., S. 219f

unstrukturierte Dunkel des Innenraumes umschließt Mutter und Tochter, deren Körpergrenzen oder -partien an einigen Stellen von diesem undefinierbaren Etwas 'verschluckt' werden. Von der linken Seite einfallendes Licht beleuchtet Teile der Gesichter sowie den Backvorgang und die dazugehörigen Utensilien. Das Fenster selbst bleibt, auch in seiner Funktion als verbindendes Element zwischen Innen- und Außenwelt, unsichtbar. Mit in den Innenraum genommen, nehmen Betrachter oder Betrachterin Teil an dieser kleinen häuslichen Genreszene, in der die Mutter ihre Kenntnisse an die Tochter weitergibt und sie so auf ihre zukünftige, der Tradition gemäße Rolle, vorbereitet. Weibliche Häuslichkeit wird hier festgehalten in einem Bild behüteter Innerlichkeit. Kontemplation und Rückzug aus der äußeren Welt in eine in ihrer Begrenzung positiv erfahrenen Gegenwart bestimmen den Bildeindruck.<sup>327</sup>

Der in den letzten beiden Aufnahmen festgestellte Handlungsbezug, über den der Kontakt zwischen den dargestellten Personen hergestellt wurde, fehlt in anderen Bildern. In einigen Fällen, z.B. bei der Fotografie von zwei bewegungslos verharrenden Mädchen, scheint mit dem Nichtvorhandensein des Handlungsmoments der Verlust der zwischenmenschlichen Beziehung einherzugehen. (Abb.137) Aneinander vorbei schauen die beiden Mädchen in unterschiedliche Richtungen, während die Anwesenheit des dritten Mädchens nur im Anschnitt zu erkennen ist. Die von der Fotografin vorgenommene Inszenierung wird in diesem Bild deutlich sichtbar, etwa wenn das vordere Kind - ähnlich wie der Baum in der Landschaftsfotografie - formal als eine Art Repoussoir eingesetzt wird.

Neben den beschriebenen Alltagsszenen fotografierte Hase als besonderen Höhepunkt eine Schwälmer Hochzeit. Die zu diesem Zweck angelegte aufwendige Tracht war ein interessantes, weil ungewohntes Motiv. Zudem wird hier eine noch heute gültige touristische Sehweise bedient, die sich durch die direkte oder indirekte 'Teilnahme' an einem privaten Fest, ein Höchstmaß an Authentizität und das Gefühl 'dabei-zu-sein' erhofft.

Zu den von ihr dargestellten Menschen bewahrt Hase respektvoll Distanz. Sie betrachtet die Festlichkeit nur von 'außen'. Das heißt, sie nahm weder das Schmücken der Braut noch die Trauung oder die anschließende Feier im Festsaal auf. Inwieweit bestimmte Sachzwänge, wie das Fehlen einer Fotografierlaubnis hierbei eine Rolle spielten, ist nicht nachweisbar.

Hases Fotografien der Schwälmer Hochzeit bestehen im wesentlichen aus inszenierten Porträts, hier definiert als Aufnahmen von Einzelpersonen, Paaren oder Kleingruppen, und Momentaufnahmen des Hochzeitszuges. Bei den Fotografien von Einzelpersonen oder Zweiergruppen wie dem Brautpaar (Abb.138) wählte Hase zumeist eine leichte Untersicht sowie einen engen Ausschnitt, der die Abgebildeten halbfigurig oder im Brustformat präsentiert. Dadurch erreichen sie eine große Präsenz. Das Sonnenlicht verhindert eine gleichmäßige Ausleuchtung und schafft Licht- und Schattenpartien, die eine detailreiche Wiedergabe aller spezifischen Details der Tracht nur bedingt ermöglichen.

Beim Vergleich dieser Abbildung mit der Aufnahme eines anderen Schwälmer Brautpaares von Erich Retzlaff werden die unterschiedlichen Herangehensweisen sichtbar. (Abb.139) Retzlaff fotografierte in einem Raum. Das sitzende Paar nahm er in einem größeren Ausschnitt und auf Augenhöhe auf. Dadurch verlieren die beiden

---

<sup>327</sup> Vgl.. Schulze, Sabine: Innenleben. Die Kunst des Interieurs, in: Innenleben, S. 9-15, hier: S. 11

an Präsenz. Der neutrale Hintergrund, von dem sich die Abgebildeten deutlich absetzen, kann an dieser Tatsache nichts ändern. Letztendlich dominiert die Tracht den Bildeindruck, erscheinen Mann und Frau trotz ihrer deutlich erkennbaren Gesichtszüge als Vorführmodelle.

Hases Aufnahmen im Trachtengebiet Schwalm sind inhaltlich der volkskundlichen Fotografie zuzuordnen. Deren Anfänge liegen am Ende des 19. Jahrhunderts und umfassen, so der Volkskundler Michael Haberlandt, sechs Motivgruppen: "anthropologische Typenbilder", "Trachtenbilder", "Aufnahmen zur Hauskunde" sowie Darstellungen 'ländlicher Arbeit' und volkstümlicher Feiern.<sup>328</sup> Im Rahmen der zunehmenden Musealisierung diente das fotografische Medium den Sammlungsbestrebungen, indem es volkskundliche Objekte wie Trachten dokumentierte. Die fotografische Inventarisierung und Bewahrung sollte der angesichts der Industrialisierung und Verstädterung angeblich bedrohten Volkskultur zumindest im Bild zum Überleben verhelfen. Zugleich zog die ansteigende fotografische Reproduktion bis zum Beginn des I. Weltkrieges eine Popularisierung der Volkskultur und der ihr zugehörigen Wissenschaft nach sich. Charakteristisch für die volkskundliche Fotografie war ihr regionaler Bezug, ihre Tendenz zur Typisierung bei gleichzeitiger Polarisierung, die sich z.B. im Rahmen der Heimatschutzbewegung in der Gegenüberstellung von 'degenerierter' Stadt und ländlicher Idylle ausdrückte.<sup>329</sup>

Ab den frühen 1930er Jahren erreichte die volkskundliche Fotografie, besonders die Trachtenfotografie, eine weitere Hoch-Zeit. Die Ursachen hierfür sind der veränderten politischen Situation ebenso zuzuschreiben wie den neuen Fotopublikationen, den fotografischen Bildbänden. Sie hatten den Markt erobert und trugen zu einer massenhaften Verbreitung der völkischen und rassistischen Ideologie und ihrer Bildwelt bei.<sup>330</sup> Besonders häufig veröffentlicht wurden die Fotografien von Erna Lendvai-Dircksen, Erich Retzlaff und Hans Retzlaff. In Bildbänden wie "Deutsche Bauertrachten"<sup>331</sup>, "Deutsche Trachten"<sup>332</sup> oder "Kinder in Tracht"<sup>333</sup> und Aufsätzen mit vergleichbaren Titeln, z.B. "Die deutschen Volkstrachten. Eine Anregung zum Kapitel Heimatphotographie"<sup>334</sup> fanden sie einen geeigneten Rahmen. Der Tenor der Begleittexte ist eindeutig und stellt die Aufnahmen in einen politischen Zusammenhang, der sich aus ihnen selbst nicht herleiten ließe. So heißt es 1937 bei Erich Retzlaff: "Wie einsame Inseln inmitten der Flut international-modischen Lebens, liegen die Trachtengebiete in deutschen Landen."<sup>335</sup> Im Gegensatz zum lebensbejahenden Landmenschen stehe der hektische Stadtmensch "außerhalb einer natürlichen Gemeinschaft"<sup>336</sup>, die hier als 'gesund', 'ursprünglich' und 'geschlossen' definiert wird. Der Tracht komme in diesem Zusammenhang eine besondere

---

<sup>328</sup> Zit. n.: König, Gudrun M./Hägele, Ulrich: Eine Etappe der volkskundlichen Fotogeschichte, in: Hägele/König (Hg.), S. 8-39, hier: S. 9

<sup>329</sup> Dies.: in: a.a.O., S. 9f

<sup>330</sup> Dies.: in: a.a.O., S. 12

<sup>331</sup> Retzlaff, Hans: Deutsche Bauertrachten. Beschrieben von Dr. Rudolf Helm. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Konrad Hahm, Berlin 1934

<sup>332</sup> Retzlaff, Erich: Deutsche Trachten, Königstein i. T. und Leipzig 1937

<sup>333</sup> Kinder in Tracht, Königstein i. Taunus und Leipzig o.J. (mit Fotos von Erich Retzlaff, Paul Wolff, Rudolf Koppitz, Lala Aufsberg u.a.)

<sup>334</sup> Retzlaff, Hans: Die deutschen Volkstrachten. Eine Anregung zum Kapitel Heimatphotographie, in: 'Agfa Photoblätter', Jg. 10, Nr. 7, April 1933, S. 202-206

<sup>335</sup> Retzlaff, E.: S. 3

<sup>336</sup> Ders.: S. 4

Bedeutung zu, da sie Symbol für Dauer und damit für ein bestimmtes 'Werteempfinden' sei. Sie lasse zudem die Stellung des Einzelnen in der dörflichen Ordnung sowie jahreszeitliche oder festliche Anlässe erkennen.

In allen hier genannten Publikationen erfahren die Schwälmer und Schwälmerinnen, ihr Leben und ihre Tracht eine besondere Beachtung. Zum Teil entsteht der Eindruck, als sei die abgelegene Region einer fotografischen Inbesitznahme ausgesetzt gewesen.<sup>337</sup> Hans Retzlaff veröffentlichte seine Motive u.a. in den Büchern "Kleine Reise in die Schwalm"<sup>338</sup> (1935) und "Die Schwalm"<sup>339</sup> (1936). Da beide in großer zeitlicher Nähe zu Elisabeth Hases Schwalmreisen liegen - vielleicht wurde ihre Fahrt sogar durch die Bildbände angeregt -, lassen sich Bilder und Themenkreise miteinander vergleichen. Interessant sind in diesem Zusammenhang die in den Publikationen gemachten Angaben zu den schwierigen Aufnahmebedingungen. Sie geben möglicherweise Einblick in die von Hase vorgefundene Arbeitssituation.

Dem Text des ersten Bandes vorangestellt ist ein Zitat von Wilhelm Heinrich Riehl: "Es ruht eine unüberwindliche konservative Macht in der deutschen Nation, ein fester, trotz allem Wechsel beharrender Kern - und das sind unsere Bauern. Sie sind ein rechtes Originalstück, dazu kein anderes Volk ein Gegenbild aufstellen kann."<sup>340</sup> Nachdem die Lesart vorgegeben und der Anlaß der Reise (Leben und Bräuche der Bauern) erklärt ist, beschreibt der Autor E.M. Schumacher Durchführung und Eindrücke der Reise. Gleich bei der Ankunft stellt er erleichtert fest, daß sich seit seiner letzten Reise vor 20 Jahren nichts verändert habe. Damals habe er die "Enge der akademischen Ateliers" verlassen, "überdrüssig der Fadheit unserer abgeleiteten Berufsmodelle" und auf der Suche nach einem 'naturhaften', 'unverbildeten' bäuerlichen Gesicht.<sup>341</sup>

Die Suche nach geeigneten Modellen gestaltete sich mitunter schwierig, etwa wenn die Schwälmer ihre Hüte ins Gesicht zogen, um nicht gefilmt oder fotografiert zu werden. Einige von ihnen gingen massiver gegen die städtischen Eindringlinge vor und bewarfen sie mit Erdklumpen, weshalb Schumacher konstatiert: "Die Schwälmer

---

<sup>337</sup> So wurden in Thierbachs "Deutsches Schaffen - Deutsches Land" ebenso Aufnahmen von den Schwälmern und Schwälmerinnen veröffentlicht wie etwa in den Fotozeitschriften. Stellvertretend genannt seien hier: John, Paul W.: Volkstracht und Volksbrauch in der Amateurphotographie, in: 'Deutscher Kamera Almanach' 1938, Bd. 28, S. 41-51; Dieffenbach, Margarete: Volksleben und Volkskunst, in: 'Photofreund', Nr. 18, 1933, S. 341-342. Die FotografInnen der 30er Jahre waren nicht die ersten, die die Schwalm entdeckten. Schon seit dem 19. Jahrhundert wurden Motive wie die Tracht, der 'Schwälmer Tanz' oder die 'Schwälmer Hochzeit' von den Malern der Künstlerkolonie Willingshausen abgebildet, vgl. Philipp 1987, S. 17

<sup>338</sup> Schumacher, E.M.: Kleine Reise in die Schwalm, Berlin o.J. (1935)

<sup>339</sup> Retzlaff, Hans: Die Schwalm. Kulturbild einer hessischen Landschaft. 107 Bilder von Hans Retzlaff mit einführendem Text von Heinz Metz, Berlin, Leipzig o.J. (1936)

<sup>340</sup> Auf die gesellschaftliche Bedeutung der Bauern weist ebenfalls Konrad Hahn, Direktor des 'Museums für Deutsche Volkskunde' in Berlin und Geschäftsführer der 'Deutschen Volkskundekommission' in seinem zweiseitigen Geleitwort zu Hans Retzlaffs "Deutsche Bauertrachten" auf den Seiten 5-7 hin. Kennzeichen der bäuerlichen Lebensanschauung sei nicht die Veränderung, sondern die Dauer. Die schon erwähnte volkskundliche Polarisierung, hier als Gegenüberstellung von Stadt und Land, greift er im Zusammenhang mit der Kunstgeschichte auf. Deren 'verstädterte' Beurteilungskriterien hätten - im Unterschied zur nationalsozialistischen Kulturauffassung - die Arbeiten des Bauertums nur als zweitrangig eingestuft.

<sup>341</sup> Schumacher, S. 7

trauen grundsätzlich keinem Städter."<sup>342</sup> Das Verhalten des Aufnahmeteam trug sicherlich zur Aufrechterhaltung dieser von Mißtrauen geprägten Haltung bei, etwa wenn versucht wurde, heimlich und ohne Erlaubnis der Dorfbevölkerung, Fotos von einer "echten" Schwälmer Hochzeit zu machen.<sup>343</sup> Überhaupt gleicht das Verhalten der Bildproduzenten dem von Expeditionsteilnehmern in von ihnen als exotisch und damit minderwertig eingeschätzten Ländern. So wurde mit Hilfe eines in der Schwalm ansässigen Malers versucht, einen "Unterhändler" zu gewinnen, denn "seine Verhandlungstaktik hatte tatsächlich eine ziemliche Ähnlichkeit mit bei Urvölkern wirksam erprobten Methoden".<sup>344</sup> Gleichzeitig wurden die Mitglieder der dörflichen Gemeinschaft mit Süßigkeiten und Tabakwaren 'bestochen', um sie zur Mitarbeit zu bewegen. Im Zusammenhang mit der allseits hervorgehobenen 'Wertschätzung' des Bauerntums erscheint diese Vorgehensweise, die der von Kolonisatoren gleicht, paradox, degradiert sie doch die Menschen zu unmündigen 'Eingeborenen'.

Die Fotografien der Schwalmreisen von Elisabeth Hase und Hans Retzlaff unterscheiden sich in einigen Punkten, so machte Hase z.B. keine Aufnahmen von der Ernte. Auch bezogen auf die Schwälmer Hochzeit lassen sich bei Retzlaff mehr Motivgruppen nachweisen. Retzlaff folgte der Braut bis in die Privaträume, um das Anlegen des Brautschmucks zu fotografieren. Ferner gibt es in seinem Werk mehrere Aufnahmen von Kleidungsdetails. Die Unterschiede leiten sich aber nicht nur aus dem Themenspektrum und der Herangehensweise, sondern vor allem aus der Qualität der Bilder ab. Beim Vergleich einer von Retzlaff aufgenommenen Schwälmer Näherin (Abb.140) mit der 'Mutter-Kind-Darstellung' (Abb.136) Hases wird deutlich, daß Retzlaffs Arbeit Ausdruckskraft und Gestaltungsmittel wie eine subtile Lichtregie weitgehend vermissen läßt. Dies ist nicht nur auf mangelnde Fähigkeiten, sondern auch auf die Verwertungsabsicht der Bilder zurückzuführen. So belieferte der Fotograf u.a. das 1934 gegründete Tübinger 'Institut für deutsche Volkskunde'. Dieser Institution war in erster Linie an detailreichen Fotos gelegen, sollten diese doch charakteristische Merkmale einer Tracht, aber auch einer bestimmten Bevölkerungsgruppe unter dem Aspekt der Rassenkunde dokumentieren.<sup>345</sup>

Die volkskundlichen Fotografien von Hans Retzlaff erreichten durch ihre Publizierung in Fotobänden, in der Fremdenverkehrswerbung und auf Postkarten ein breites Publikum. Auch wenn sie - isoliert betrachtet - unpolitisch erscheinen, stellt die beschriebene textliche Einbindung sie in einen bestimmten, d.h. nationalsozialistischen Kontext. 'Bilder von Menschen' transportieren Ideologien in besonderem Maße. Retzlaff wußte - wie Hase - um diese Instrumentalisierung und unterstützte sie bewußt durch seine Bildproduktion.<sup>346</sup> Über die Verwendung der Schwalmbilder Elisabeth Hases ist in diesem Zusammenhang nichts bekannt. Im

---

<sup>342</sup> Ders., S. 15f. Das die Schwälmer "photographierscheu" seien, beklagte ebenfalls H. Retzlaff, in: Retzlaff, H., 1933, S. 202

<sup>343</sup> Schumacher, S. 17f

<sup>344</sup> Ders., S. 20-22

<sup>345</sup> So wies der Gründungsdirektor des Instituts, Gustav Bebermeyer, stets auf die enge Verbindung von Rassen- und Volkskunde bzw. Trachtenkunde hin. Zum Tübinger Institut siehe König/Hägele, in: Hägele/König, bes. S. 24f. Das Institut existierte bis 1945. Sein Bestand befindet sich heute im 'Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft' der Universität Tübingen.

<sup>346</sup> Vgl.: Philipp 1987, S. 37 und Weinlich, Edith A.: Volk im Bild, in: 'Der Kairos der Fotografie', Jg. 3, Nr. 3 u. 4, 1988, S. 69-73. Die Autorin führt aus, daß die in den 1930er Jahren von Retzlaff durchgeführten Reisen in bestimmte Gebiete in Zusammenhang mit der aggressiven Raumpolitik der Nationalsozialisten erfolgten. Weinlich, S. 70f

Tübinger Institut fanden sie scheinbar keine Verwendung.<sup>347</sup> Möglicherweise war das teilweise hohe Maß an Inszenierung zu offensichtlich oder die Hervorhebung formaler Elemente zu bildbeherrschend. Fast alle Fotografien haben auf der Rückseite einen Stempel mit dem Datum "Juli 1937". Sie sind also zu diesem Zeitpunkt scheinbar komplett bei einer Redaktion eingegangen und eventuell als Bildbericht, wie von Hase geplant, publiziert worden. Bei der Recherche konnte allerdings nur die Veröffentlichung einzelner Aufnahmen in der Presse nachgewiesen werden. So wurde eine Aufnahme von Schwälmer Mädchen in der 'NSZ Rheinfront' unter der Rubrik "Die deutsche Frau" veröffentlicht.<sup>348</sup>

#### 4.5.2 Fremde Länder

Die Reiseziele Elisabeth Hases lagen überwiegend in Deutschland, was u.a. an der Devisenpolitik des nationalsozialistischen Regimes gelegen haben mag.<sup>349</sup> Ihre schönste Reise war nach eigener Aussage eine Fahrt mit der 'Monte Rosa', die sie in Begleitung von zwei befreundeten Ehepaaren im Frühjahr 1934<sup>350</sup> u.a. nach Marokko brachte: "Man weiß erst, was Unendlichkeit ist, wenn man die Bohnenfelder dort gesehen hat."<sup>351</sup> Die 'Monte Rosa', ein "15.000-t-Motorschiff"<sup>352</sup>, wie es ein Jahr später enthusiastisch im 'Photofreund' heißt, gehörte zur 'Hamburg-Süd-Linie', die wie die 'Hapag' und die 'Lloyd' beinahe das ganze Jahr über preiswerte Mittelmeerfahrten anbot. Die Fahrt dauerte drei Wochen, Reiseziel war Italien.<sup>353</sup> Station machte das Schiff in Spanien (Barcelona), Marokko (Casa Blanca, Rabat), Portugal (Lissabon) und Italien (Neapel, Genua).

Dem Bordleben auf der 'Monte Rosa' widmete sie mehrere Filme. Die aufgenommenen Motive zeigen Passagiere beim vergnüglichen Spiel auf dem Deck sowie die Besatzung bei der Arbeit. Immer wieder im Bild ist die Schiffsarchitektur, die in steilen Auf- oder Untersichten und im engen Ausschnitt wiedergegeben wird. In einigen Fällen dient sie als imposante Kulisse, vor der Hase oder ihre Reisebegleitung in modischer Freizeitkleidung posieren. (Abb. 141)

Wie aber sieht das von Hase entwickelte fotografische Bild der verschiedenen Städte und ihrer Bewohner und Bewohnerinnen, von ihr als "Volkstypen" bezeichnet, aus?

---

<sup>347</sup> Das Archiv des ehemaligen 'Instituts für deutsche Volkskunde' enthält laut telefonischer Auskunft (6.7.2000) von Gudrun König (Ludwig-Uhland-Institut) keine Fotografien von Elisabeth Hase.

<sup>348</sup> 15.8.1939, o.S.

<sup>349</sup> Infolge der Devisenwirtschaft - im April 1934 wurde die Devisenfreigrenze auf 50 Mark, im September desselben Jahres auf 10 Mark reduziert - wurde das Reisen ins Ausland erheblich erschwert, vgl. Sachsse, in: Pohl, S. 128. Trotzdem erfreuten sich Kreuzfahrten scheinbar steigender Beliebtheit. So fuhren z.B. 1936 und 1937 einige Dampfer mehrmals im Jahr Mallorca oder andere Urlaubsziele an, siehe Schäfer, H.-D., S. 68

<sup>350</sup> Nachlaß: Hase schickte Kruse vom Schiff eine Postkarte. Das Datum des Poststempels ist vom 26.3.1934. Sie schreibt, daß sie schon viel gearbeitet habe und daß es am nächsten Morgen 'nach Lissabon gehe'.

<sup>351</sup> Zit. n. Albers, S. 20

<sup>352</sup> John, Paul W.: Photographischer Streifzug durch Barcelona, in: 'Photofreund', Nr. 16, Jg. XV, 20.8.1935, S. 309-311, hier: S. 309

<sup>353</sup> Die Angaben zur Reisedauer und zum Reiseziel sind aus dem Artikel "Wir sehen Afrika mit 'Kraft durch Freude'. Von der ersten Italienfahrt der KdF-Flotte", in: 'Arbeitertum'. Blätter für Theorie und Praxis der nationalsozialistischen Betriebszellen-Organisation. Amtliches Organ der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, 1.12.1937, Jg. 7, Folge 17, S. 9-12, hier: S. 9, (o.A.)



Daß sie sich nicht auf die Wiedergabe historischer Sehenswürdigkeiten beschränkte, sondern auch fernab der touristischen Ausflugsziele arbeitete, wird am Beispiel ihrer Marokkoreise erkennbar. Für Europäer und Europäerinnen überraschend war das Nebeneinander von Alt und Neu, von Orient und Okzident, wie es sich etwa an der romantischen Ruine des Hassan-Turms (Abb. 142) oder der modernen Architektur eines Wohngebäudes oder eines Getreidesilos (Abb. 143) zeigte. Der Aufnahmestil richtet sich nach dem jeweiligen Motiv. So wird die moderne Architektur mit den gestalterischen Mitteln des 'Neuen Sehens' dargestellt, während historische Bauwerke und andere Themen der Architektur- und Reisefotografie, z.B. Hafen- und Stadtansichten, konventionell und in der Tradition des 19. Jahrhunderts wiedergegeben werden.<sup>354</sup>

Die Armut der Vororte und der Altstadt ist in mehreren Aufnahmen erkennbar. Hier prägen nicht helle Wohngebäude, sondern z.B. verfallene Bretterbuden das Straßenbild (Abb. 144): Die Straße ist eigentlich ein enger, ungepflasterter Weg, der im Unterschied zu anderen Bildern der Serie nicht von Palmen gesäumt wird. Esel dienen als Fortbewegungsmittel. Die kleine Szene erinnert an ein biblisches Motiv: Maria und Josef auf der Suche nach einer Herberge. Scheinbar hat Hase die Dreier-Gruppe überrascht. Diese konnte nicht damit rechnen, daß die Kamera auch in ihren Lebensbereich vordringen würde.

Hases Blick auf die Menschen, etwa auf die Straßenhändler, ist konzentriert. Der enge Ausschnitt scheint symptomatisch zu sein, wie das nachstehende Beispiel zeigt (Abb. 145): Ein Seilhändler sitzt auf seiner Verkaufstheke, umgeben von Seilen und anderen Gegenständen. Sie rahmen ihn ein, bilden gewissermaßen einen Vorhang, der einen kleinen Bühnenraum schafft und das Innen und Außen voneinander abgrenzt.

Die fotografische Wahrnehmung der sozialen Gegebenheiten ist differenziert und geht über eine pauschalisierende Sicht hinaus. Sie führt die Einheimischen nicht als Exoten vor. Zum Postkartenmotiv eigneten sich die parallel zu den Sehenswürdigkeiten aufgenommenen Motive maroder Gebäude oder rauschgiftsüchtiger Kinder kaum. Die Käuferschicht erwartete Abbildungen einer geheimnisvollen, aber harmonischen Welt, in der Probleme außen vor blieben.

Die Faszination an der Begegnung unterschiedlicher Kulturen wird auch im Titel der Bildreportage "Lissabon, Grenzstadt Europas, Synthese von Geschichte" ersichtlich. Die Bilder selbst gehen auf diese Thematik weniger ein, was möglicherweise daran lag, daß diese Kultur der Fotografin nicht so fremd und in sich gegensätzlich erschien wie die marokkanische. Vergleichbar ist jedoch der Verzicht auf die Wiedergabe spektakulärer Ereignisse. Das Leben auf der Straße sowie historische Wahrzeichen einer Stadt oder eines Landes finden dagegen in jeder Reportage einen Platz. In Portugal gehörte das Kloster Belém wegen seiner beeindruckenden Architektur, vor allem wegen seiner Umfunktionierung zu einer sozialen Einrichtung, zu diesen Sehenswürdigkeiten.(Abb.146) Dort, in der 'Casa Pia de Lisboa' in Belém, wurden Jungen "aus den bedürftigsten Familien Lissabons" unterrichtet, "um sie zu nützlichen

---

<sup>354</sup> Zur "Fotografie auf Reisen" des 19. Jahrhunderts siehe: Sachsse, Rolf: Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts an Beispielen aus der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang, Berlin 1988 (Stationen der Fotografie 6)

Mitgliedern des Staates zu erziehen"<sup>355</sup>, wie es in einem in der Zeitschrift 'Atlantis' 1934 veröffentlichten Bildbericht von Gabriele Rolffs heißt. Die Kinder dieser Institution waren anscheinend an die Anwesenheit von Kameras gewöhnt und hatten getippte Zettel vorbereitet, in denen sie die BildproduzentInnen in englischer Sprache um Zusendung der Aufnahmen baten.<sup>356</sup>

"Am zehnten Tag unserer Gesellschaftsreise" mit der 'Monte Rosa', so Paul John, "sollten wir Barcelona erreichen."<sup>357</sup> Die Einfahrt in den jeweiligen Anlegehafen gehörte zu den Standardmotiven der Reisenden. Der Hafen, Tor zur Welt, Ort der Ankunft und des Abschieds, der Hektik und der Ruhe bot interessante Motive wie das Ent- und Beladen des Reisegepäcks (Abb. 147). Sobald fotografiert wurde, kam es nach Johns Aussage zu einer Menschenansammlung, da in Spanien Kameras und Zubehör importiert werden mußten und wegen des hohen Zolls kaum zu bezahlen seien: "Man erkennt erst hier, wie sehr in Deutschland die Photographie verbreitet ist."<sup>358</sup>

In Barcelona fotografierte Hase insbesondere Gaudís 'Templo de la Sagrada familia', "die merkwürdigste Kirche der Welt", wie 1935 die Überschrift ihres Bildberichts im 'Illustrierten Blatt' lauten sollte. Dabei setzt sie die gestalterischen Möglichkeiten der traditionellen Architekturfotografie (Gesamtansicht, Detailwiedergabe) ebenso ein wie bildnerische Elemente des 'Neuen Sehens': Stilmittel wie eine steile Untersicht oder Ausschnitte, die das zentrale Motiv seitlich versetzen, ohne einen entsprechenden 'Gegenpol' zu schaffen, führen dabei zu einer instabilen Komposition. Den Lesern und Leserinnen wurde auf diesem Wege die 'Merkwürdigkeit' des Gebäudes formal in adäquater Weise vermittelt. (Kap. V)

Eine weitere Station der Schiffsreise war Italien. Auch hier suchte Hase das ihrer Meinung nach Charakteristische eines Landes und seiner Bevölkerung festzuhalten. Eine Reisesation war Neapel. Der Kontrast zwischen Armut und Reichtum war in dieser Stadt allgegenwärtig. Die Fotografien zeigen beide Seiten der Stadt: Die drangvolle Enge in den verschmutzten Nebenstraßen mit ihren wäschebehangenen Balkonen (Abb. 148), aber auch innerstädtische Flaniermeilen mit prachtvoller Architektur. (Abb.149) Ein beliebtes Reiseziel waren zudem die Ausgrabungsstätten in Pompeij, die Hase ausführlich dokumentierte.

Bei den Fotos der von Hase als "Volkstypen" bezeichneten Menschen wird erkennbar, daß sie zum Teil auf gängige Klischees zurückgreift, etwa wenn ein Mitglied der Landbevölkerung mit einem Korb auf der Schulter vor der Kamera posiert. Neben diesen Inszenierungen gibt es aber auch Momentaufnahmen, die das alltägliche Leben der Landbevölkerung schildern. Dieses hat mit der Hektik der Großstadt wenig gemein. Die Straßen sind kaum bevölkert, Pferdekarren ersetzen Autos. (Abb. 150) Während in den Bildern von Neapel der Himmel kaum oder gar nicht zu sehen ist, wird er nun mit dichten Wolkenformationen und dramatischen Lichtverhältnissen ansichtig.

---

<sup>355</sup> 'Pause in der Casa pia. Ein kleines Erlebnis in Portugal mit Photos von Gabriele Rolffs', in: 'Atlantis'. Länder. Völker. Reisen, hg. v. Martin Hürlimann, Bibliographisches Institut AG. Leipzig, Atlantis-Verlag, Zürich, Jg. 6, 1934, S. 25-27, hier: S. 27

<sup>356</sup> A.a.O., S. 26

<sup>357</sup> John 1935, S. 309

<sup>358</sup> Ders. 1935, S. 311

Die Reiseberichte Elisabeth Hases weisen überwiegend eine atmosphärische Dichte auf. Das wird auch deutlich beim Vergleich der zuvor besprochenen Aufnahme mit einer von Paul Wolff. Sein Foto wurde 1938 in dem Bildband "Kleine Italienfahrt"<sup>359</sup> publiziert. Während bei Hase der vom Pferd gezogene Holzwagen Teil der ländlichen Umgebung ist, gilt Wolffs Augenmerk ausschließlich dem Fuhrwerk und den darauf sitzenden Menschen. (Abb. 151) Der starke Anschnitt des Pferdes, die steilere Diagonale und die Untersicht bestimmen den Bildeindruck. Bauer und Sohn werden so ´erhöht`<sup>360</sup>.

Hases Bilder von Menschen zeigen im Gegensatz zu einigen Architekturaufnahmen keine Unter- oder Aufsichten. Dadurch vermeidet sie eine heroisierende oder abwertende Wiedergabe der Dargestellten. Der von Hase gewählte Begriff "Typus" oder "Volkstypus" legt nahe, daß ihr Interesse den ´charakteristischen` Merkmalen der jeweiligen Bevölkerungsgruppe, weniger dem Individuum galt.

Wegen der thematischen Fülle (Stierkampf, Vesuv, Schiffsreise etc.) boten die Aufnahmen der Mittelmeerreise Material für mehrere Bildberichte. (Kap.V) Inwieweit sie Auftragsarbeiten waren, läßt sich nicht feststellen, da Geschäftsbücher oder ähnliche schriftliche Hinweise fehlen. Denkbar wäre eine vorhergegangene Absprache mit dem ´Illustrierten Blatt. Frankfurter Illustrierte´, wo die Bilder anschließend publiziert wurden. In einigen Fällen beauftragten auch die Schifffahrtsgesellschaften Fotografen wie Paul Wolff<sup>361</sup> mit der Erstellung von Werbeaufnahmen, aber für diesen möglichen Verwendungszweck gibt es keinerlei Nachweis. Der Bedarf an Bildern aus fremden Ländern war auf jeden Fall groß. Seit den 20er Jahren wurden in der Presse vermehrt Reisebilder veröffentlicht, boten diese doch den Zuhausegebliebenen die Möglichkeit, am Reiseabenteuer teilzunehmen. Einige von ihnen sollten ab 1933 ihre heimische Umgebung verlassen und mittels der von der Organisation ´Kraft durch Freude´(Kdf) veranstalteten Schiffsreisen die fernen Ziele persönlich aufsuchen. Reisen mit dem Schiff konnten propagandistisch am besten genutzt werden. Sie galten als exklusive Reiseform, die erst durch das nationalsozialistische Regime, wie in den Medien stets betont wurde, auch Arbeitern zugänglich gemacht wurde.<sup>362</sup> "Eure Schiffe eröffnen Euch die weite Welt"<sup>363</sup>, mit solchen oder ähnlichen Überschriften wurde der Eindruck einer Volksgemeinschaft ohne Klassenunterschiede erweckt. Zudem boten Kreuzfahrten gute Möglichkeiten der Infiltration, da es auf diesem begrenzten Raum kaum Möglichkeiten gab, sich der Propaganda zu entziehen. Der medialen Verarbeitung der Reiseindrücke in Wort und

---

<sup>359</sup> Wolff, Paul Dr.: Kleine Italienfahrt. Mit einer Einleitung von Georg Biermann, Berlin 1938

<sup>360</sup> Wegen dieser ´Erhöhung` konnte das Bild, wie der Begleittext deutlich macht, in einen politischen Kontext gestellt werden: Erst der "Duce" habe die Bedeutung der Bauern für den Staat erkannt und sie aus den Fängen der Großgrundbesitzer befreit, so Biermann, in: Wolff a) 1938, S. 9

<sup>361</sup> Wolff erstellte im Auftrag einer deutschen Schifffahrtsgesellschaft im Verlauf einer Orientreise farbige Werbeaufnahmen. Mit der Farbqualität seiner Abzüge war er unzufrieden und führte dies nicht zuletzt auf die Hitzeempfindlichkeit der Agfacolor-Filme zurück. Vgl.: Wolff, Paul Dr.: Meine Erfahrungen ... farbig. Mit 54 Kleinbild-Farbaufnahmen, Frankfurt a. M. 1942

<sup>362</sup> So schreibt John im ´Photofreund´ (1935, S. 309), daß nun "auch ärmere Volksgenossen Gelegenheit haben, mit den Dampfern der ´Kraft durch Freude` Informationsreisen nach dem Süden zu sehr billigen Preisen unternehmen zu können."

<sup>363</sup> ´Eure Schiffe eröffnen Euch die weite Welt!`, in: ´Arbeitertum´, 1.4.1936, Jg. 6, Folge 1, S. 6-9, hier: S. 6 (o.A.). Einige Schiffe, so auch die ´Monte Rosa´, wurden von der ´KdF`-Gruppe bei deutschen Reedereien gebucht. Die Bevölkerung wurde aber in dem Glauben gelassen, sie seien im Besitz der NS-Organisation. Vgl.: Badinger, Anton: Lust auf Lebensraum. Massentourismus und Nationalsozialismus, in: Ehalt, Hubert Ch. (Hg.): Inszenierung der Gewalt: Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus, Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996, S. 101-129, hier: S. 109

Bild kam dabei eine große Bedeutung zu, sollten doch möglichst viele Menschen von den Vorzügen der 'KdF'-Reisen erfahren. So erschienen zahlreiche Bildbände mit Motiven vom Bordleben. Ihnen wurden 'Augenzeugenberichte' zugefügt, um mit diesen Mitteln eine scheinbare Authentizität zu erreichen.<sup>364</sup> Die Einbeziehung der Fotografie in das Erholungs- und Indoktrinationsprogramm erfolgte auf verschiedenem Wege. Auf allen 'KdF'-Dampfern fuhr ein Schiffsfotograf mit. Zum Teil nahmen Firmenvertreter, die neue Kameras und neue Techniken vorstellten, und bekannte Fotografen an den Reisen teil.<sup>365</sup> Ziel war es, die Amateure zur Bildproduktion anzuregen und die Fahrt als Gemeinschaftserlebnis zu dokumentieren. Bei ihrem Versuch der Einflußnahme blieben die NS-Organisatoren relativ erfolglos. Nationalsozialistische Symbole kamen kaum oder eher als Zufallsprodukt ins Bild.<sup>366</sup> Das Gleiche gilt weitgehend für die Berufsfotografen und Berufsfotografinnen. Daß es sich um politisch gelenkte Unternehmungen handelte, bestätigt der schon erwähnte Bericht eines Reisenden, der drei Jahre später die gleiche Fahrt wie Hase machte und über den Besuch einer Feierlichkeit in einem Eisenwerk in Genua berichtet. Beschworen wird die "geradezu herzliche Kameradschaft" zwischen Italienern, Portugiesen und Deutschen, deren Gemeinsamkeit "unbändige Vaterlandsliebe, Willen zur Ordnung und Sauberkeit und zur wehrhaften Festigung des Ansehens der Nation"<sup>367</sup> sei. Hase selbst hat dieses Werk allerdings nicht besucht. Die 'Hamburg-Amerika-Linie' machte Angebote für Individualtouristen. Ihr Programm blieb zu diesem frühen Zeitpunkt möglicherweise noch von dem Versuch der politischen Einflußnahme ausgenommen.

#### 4.5 Resümee

Die Gleichzeitigkeit von Tradition und Modernität ist ein wesentliches Kennzeichen des umfangreichen und vielseitigen Frühwerks Elisabeth Hases. Stilmittel der Weimarer Avantgarde (Diagonalen, verzerrende Perspektiven, Nahsicht) finden ebenso ihre Berücksichtigung wie die der traditionellen, sog. bildmäßigen Fotografie (Goldener Schnitt, harmonischer Bildaufbau). Die Wahl der gestalterischen Elemente war abhängig von den dargestellten Gattungen, darüber hinaus vom jeweiligen Bildinhalt und der damit verbundenen Intention. Das bedeutet, daß es innerhalb einer Werkgruppe durchaus zwei Vorgehensweisen geben konnte, wie am Beispiel der Straßenszenen deutlich wird, die z.B. durch ihren Stimmungsgehalt oder durch ihren abstrahierenden Zeichencharakter geprägt sind. Trotzdem bleibt festzuhalten, daß bestimmte Themen wie die großstädtischen Straßenszenen, die Welt der Dinge sowie die Industriearchitektur zumeist avantgardistisch aufgefaßt wurden, während zur selben Zeit aufgenommene Porträts und Landschaften vorwiegend eine traditionelle Auffassung aufweisen. Daraus den Rückschluß zu ziehen, daß ausschließlich Motive, die in der Weimarer Republik an Bedeutung gewannen, mit den Mitteln der 'Neuen Fotografie' umgesetzt wurden, wäre falsch. So hat die Werkanalyse ergeben, daß Hase auch bei ihren Bildern von der Landbevölkerung oder den volkswissenschaftlichen

---

<sup>364</sup> Badinger, S. 111. Als Beispiele für zeitgenössische Belletristik und andere Publikationen seien hier genannt: Schaffner, J.: Volk zu Schiff. Zwei Seefahrten mit der KdF Hochseeflotte, Hamburg 1936; Paust, O.: KdF. Das große Urlauberschiff, Berlin 1936; Dobiasch, S.: Sonne, Wind und Weite: Ein Buch von frohen Fahrten und Menschen, Berlin 1938

<sup>365</sup> Sachsse, in: Pohl, S. 144

<sup>366</sup> Starl 1995, S. 107

<sup>367</sup> S. 12, in: 'Arbeitertum', Folge 17

Aufnahmen von der Schwalm vereinzelt moderne Gestaltungsprinzipien anwendete, soweit dadurch die intendierte Bildaussage forciert werden konnte.

Wenn in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre zunehmend traditionelle Gestaltungsformen überwiegen, so hat das auch mit einer Verschiebung der Themenschwerpunkte zu tun. Mit dem Rückgang der Architekturfotografie und der städtischen Straßenszenen ging ein Rückgang der ´modernen´ Gestaltungsmittel einher, während gleichzeitig der Anteil der stimmungsvollen Landschaften und der traditionellen Porträts am Gesamtwerk wuchs. Diese inhaltliche und stilistische Entwicklung von einer durch die Einflüsse der Avantgarde geprägten Fotografie zu einer Fotografie der ´Behaglichkeit´, der heilen Welt, sieht Martina Mettner durch die Ausbildung im Atelier Wolff & Tritschler eingeleitet und 1939 infolge des Kriegsausbruchs und der Geburt des ersten Kindes endgültig gefestigt. Diese habe "eine neue Innerlichkeit für ihr fotografisches Schaffen" bewirkt : "Waren es die Not und die Kälte, die in frühen Aufnahmen thematisiert wurden, so sind es die Wärme und Mütterlichkeit in den späteren."<sup>368</sup> Daß die ausdrucksstärksten und bildnerisch überzeugendsten Bildleistungen in den 1930er Jahren, präziser: in der ersten Hälfte dieses Jahrzehnts entstanden sind, trifft zu. Woran die Autorin allerdings die von ihr entdeckte ´neue Innerlichkeit´ und ´Wärme´ festmachen will, ist nicht nachvollziehbar.

Die Aufnahmen Elisabeth Hases zeichnen sich zumeist durch eine ausgewogene Komposition, einen klaren Bildaufbau und eine differenzierte Ton- und Lichtgebung aus. Hervorhebenswert sind vor allem die frühen Stilleben, Objektstudien sowie die Puppenaufnahmen. Sie bestechen durch ihre Intensität, ihre künstlerische wie technische Qualität.

Innovativ sind Hases Fotografien von ihrer Bildauffassung her nicht. Die Gestaltungsmittel der ´Neuen Sachlichkeit´ und des ´Neuen Sehens´ waren zu Beginn der 30er Jahre längst etabliert. Sie wurden von der Fotografin übernommen und auf ihre Bildwelt übertragen, wobei extrem verfremdende Ausschnitte oder Perspektiven nicht aufgegriffen wurden.

Da die meisten der hier analysierten Arbeiten in der Zeit des Nationalsozialismus entstanden sind, stellt sich die Frage, inwieweit sich diesbezüglich inhaltliche oder stilistische Aussagen treffen lassen.

Der Großteil des fotografischen Werks dieser Jahre behandelt Bereiche, die schon immer ein Thema in der Fotogeschichte darstellten und die auch im Nachkriegswerk der Fotografin eine Rolle spielen. Filme mit Titeln wie "HJ", "Jungvolk und BDM" oder "Landdienst", die explizit auf das dahinterstehende politische System hinweisen und im übrigen erst zu Beginn der 1940er Jahre entstanden sind, bilden die Ausnahme. Gleichermäßen verhält es sich mit nationalsozialistischen Symbolen wie Hakenkreuze, die nur selten Einlaß in das Bildgeschehen finden. Ohne unser historisches Wissen, ohne zeittypische Embleme oder entsprechende Angaben, z.B. "Landdienst", wären die Bilder nicht ohne weiteres ihrem Entstehungszusammenhang zuzuordnen.

Auch wenn die von Hase favorisierten Themenschwerpunkte ´Landschaft´, ´Mutter und Kind´ sowie das ´naturnahe bäuerliche Leben´ ihrem ureigensten Interesse, wie sie 1939 in der ´Foto-Schau´ sowie in ihrem Briefwechsel mit Paul Wolff angibt,

---

<sup>368</sup> Mettner, S. 65

entsprachen, kann davon ausgegangen werden, daß diese persönlichen Vorlieben von den Bedingungen der Zeit geprägt waren. Hases Fotografien waren - als Werbeanzeige oder Zeitungsbild - in erster Linie für eine breite Öffentlichkeit gedacht und weniger für den privaten Gebrauch. Sie arbeitete demzufolge marktorientiert. Die Bedingungen des Marktes waren in der Zeit des Nationalsozialismus in besonderer Weise von der politischen Ideologie bestimmt (Kap.V), von daher kann der hohe Anteil an Kinder- und Landschafts- bzw. Heimatfotografien, an Bildern von Menschen, nicht als Zufall angesehen werden.

Die "Banalisierung"<sup>369</sup> der Motive in den späten 30er Jahren, die sich etwa in den zahlreichen jahreszeitlichen Stilleben manifestiert, die Konstruktion einer idyllischen, zeitlosen Scheinwirklichkeit ohne Bezug zur politischen Realität, ist nicht nur ein Kennzeichen des Werks der Frankfurter Fotografin. Gleiches gilt auch für andere Fotografinnen, wie Stephanie Jacobs in ihrem Aufsatz "Zwischen Alltag und Propaganda"<sup>370</sup> feststellt. Daraus zu folgern, daß ausschließlich Fotografinnen diese scheinbar harmlosen 'Stimmungsbilder' hergestellt hätten wäre falsch, läßt sich diese Entwicklung doch ebenfalls bei Fotografen wie Gorny, Umbo oder Schrammen nachweisen<sup>371</sup>, deren vielfach publizierte Landschaftsbilder oder Stilleben mit Frühjahrssträußen ebenfalls der "Mobilisierung eines 'Hungers nach Positivem'"<sup>372</sup> dienten.

Wie verhält es sich nun mit dem fotografischen Stil? Die bisherigen Ausführungen haben ergeben, daß der Beginn des Nationalsozialismus zu keinem abrupten Stilwechsel im Werk der Fotografin geführt hat, daß vielmehr Tradition und Moderne eine Zeit lang nebeneinander existierten, wobei die traditionellen Elemente in der 2. Hälfte der 30er Jahre zunehmend ihre Bildwelt bestimmen.<sup>373</sup> Diese Gleichzeitigkeit der verschiedenen fotografischen Auffassungen gab es schon in der Weimarer Republik, so daß hier nicht von einem spezifischen Charakteristikum der Fotografie im nationalsozialistischen Deutschland gesprochen werden kann. Im Vergleich etwa zu Lendvai-Dircksen wird deutlich, daß Hase von einer heroisierenden oder mystifizierenden Wiedergabe der Bildinhalte (Menschen, Autobahn etc.) weitgehend abgesehen hat.

---

<sup>369</sup> Klingbeil, Almut: Theodor Lessing, Hein Gorny und die Neue Sachlichkeit, in: 'Fotogeschichte', Jg. 19, H. 73, 1999, S. 29-38, hier: S. 37

<sup>370</sup> Jacobs a), in: frauenobjektiv, S. 28

<sup>371</sup> Zu Umbo und Schrammen siehe Sachsse, Rolf: Kontinuitäten, Brüche und Mißverständnisse, in: Nerding, Winfried (Hg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993, S. 64-84, hier: S.64f

<sup>372</sup> Klingbeil, S. 36

<sup>373</sup> Eine vergleichbare Entwicklung zeigt Klingbeil am Werk Hein Gornys auf; dies., S. 36

## V. Bild im Kontext

Nachdem in Kapitel IV das Werk Elisabeth Hases vom Beginn der 1930er Jahre bis Kriegsende vorgestellt und analysiert wurde, fragt dieses Kapitel nach den Bedingungen seiner Entstehung und dem Verbleib der Bilder. Da der Großteil der Fotografien während der Zeit des Nationalsozialismus aufgenommen wurde, gilt dieser Thematik mein besonderes Interesse, zumal Hase behauptet hat, daß sie bis 1943 ungehindert arbeiten konnte. 'Fotografieren im Nationalsozialismus', was bedeutete das im Alltag der Fotografen und Fotografinnen? Was änderte sich im Vergleich zur Weimarer Republik, z.B. bezüglich der Berufsverbände? Lassen sich hinsichtlich des fotografischen Stils oder der Themenwahl Kontinuitäten oder/und Brüche nachweisen? Welcher Stellenwert, welche Funktion kam dem fotografischen Medium innerhalb der nationalsozialistischen Ideologie zu? Und schließlich die Frage nach den Fotografinnen. Sie hatten sich in den 20er Jahren in ihrem Beruf Positionen erarbeitet. Was blieb davon übrig, was wurde noch geduldet? Da Elisabeth Hase als 'Fotografin für Presse und Werbung' gearbeitet hat, kommt der Situation der Presse und der Verlage etc. eine zentrale Bedeutung zu, vor allem weil sie immerhin bis 1936 Kontakt zu ausländischen Bildagenturen pflegte. Damit verknüpft ist die Frage nach dem Verbleib, nach der Verwertung der Bilder, den Orten ihrer Veröffentlichung. Welche Bilder wurden publiziert und in welchem Kontext? Wurden sie instrumentalisiert, 'faschisiert' durch ihre Verwendung?

### 5.1 Fotografieren im Nationalsozialismus

Mit dem Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft änderte sich das politische, gesellschaftliche und kulturelle Leben in mehrerer Hinsicht.<sup>374</sup> Betroffen von diesen

---

<sup>374</sup> Diese tiefgreifende Zäsur war auch in Hases unmittelbarer Umgebung, in Frankfurt a. M., zunehmend spürbar. Ludwig Landemann, der Oberbürgermeister der Mainmetropole, wurde entlassen und ersetzt durch Friedrich Krebs. Hatten Landemann und andere städtische Politiker versucht, die demokratische und liberale Tradition der Stadt weiterzuentwickeln, etwa durch die Unterstützung des 'Neuen Bauen', setzten die neuen Machthaber diesem Bestreben ein gewaltsames Ende. So unterlag z.B. die Kunstschule wie andere Frankfurter Kulturinstitutionen auch den sog. "Säuberungs"-Aktionen durch Krebs und seine Parteigenossen. Mißliebige Lehrpersonal wurde entlassen und ersetzt durch solches, das in SS-Uniform den mit 'neuen deutschen' Inhalten versehenen Unterricht abhielt, und nicht davor zurückschreckte, sich mit den Studierenden an der reichsweiten Bücher- und Bilderverbrennung zu beteiligen: Zur 'Gleichschaltung' der Kunstschule siehe Bock, in: Städelschule, S. 102-115. All diese Maßnahmen sollten Frankfurt 'weltanschaulich erneuern', die 'Stadt der Juden und Demokraten' in eine 'deutsche Stadt' umwandeln. Obwohl in Frankfurt Handel und Bankwesen das Wirtschaftsleben prägten, erklärte Hitler - unter Leugnung dieser Tatsache - am 15.6.1935, anläßlich des einen Tag später dort stattfindenden "Ersten Reichshandwerkertages", Frankfurt zur "Stadt des deutschen Handwerks". Parallel zu dieser aufgestülpten handwerklichen Tradition existierte eine moderne, mit militärischen Interessen verbundene Verkehrspolitik, die u.a. in den von Hase fotografierten Großprojekten Autobahn und Rhein-Main-Flughafen kulminierte; vgl. Drummer, Heike: "Stadt des deutschen Handwerks", in: Gall, Lothar (Hg.): FFM 1200. Traditionen und Perspektiven einer Stadt, Sigmaringen 1994, S. 315-340, hier: bes. S. 317. Eine 'führende' Rolle nahm Frankfurt auch in der "Erb- und Rassenpflege, einem der Grundpfeiler der nationalsozialistischen Lebensgestaltung", wie es in der 'Frankfurter Wochenschau' von 1940 heißt, ein. (Heimpel, H.: "Erb- und Rassenpflege in Frankfurt am Main", in: 'Frankfurter Wochenschau' 1940, S. 131-132, hier: S. 131) Ab 1933 entstanden in Frankfurt Institutionen, die anhand pseudowissenschaftlicher Untersuchungen ihre menschenverachtende Ideologie zu legitimieren suchten. Die im Stadtgesundheitsamt untergebrachte "Abteilung für Erb- und Rassenpflege", die u.a. mit der 'erbbiologischen' Erfassung der Bevölkerung befaßt war, besaß eines der größten Dateisysteme im Reich und war zuständig für Heiratswillige, Zwangssterilisationen etc. Parallel dazu und in Zusammenarbeit mit dieser Einrichtung wurde 1935 an der Frankfurter Universität das "Institut für Erbbiologie und Rassenhygiene" gegründet. Ihr Leiter, Dr. Freiherr von Verschuer, war bekannt für

Veränderungen war auch die Fotografie als *ein* Bestandteil des Kultur- und Mediensektors. Die folgenden Ausführungen beginnen mit der Frage nach dem Stellenwert und der Rolle, der Ästhetik und dem Stil des Mediums im Nationalsozialismus, um anschließend die Situation der Fotografen und Fotografinnen in dieser Zeit zu untersuchen.

Die Bedeutung der Fotografie für die nationalsozialistischen Machthaber erschließt sich u.a. aus der Veranstaltung verschiedener Ausstellungen, in denen sie eine mehr oder weniger zentrale Rolle spielte. Diese "unter großem inszenatorischen Aufwand veranstalteten Fotoausstellungen und industriellen Leistungsschauen zwischen 1933 und 1937" dokumentieren, wie Ulrich Pohlmann schreibt, "die zunehmende und in letzter Konsequenz vollständige Funktionalisierung der Fotografie als Propagandamittel."<sup>375</sup> Dieser Prozeß verlief in den ersten Jahren nicht einheitlich und war abhängig von den jeweiligen politischen und wirtschaftlichen Zielen. Erst mit der nach 1936 vollzogenen Konsolidierung von Wirtschaft und Politik konnte sich der "auf Vereinheitlichung abzielende Zugriff auf die Bildmedien"<sup>376</sup> durchsetzen. Schon im November 1933, also nur wenige Monate nach der Machtübernahme, fand auf dem Berliner Messegelände am Funkturm die Ausstellung 'Die Kamera', die erste Großveranstaltung der Fotobranche im Nationalsozialismus, statt. Ursprünglich vom 'Deutschen Werkbund' geplant, lehnte sich 'Die Kamera' von ihrer Organisations- und Ausstellungsstruktur her an die erfolgreichen Weimarer Ausstellungen 'Kipho', 'Pressa' und 'Film und Foto' an, ohne deren internationale Ausrichtung zu berücksichtigen.<sup>377</sup> Die Ausstellung hatte eine propagandistische und eine ökonomische Funktion: Sie sollte zum einen der lädierten deutschen Fotoindustrie durch Förderung der Berufs- und Amateurfotografie wieder zu wirtschaftlichem Erfolg verhelfen und zum anderen die ideologischen Aufgaben und Ziele der Fotografie darlegen, die Heiner Kurzbein, Referent der Abteilung 'Bildpresse' im 'Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda' (RMVP) folgendermaßen definierte: "Zum ersten Male ist die Fotokunst, die eine wahre Volkskunst ist, ausgerichtet auf eine gemeinsame Front: mitzuhelfen am Aufbau, mitzuhelfen am Aufstieg und mitzuhelfen, den deutschen Gedanken durch das Bild hineinzutragen in die kleinsten Hütten, an die äußersten Grenzen. Wie eine wahre Kunst nicht international sein kann und immer emporwächst aus der Tiefe der Volksseele und eng verbunden ist mit Blut und Boden, so muß gerade auch eine so ausgesprochene Volkskunst - wie die Fotografie - in stärkstem Maße ihre Kraft empfangen aus Rasse und Heimat."<sup>378</sup>

---

seine Zwillingforschung und arbeitete mit Josef Mengele zusammen; vgl. Drummer, in: Gall, S. 331. Erwähnt sei an dieser Stelle auch die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung, die in der Werkanalyse (Stilleben) schon angedeutet wurde. In Frankfurt begann sie bereits am 13.3.1933, also 14 Tage vor den von offizieller Seite geplanten Ausschreitungen. 1935/36 wurden in der Stadt mit der größten jüdischen Gemeinde innerhalb Deutschlands alle ihr zugehörigen Organisationen aufgelöst. Im Frühjahr 1941 begannen die Deportationen. Überlebt hatten die nationalsozialistische Herrschaft nur 140 Juden und Jüdinnen, wie eine Liste aus dem Jahre 1945 belegt. Zur Judenverfolgung in Frankfurt siehe: Drummer, in: Gall, S. 316f; Schmid, Armin: Frankfurt im Feuersturm. Die Geschichte der Stadt im Zweiten Weltkrieg, Frankfurt a. M. 1965, S. 117

<sup>375</sup> Pohlmann, Ulrich: "Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe." Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus, in: 'Fotogeschichte', Jg. 8, H. 28, 1988, S. 17-31, hier: S. 19

<sup>376</sup> Pohlmann 1988, S. 19

<sup>377</sup> Ders. 1988, S. 19

<sup>378</sup> Kurzbein, Heiner: Die Fotografie im nationalen Deutschland, in: Amtlicher Katalog und Führer 'Die Kamera'. Ausstellung für Fotografie, Druck und Reproduktion, Berlin 1933, S. 9-10, hier: S. 9



Im Jahre 1937 fand eine weitere Ausstellung unter der Schirmherrschaft des Propagandaministers Joseph Goebbels in den Berliner Messehallen statt. 'Gebt mir vier Jahre Zeit', so der Titel der Ausstellung, war keine fotografische Ausstellung im eigentlichen Sinn. In erste Linie diente diese Bilderschau der Selbstdarstellung des NS-Regimes, das hier anhand von Aufnahmen der Berufsfotografie, der Amateure und der Bildberichterstattung seine in vier Jahren erbrachten Leistungen in Form eines 'Rechenschaftsberichts' präsentieren wollte.<sup>379</sup>

Eine nicht unerhebliche Rolle als Veranstaltungsort von Fotoschauen oder Ausstellungen mit Fotografien spielte Elisabeth Hases Heimatstadt Frankfurt a. M. Immerhin war hier für 1936 ein weiteres großes fotografisches Gemeinschaftsprojekt geplant, das jedoch am Desinteresse der Fotoindustrie scheiterte.<sup>380</sup> Dieser Mißerfolg hielt die Amateure nicht davon ab, vom September bis Oktober desselben Jahres ihre Ausstellung "Die Deutsche und II. Internationale Schau der Amateurphotographen" durchzuführen. Ziel der Veranstaltung war es, die "volkserzieherische Absicht der deutschen Amateurphotographenvereine"<sup>381</sup> darzulegen, die nicht zuletzt durch eine breite Öffentlichkeit hergestellt werden sollte. Angesichts der von Kurzbein im Rahmen der 'Kamera' geäußerten Ablehnung der internationalen Fotografie und der von den Amateuren geforderten Heimatverbundenheit überrascht die hier explizit formulierte Beteiligung ausländischer Kollegen und Kolleginnen. Wie alles Geschehen im Nationalsozialismus war deren zugelassene Teilnahme politisch motiviert, galt es doch besonders im Jahr der Olympiade, das Ansehen Deutschlands auch durch eine gemeinsame Fotoausstellung zu mehren.<sup>382</sup> Erwähnenswert ist ferner eine andere große Ausstellung in Frankfurt. Sie dauerte von Mai bis Juni 1937 und hatte den Titel "Das deutsche Antlitz im Spiegel der Jahrhunderte. Bildwerke seit der Zeit Hermanns des Cheruskers bis zu Adolf Hitler".<sup>383</sup> Im Medienverbund sollten Fotografien, Gemälde, Stiche und Skulpturen aus unterschiedlichen Jahrhunderten die 'historisch gewachsenen Rassemerkmale' des deutschen Menschen aufzeigen. Dazu wurden u.a. Fotos von Heinrich Hoffmann und Hans Retzlaff herangezogen. Hase selbst war an dieser Ausstellung der Stadt Frankfurt, an der das 'Rassenpolitische Amt der NSDAP' maßgeblich mitgearbeitet hat, scheinbar nicht beteiligt<sup>384</sup>, wengleich sie in ihren Geschäftsbüchern mehrfach Einnahmen von dieser Institution verzeichnet hat. Trotzdem ist diese Ausstellung, die auch von der Frankfurter Kunstschule, nun Städelschule genannt, unterstützt wurde, ein weiterer Indikator, wie sehr die menschenfeindliche Ideologie des Nationalsozialismus Teil der Lebenswelt der Fotografin war.

---

<sup>379</sup> Goebbels, Joseph: Vorwort, in: Amtlicher Katalog für die Ausstellung 'Gebt mir vier Jahre Zeit', Berlin 1937, S. 6 und Carstensen, Pay Christian: Die Gestaltung der Ausstellung, a.a.O., S. 14-19, hier: S. 14. Zu dieser Ausstellung siehe u.a. auch Pohlmann 1988, S. 26ff und Mittig, Hans-Ernst: Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst, in: Hinz, Berthold u.a. (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1977, 1.Aufl., S. 31-52, hier: S. 45

<sup>380</sup> Pohlmann 1988, S. 26

<sup>381</sup> Grobleben, Paul: Die Deutsche und II. Internationale Schau der Amateurphotographen in Frankfurt am Main vom 26. September bis 11. Oktober, in: 'Photofreund', Jg. XVI, Nr. 20, 20.10.1936, S. 405-409, hier: S. 405

<sup>382</sup> Grobleben, S. 405

<sup>383</sup> 'Das Deutsche Antlitz im Spiegel der Jahrhunderte. Bildwerke seit der Zeit Hermanns des Cheruskers bis zu Adolf Hitler'. Große Ausstellung der Stadt Frankfurt a. M. unter Mitarbeit des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Frankfurt a. M. 1937 (Kat.)

<sup>384</sup> Im Ausstellungsführer sind keine Fotos von ihr abgebildet.

Die Bedeutung der Fotografie, ihr Stellenwert, resultierte aus den Aufgaben, die ihr im NS-Staat zukamen. Welche Funktionen waren das im Einzelnen? Die von Heiner Kurzbein als Mitarbeiter des 'RMVP' getroffenen und hier schon zitierten Aussagen können in diesem Zusammenhang als frühe Programmatik angesehen werden. Im Vordergrund stand die Funktion der Fotografie als Massenmedium, als Propagandamittel und als Instrument der sog. 'Rassenforschung'.<sup>385</sup> Zudem diente die Fotografie der Integration des Einzelnen in die vielfach propagierte 'Volksgemeinschaft' und damit der Stabilisierung der NS-Herrschaft. Innerhalb dieser konstruierten Scheinwelt existierten keine sozialen Unterschiede, wurden gesellschaftliche Probleme durch die Ästhetisierung des Alltags verdeckt. Die Banalisierung der Bildwelt, etwa in Form der zahlreichen, zeitlosen 'Stimmungsfotos', kam diesem Versuch der kollektiven Täuschung und dem Wunsch nach Positivem entgegen.<sup>386</sup>

Für das Propagandaministerium stellten die bildnerischen Ergebnisse des fotografischen Mediums keine Kunst dar. Zur 'Volkskunst' erklärt, verlor die Fotografie weitgehend ihre Bedeutung als künstlerisches Gestaltungsmittel. Fotografie galt als Handwerk und damit als Gebrauchsware. Infolgedessen gelang nur einzelnen FotografInnen die Aufnahme in die 'Reichskammer der bildenden Künste' (RKK).<sup>387</sup> Die Regel war allerdings, daß die Fotografie und die mit ihr verbundenen Arbeitsgebiete (Reproduktion etc.) - mit Ausnahme des Bildjournalismus, der noch gesondert behandelt wird - in den einzelnen Abteilungen des 'RMVP' in der Funktion als Zulieferin, d.h. ohne eigenen Stellenwert, mitverwaltet wurde.<sup>388</sup>

Diese 'untergeordnete' Rolle innerhalb der nationalsozialistischen Propaganda- und Kulturinstitutionen kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Fotografie gleich nach dem Film bei der Selbstinszenierung des NS-Staates eine wichtige Position zukam. Aufgrund ihrer schnellen Herstellung und ihrer massenhaften Verbreitung konnte sie den großen Visualisierungsbedarf der neuen Machthaber decken und zugleich ein breites Publikum erreichen. Geschätzt als wirksames Mittel der Beeinflussung lagen die Vorteile des fotografischen Mediums ferner in der scheinbaren Objektivität und der angeblichen Authentizität, in der im Vergleich zur Kunst schnelleren Apperzierbarkeit und den Möglichkeiten zur Manipulation (Retusche, Montage).<sup>389</sup>

---

<sup>385</sup> Die Ausführungen zur Presselenkung gehen ausführlicher auf diese Funktionen ein.

<sup>386</sup> Sachsse, in: Nerdinger, S. 64; Klingbeil, S. 36f;

<sup>387</sup> Hinz, Berthold: Bild und Lichtbild im Medienverbund, in: ders. u.a. (Hg.), S. 137-148, hier: S. 137. Laut e-mail von Rolf Sachsse an Ulrike Herrmann waren es nur solche FotografInnen, die neben der Fotografie noch mit anderen künstlerischen Aufgaben betraut waren, wie z.B. Heinrich Hoffmann mit der Organisation der 'Großen Deutschen Kunstausstellung'; vgl.: Herrmann, Ulrike: Otto Steinert und sein fotografisches Werk, Bochum 1999 (Diss.), S. 45, Anm. 204. Zu den Versuchen der Mitglieder der 'Gesellschaft Deutscher Lichtbildner', in die 'Reichskammer der bildenen Künste' aufgenommen zu werden und zur diesbezüglichen uneinheitlichen Kunst- und Kulturpolitik der verschiedenen NS-Institutionen und Verbände siehe Kräussl, Lothar: Fotografie zwischen Handwerk-Kunsthandwerk-Kunst. Die Geschichte der 'Gesellschaft Deutscher Lichtbildner' seit 1919, Osnabrück 1988 (Diss.), S. 77ff

<sup>388</sup> Sachsse, in: Deres, S. 15ff

<sup>389</sup> Schwarting, Hedwig: Das Lichtbild in Aufklärung und Propaganda der Deutschen Arbeitsfront. Ein Beispiel für die Verwendung des Lichtbildes in der nationalsozialistischen Werbung, München 1941 (Diss.), S. 137

In seinem Aufsatz "Auch in der Nazizeit war Spargelzeit" stellt Detlev Hoffmann hinsichtlich der Frage nach eventuellen Charakteristika der Fotografie im nationalsozialistischen Deutschland fest: "Wenn es uns gelänge, erst einmal aus methodischen Gründen, die Frage nach der Schuld (wenn sie denn überhaupt eine vernünftige Frage sein sollte) hintan zu stellen, und uns die Phänomene mit kaltem Blick anzuschauen, dann müßten wir feststellen, daß viele Fotos (Bilder, Architekturen, Gebrauchsgegenstände) in der Zeit des Dritten Reiches so aussehen, wie vor und nach dem Dritten Reich."<sup>390</sup> Die hier zitierte Einschätzung entspricht dem Konsens der Faschismusforschung, daß weder in der Fotografie noch in der bildenden Kunst oder in anderen Bereichen des gesellschaftspolitischen Lebens originäre Leistungen des NS-Regimes nachzuweisen sind. Es kam vielmehr zu einer Übernahme schon bekannter Inhalte und Formen der Kunst, Kultur etc., die jedoch als Errungenschaft des Nationalsozialismus deklariert wurden.<sup>391</sup> Eine 'nationalsozialistische' Fotografie hat es, wie der Titel dieses Kapitels 'Fotografieren im Nationalsozialismus' schon impliziert, infolgedessen ebenso wenig gegeben wie einen einheitlichen Stil. 'Nationalsozialistisch' war der Gebrauch der propagierten und projektierten Bilder, ihre Indienstnahme für propagandistische Zwecke, weshalb dem öffentlichen, also dem publizierten Bild im Rahmen dieser Arbeit eine besondere Bedeutung zukommt.

Von den ZeitgenossInnen selbst wurde der Begriff 'nationalsozialistische' Fotografie auch gar nicht benutzt. Es wurde vielmehr eine "nationale Photographie"<sup>392</sup> oder - unter Ignorierung der fotohistorischen Realität - eine "neue, deutsche Photographie"<sup>393</sup> konstatiert. Eine "neue, deutsche Fotografie" hat es allerdings ebenso wenig gegeben wie eine "neuzeitliche Amateurfotografie" (Kröhnke), auch wenn mittels solcher Termini versucht wurde, eine 'typische' Bildsprache der Fotografie im Nationalsozialismus zu konstituieren. Bei der Definition dieser angeblich 'neuen' Fotografie ergaben sich demzufolge Schwierigkeiten, vor allem dann, wenn die Abgrenzung zur Fotografie der 'Neuen Sachlichkeit' als wesentliches Merkmal herangezogen wurde. Diese Argumentation erwies sich jedoch nicht als schlüssig, wurden nicht nur von Elisabeth Hase, sondern auch von anderen Fotografen und Fotografinnen, z.B. Erna Lendvai-Dircksen, Stilelemente der 'Neuen Sachlichkeit' für bestimmte Themen (Autobahn etc.) weiterhin verwendet. Selbst in Publikationen der 'Deutschen Arbeitsfront', wie dem 'Kalender der Deutschen Arbeit'<sup>394</sup> aus dem Jahre 1934, wurden Gestaltungsmittel wie Fotomontagen, Unter- und Aufsichten weiterhin eingesetzt. Wohlwissend um dieses Paradoxon, wurde künstlich ein Unterschied zwischen einer 'schlechten' und einer 'guten' Sachlichkeit konstruiert. Die erstere galt als Synonym der verhaßten Weimarer Republik, mit ihrer dem "Internationalismus" verpflichteten "nivellierenden Oberflächenpolitik", in deren Folge, so Lendvai-

---

<sup>390</sup> Hoffmann, S. 57

<sup>391</sup> Z.B. Brock, Bazon: Kunst auf Befehl, in: Brock, Bazon/Preiß, Achim (Hg.): Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig, München 1990, S. 9-20, hier: S. 9-13; Saldern, Adelheid v.: "Kunst für's Volk". Vom Kulturkonservatismus zur nationalsozialistischen Kulturpolitik, in: Welzer, Harald (Hg.): Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus, Tübingen 1995, S. 45-104. Speziell zur Fotografie sind hier vor allem zu nennen: Sachsse, Rolf: Probleme der Annäherung. Thesen zu einem diffusen Thema: NS-Fotografie, in: 'Fotogeschichte', Jg. 2, H. 5, 1982, S. 59-65 und ders., in: Nerdinger

<sup>392</sup> Lüking, S. 21

<sup>393</sup> Frerk, Willy Fr.: Die neue Zeit und die Amateurphotographie, in: 'Photofreund', Jg. XIII, 5. Juni 1933, S. 199-200, hier: S. 199

<sup>394</sup> 'Kalender der Deutschen Arbeit 1934', hg. v. Schuhmann, Walter, Berlin 1933

Dirksen weiter, effektvolle Fotografien "mit brillianter Oberflächenblendung" entstanden seien.<sup>395</sup> Diese Art der Sachlichkeit sollte durch eine 'neue' Sachlichkeit, die Renger-Patzsch mit dem Begriff der "Objektivität"<sup>396</sup> zu kennzeichnen suchte, ersetzt werden, was, angesichts der Instrumentalisierung der Fotografie in einem nie gekannten Ausmaß, grotesk erscheint. Als weiteres Merkmal der sogenannten 'neuen, nationalen Fotografie' wurde ihr Bestreben, das "Wesen der Dinge"<sup>397</sup> zu erfassen, genannt, ohne zu erwähnen, daß der Kunsthistoriker Wolfgang Born schon 1929 in seinem Aufsatz "Fotografische Weltanschauung"<sup>398</sup> eben diesen Aspekt bei der fotografischen Erfassung der Wirklichkeit berücksichtigt wissen wollte.

Letztendlich waren diese Erklärungs- und Abgrenzungsversuche nicht nur hinfällig, sondern auch überflüssig. Erlaubt war, was dem Staat, der zwischen Modernität und Tradition lavierte, diente, d.h., daß die Bildästhetik sich nach der politischen und wirtschaftlichen Zielsetzung richtete. So wurden Gestaltungsmittel der 'Neuen Sachlichkeit' wie dynamische Kompositionsformen besonders im Bereich der Wirtschaftswerbung und der Propaganda eingesetzt, wo sie die Modernität des NS-Staates nach innen und nach außen dokumentieren sollten.<sup>399</sup> Diese Kontinuität der Formensprache der Fotografie der 'Neuen Sachlichkeit' in der Zeit des Nationalsozialismus lag nicht zuletzt in ihrer engen Verbindung zur industriellen Massenproduktion begründet. Entscheidend war aus ideologischen Gründen die Wiedererkennbarkeit der dargestellten Bildinhalte, weswegen extrem abstrahierende oder experimentelle Arbeiten keine Berücksichtigung erfuhren. Innovative Gestaltungsmittel erhielten in dieser funktionalen und handwerklich orientierten Fotografie generell keine Chance.

Die Zuordnung der Fotografie zum Handwerk und nicht zur Kunst erwies sich - bezogen auf die Beibehaltung avantgardistischer Stilelemente - in gewisser Weise als 'vorteilhaft'. Die Kunst, "das Gebundenste und Verstrickteste"<sup>400</sup>, unterlag wegen ihres höheren Stellenwerts im NS-Regime in besonderer Weise der staatlichen Zensur. Infolgedessen waren Stilmittel, die in der Fotografie erlaubt waren, im Bereich der Plastik und der Malerei längst verboten.<sup>401</sup>

Eine Zensur bezogen auf stilistische Kriterien gab es laut Sachsse bis zum Beginn des II. Weltkrieges für die Fotografie nur in den Bereichen, die Anregungen oder Anleitungen zum Fotografieren erhielten.<sup>402</sup> Selbst in den Jahren nach Kriegsbeginn, als der Einsatz moderner Gestaltungsmittel zurückging und sich nur noch auf einige Anwendungsgebiete wie die Rüstungsproduktion bezog, konnte die überzeugte Nationalsozialistin Hedwig Schwarting in ihrer Dissertation über "Das Lichtbild in Aufklärung und Propaganda der Deutschen Arbeitsfront" 'ungestraft' über die

---

<sup>395</sup> Lendvai-Dirksen, Erna, in: Schöppe 1935, S. 35. Die hier beschriebene Verbindung zwischen der 'Fotografie der Neuen Sachlichkeit' und der Politik und Gesellschaft der Weimarer Republik erwähnt z.B. auch der Fotograf Franz Grainer, in: Schöppe 1935, S. 20-27, hier: S. 24

<sup>396</sup> Renger-Patzsch, Albert, in: Schöppe 1935, S. 49-55, hier: S. 55

<sup>397</sup> Schöppe, in: ders. 1935, S. 92.

<sup>398</sup> Born, in: Kemp, S. 142

<sup>399</sup> Sachsse, Rolf: Im Schatten der Männer - Deutsche Fotografinnen 1940 bis 1950, in: frauenobjektiv, S. 13-25, hier: S. 16; ders., in: Nerdinger, S. 73f

<sup>400</sup> Wendland, Winfried, zit. nach: Wulff, Joseph: Die Bildenden Künste im Dritten Reich, Gütersloh 1963, S. 89

<sup>401</sup> Sachsse, in: Stuttgart, S. 141

<sup>402</sup> Ders., in: Deres, S. 12

Fotografie des 'Neuen Sehens' schreiben, da sie deren Vorzüge für die Propagandaarbeit darlegte.<sup>403</sup>

Was für den Stil gilt, trifft - wie die Analyse des Werks von Hase exemplarisch gezeigt hat - gleichermaßen für die Motivik der in der Zeit des Nationalsozialismus aufgenommenen Fotografien zu. Es gab keine neuen Bildinhalte. Neu war allein das Maß ihrer ideologischen Aufladung und die Favorisierung bestimmter Themenkomplexe wie die Trachten-, Volks- und 'Rassenkunde', die alle unter dem vagen Begriff 'Heimatfotografie' subsumiert wurden.<sup>404</sup> Die Motive Mensch und Natur eigneten sich nach Ansicht der NS-Ideologen wegen ihrer Identifikationsangebote und ihres positiven Stimmungsgehalts besonders für die Propaganda.<sup>405</sup> Eine wichtige Bedeutung kam in diesem Zusammenhang der Darstellung menschlicher Arbeit zu. Sie nahm im Gegensatz zur Weimarer Republik, als es z.B. in der Industriefotografie mehr um die 'Schönheit der Technik' als um den arbeitenden Menschen ging, einen besonderen Stellenwert ein.

"Das Hohelied von der Arbeit"<sup>406</sup> spielte in den fotografischen Fachzeitschriften, wie Sachsse zutreffend feststellt, kaum eine Rolle und wenn, dann vorwiegend in Form von Bildern aus dem Bereich des Handwerks.<sup>407</sup> Für Foto-Bildbände trifft diese Feststellung allerdings nicht zu. In diesen Publikationen wurden, solange sie sich nicht einer bestimmten Berufsgruppe widmeten, keinesfalls ausschließlich Fotografien von im Handwerk tätigen Menschen gezeigt. Der ideologischen Intention gemäß wurden vielmehr in Printmedien wie "Deutsches Schaffen - Deutsches Land" (1934) oder dem "Kalender der Deutschen Arbeit" (1934) unterschiedlichste Berufsgruppen vorgestellt. Wie bei August Sanders Mappenwerk "Menschen des 20. Jahrhunderts" lassen sich in diesen Publikationsformen Abbildungen von Typen verschiedener Berufsstände nachweisen, jedoch nicht mehr mit dem Ziel eines Gesellschaftsporträts. Unter Leugnung der sozialen Gegensätze sollte zumindest im Bild die viel zitierte 'Volksgemeinschaft' dokumentiert und realisiert werden.<sup>408</sup>

Die zum Teil enge Verknüpfung zwischen Bildinhalt und den jeweiligen politischen oder wirtschaftlichen Erfordernissen, die zumeist erst durch die Begleittexte hergestellt wurde, wird gerade bei den Abbildungen von menschlicher Arbeit deutlich. Nicht von ungefähr erschienen die genannten Fotobände zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft, in der "Zeit inneren Zusammenfindens"<sup>409</sup>, als es galt, die Arbeitslosigkeit zu bekämpfen und auf eine Autarkie der deutschen

---

<sup>403</sup> Schwarting 1941, S. 65

<sup>404</sup> Beispiele für die hergestellte Verbindung von Heimatfotografie und 'Rasseforschung' sind folgende Beiträge: Reuter, Hans: Photographie und Rasseforschung. Ein Beitrag zur Heimatphotographie, in: 'Photofreund', Nr. 10, Jg. XVII, 20.5.1937, S. 176-178 und Croix, Alexander de la (Hg.): Photographierte Familiengeschichte, bearb. v. Richard Lange und Max Schiel. Mit 56 Abb., Berlin 1937

<sup>405</sup> Schwarting 1941, S. 68, 75. Schwarting glaubte, daß die Darstellung von Bewegung am Arbeitsplatz bei den RezipientInnen einen höheren Aufmerksamkeitsgrad bewirke. Reine Sachdarstellungen (Stilleben etc.) lehnte sie deswegen zugunsten von 'Nutzdarstellungen' (Gebrauch der Dinge durch den Menschen ab; dies., S. 73

<sup>406</sup> Schwarting, Hedwig: Das Hohelied von der Arbeit, in: 'Der Satrap', Jg. 12, H. 8, 1936, S. 253-257

<sup>407</sup> Sachsse, Rolf: Die Arbeit des Fotografen. Marginalien zum beruflichen Selbstverständnis deutscher Fotografen 1920-1950, in: 'Fotogeschichte', Jg. 2, H. 4, 1982, S. 55-63, hier: S. 59. Als Beispiel nennt er die Zeitschrift 'Das deutsche Lichtbild'. Für die Bände des 'Deutschen Kamera-Almanachs' trifft diese Feststellung ebenso zu.

<sup>408</sup> Vgl. Vorwort von Dr. Robert Ley im 'Kalender der Deutschen Arbeit', S. 41-42 und Thierbach, S. 92

<sup>409</sup> Blunck, in: Thierbach, o.S.

Wirtschaft hinzuarbeiten. Miteinander konkurrierende Berufsgruppen wären in diesem Zusammenhang hinderlich gewesen. Solche konkreten Bezüge zur wirtschaftspolitischen Situation lassen sich auch für spätere Jahre dokumentieren, so erschien etwa Paul Wolffs Bildband "Arbeit!"<sup>410</sup> zur Zeit des 'Vierjahresplans'.

Die Sehnsucht der Menschen nach 'staatsfreien Bereichen'<sup>411</sup> und einer 'heilen Welt' wurde erfüllt durch die zahlreichen Landschafts-, Reise- und Tieraufnahmen, die u.a. wegen ihres Stimmungsgehalts geschätzt wurden. Daß auch diese 'unpolitischen', zeitlos konzipierten Bilder nicht ausschließlich dem individuellen Vergnügen dienten, sondern propagandistische Ziele erfüllen sollten, wird im Punkt 'Presselenkung' deutlich werden.

Die Indienstnahme der Fotografie als Propagandainstrument hatte eine "Trivialisierung"<sup>412</sup> ihrer ästhetischen Qualität zur Folge, galt doch das primäre Interesse dem dargestellten Bildinhalt. Da dieser sich wie der fotografische Stil in gewissem Umfang an den jeweiligen politischen oder wirtschaftlichen Zielen orientierte, gab es in der Fotografie wie auch in der bildenden Kunst motivische Gemeinsamkeiten (Bauern, Genre, Diana).<sup>413</sup>

Damit die oben beschriebenen Vorzüge der Fotografie (Authentizität etc.) effizient und in der gewünschten Weise umgesetzt werden konnten, bedurfte es geeigneter, vor allem aber zahlreicher Bildproduzenten und Bildproduzentinnen. Nicht zufällig erhielten die Amateure selbst in den großen Ausstellungen 'Die Kamera' und 'Gebt mir vier Jahre Zeit' gemeinsam mit den BerufsfotografInnen und BildjournalistInnen Gelegenheit, sich mit ihren Arbeiten, die nun als 'Volkskunst' deklariert wurden, zu präsentieren. Zur Zielgruppe gehörte auch die große Zahl der sog. Knipser, die im Unterschied zu den 'Liebhaberfotografen', wie die Amateure auch genannt wurden, ausschließlich Bilder für den privaten Bereich produzierten. Die Fotografie hatte jedoch aufgehört, eine "persönliche Angelegenheit" zu sein, wie W. Schöppe in seinem Buch 'Meister der Kamera' schreibt: "Und als nunmehr vorherrschendes Ausdrucksmittel, als dokumentarisches Zeugnis, ja als Instrument und Waffe der Kultur, Wirtschaft und Politik geht die Fotografie - über Berufsfotografen und Amateure hinaus - *jedermann* an."<sup>414</sup>

Wie schwierig es war, die sog. Knipser im Sinne der NS-Ideologie zu motivieren, legt Timm Starl dar. Die Knipser zeigten keinerlei Interesse an der Mitgliedschaft in Fotovereinen oder an der Teilnahme von Ausstellungen. Die unentwegte Werbung der NS-Gemeinschaft 'Kraft durch Freude' für die von ihr veranstalteten Fotolehrgänge konnte daran wenig ändern.<sup>415</sup> Auch hinsichtlich der dargestellten Themen ergaben sich keine Veränderungen. Die Knipser blieben bei der Fokussierung privater

---

<sup>410</sup> Wolff, Paul Dr.: Arbeit!, Berlin u. Frankf. a. M. 1937

<sup>411</sup> Marschik, Matthias: Ein fesselndes Schauspiel der Widersprüchlichkeiten. Erotik in den Jahren des Nationalsozialismus, in: 'Fotogeschichte', Jg. 19, H. 73, 1999, S. 39-60, hier: S. 39

<sup>412</sup> Sachsse, Rolf: Fotografie als NS-Staatsdesign. Ein Medium und sein Mißbrauch durch Macht, in: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, hg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. In Zusammenarbeit mit Klaus Honnef, Rolf Sachsse, Karin Thomas, Köln 1997, S. 118-132, hier: S. 103

<sup>413</sup> Hinz, in: ders., S. 138f

<sup>414</sup> Schöppe, Wilhelm: Vorbild und Beispiel, in: ders. 1935, S. 3-5, hier: S. 3

<sup>415</sup> r.k.: Die Photolehrgänge der deutschen Arbeitsfront NS-Gemeinschaft 'Kraft durch Freude', in: 'Photofreund', Nr. 2, Jg. XVI, 20.1.1936, Nr. 2, S. 29

Belange, was nicht als Kritik am politischen System interpretiert werden kann, sondern als Verweigerung gegenüber inhaltlichen und gestalterischen Vorgaben. Der Versuch, diese Gruppe als Multiplikator des nationalsozialistischen Gedankenguts zu instrumentalisieren, verlief demzufolge negativ.<sup>416</sup>

Die in Vereinen oder Verbänden organisierten Amateure waren dagegen leichter zu erreichen und somit den staatlichen Lenkungs- bzw. Kontrollversuchen mehr ausgesetzt, wenngleich auch hier die angestrebte Indienstrahme für propagandistische Zwecke nicht die erwünschten Erfolge brachte. Das starke Interesse, die Amateure an der 'Aufbauarbeit' des NS-Staates zu beteiligen, zeigt sich in der Zwangseingliederung des den Traditionen der Kunstfotografie nahestehenden 'Verbandes deutscher Amateurphotographen Vereine'(VDAV) in den 'Reichsbund Deutscher Amateurphotographen' (RDAF), der der Kontrolle des 'RMVP' unterlag.<sup>417</sup>

Zur wesentlichen Aufgabe der Amateure wurde u.a. die Heimatfotografie erklärt, die allerdings schon seit Mitte der 1920er Jahre ihre konservative fotografische Arbeit bestimmte, deren "kultureller Wert"<sup>418</sup> aber, wie es im 'Photofreund' heißt, erst unter der Herrschaft der Nationalsozialisten richtig erkannt worden sei. Zu den weiteren Aufgabengebieten der Amateurfotografie zählten ferner das hinsichtlich der 'Rasseforschung' zu erstellende "Familienphoto" sowie das "Werkfoto", das den 'deutschen' Menschen bei der Arbeit abbilden sollte.<sup>419</sup>

Wie erging es nun den professionellen Fotografen und Fotografinnen wie Elisabeth Hase? Welchen Stellenwert nahmen sie ein, welche Aufgaben hatten sie zu erfüllen? "Die Förderung der Amateurfotografie - für die Industrie ein deutliches Plus -" sollte, so Kurzbein im Ausstellungsführer zur 'Kamera', "in keiner Weise die Beeinträchtigung der Berufsfotografie bedeuten. Im Gegenteil, gerade die Berufsfotografie, als die berufene Vertretung einer hohen deutschen Volkskunst, soll einen neuen Auftrieb erhalten und wird von der Regierung eine Förderung erwarten dürfen, wie sie bisher in den zerissenen politischen Verhältnissen gar nicht zu ermöglichen gewesen wäre. Vielleicht wird sich als Notwendigkeit ergeben, daß die deutsche Berufsfotografie in ganz anderer Weise als bislang sich für die deutsche Werbung betätigt. Das ist ein neues, sehr vielseitiges Arbeitsfeld, das der erfahrenen Berufsfotografie die größten Betätigungsmöglichkeiten sichert. Die Förderung der Fotografie im rassischen Sinne wird dem Berufsfotografen überdies in ganz besonderem Maße zukommen."<sup>420</sup>

Thematisch lassen sich keine auffälligen Unterschiede zwischen der Amateur- und der Berufsfotografie nachweisen.<sup>421</sup> Die Unterschiede lagen in der spezifischen

---

<sup>416</sup> Starl 1995, S. 101, 103ff

<sup>417</sup> Sachsse, in: Nerdinger, S. 70

<sup>418</sup> Grobleben, Paul: Warum Heimatphotographie?, in: 'Photofreund', Nr. 10, Jg. XIII, 20.5.1933, S. 191-192, hier: S. 191

<sup>419</sup> Kröhnke, Dr.: Der Sinn der neuzeitlichen Amateurphotographie, in: 'I.Z. Illustrierte Zeitung', 31.8.1933, S. 528-531, hier: S. 531

<sup>420</sup> Kurzbein, in: Amtlicher Katalog 1933, S. 10

<sup>421</sup> Schöppe, Wilhelm: Fotografie - heute und morgen, in: ders. 1935, S. 90-93, hier: S. 93. Schöppe gibt hier als 'neue' Aufgabengebiete der 'Meister' die Werk-, Volkstums-, Heimat- und politische Fotografie an.

Arbeitssituation, der Abhängigkeit der FachfotografInnen von ihrer Kundschaft, welche mehr oder weniger Einfluß auf das Bildergebnis nehmen wollte.<sup>422</sup>

Die von Kurzbein zugesagte "Förderung" der Berufsfotografie durch die Regierung bedeutete keine Unterstützung im eigentlichen Sinn. "Förderung" ist hier vielmehr gleichzusetzen mit staatlicher Kontrolle.<sup>423</sup> So unterlagen die Innungen ebenfalls dem - schon bei den Amateurverbänden aufgezeigten - Zentralisierungsprozeß. Wie die Fachverbände wurden sie 1934 aufgelöst und durch entsprechende Neugründungen, zusammengefaßt im neuen 'Reichsinnungsverband des deutschen Photographenhandwerks', ersetzt.<sup>424</sup> Die Mitgliedschaft in diesen Organisationen war für die Berufsausübung unabdinglich. Aufgenommen wurden allerdings nur Fotografen und Fotografinnen, die u.a. den Nachweis der 'arischen Abstammung' erbringen konnten und politisch konform waren. Wer diese Bedingungen nicht erfüllen konnte, war de facto arbeitslos oder mußte fliehen, so daß eine fotografische Fachzeitschrift im Jahre 1939 stolz verkünden konnte, daß das eigene Handwerk nun 'judenrein' sei.<sup>425</sup>

Die staatliche Reglementierung erstreckte sich bis in die alltägliche Praxis. Paßfotos, die neben Werbeaufnahmen eine wichtige Einnahmequelle der Ateliers darstellten, wurden ungefähr ab Mitte der 30er Jahre kontingiert, das bedeutete, daß die Antragsteller und Antragstellerinnen der diversen Ausweise zur Erstellung der benötigten Bilder einen 'linientreuen' Fotografen oder eine entsprechende Fotografin zugeteilt bekamen. Die hier dokumentierte existentielle Abhängigkeit von staatlichem Wohlwollen förderte die "innere Emigration"<sup>426</sup> und ein opportunistisches Verhalten, das zum Teil so weit ging, daß sich die Innungen aus eigenem Antrieb heraus zu sog. 'Führergeschenken' verpflichteten, indem sie z.B. Fotos von Soldaten und von kinderreichen Müttern ohne Erhebung eines Entgelts herstellten.<sup>427</sup>

Welche Position nun nahm die Berufsfotografie gegenüber der vom 'RMVP' getroffenen Aussage, Fotografie sei keine Kunst, ein? Auch in diesem Fall zeigt sich ein Einschwenken auf den offiziellen Kurs: "Es ist allgemein bekannt, daß der Photographenberuf zum Handwerk zählt und nicht etwa zur Kunst oder zum Kunsthandwerk."<sup>428</sup> Diese eindeutige Festlegung war von einem großen Teil der BerufsfotografInnen erwünscht, war ihr Selbstverständnis nicht erst seit den 30er Jahren von der Frage bestimmt, ob die Fotografie Kunst sei oder nicht. Nicht von ungefähr gab Schöppe seiner Publikation den Titel 'Meister der Kamera erzählen',

---

<sup>422</sup> Auf diesen Aspekt weisen mehrere Autoren in ihren im Ausstellungsführer zur 'Kamera' publizierten Aufsätzen hin, so z.B. Niemann, Wilhelm: Berufsfotografie, in: Amtlicher Katalog 1933, S. 27-28, hier: S. 28 und Kröhnke, Dr.: Die Bedeutung der Amateurfotografie, in: Amtlicher Katalog 1933, S. 37-39, hier: S. 38

<sup>423</sup> Zu diesen staatlichen Lenkungsmechanismen siehe ausführlicher den Punkt "Presselenkung". Dort werden die Auswirkungen für die im Pressebereich tätigen FotografInnen beschrieben.

<sup>424</sup> Kräussl, S. 76, Anm. 13

<sup>425</sup> Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 19

<sup>426</sup> Domröse, S. 14. Diese "innere Emigration" einzelner Fotografen beschreibt Almut Klingbeil, S. 34-37

<sup>427</sup> Vgl. Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 19. Die freiberuflichen Fotografen und Fotografinnen unterlagen ähnlichen Reglementierungen, erhielten sie doch Aufträge von städtischen oder staatlichen Behörden nur bei Erbringung der sog. Unbedenklichkeitsprüfung. Diese wurde erst ausgestellt, wenn der familiäre Hintergrund die rassischen Kriterien der Nationalsozialisten erfüllte.

<sup>428</sup> Bund Deutscher Kunsthandwerker e.V.: Photographie als Kunsthandwerk, in: 'Photographische Chronik' 1934, 17, zit. n. Kräussl, S. 76



wobei er den Begriff 'Meister' nicht auf die "handwerkliche Betriebsform", sondern auf die "handwerkliche Gesinnung" bezog.<sup>429</sup> Diese meinte im wesentlichen eine gegenstandsbezogene und technisch hochwertige fotografische Arbeit, wie sie Albert Renger-Patzsch schon 1927 in seinem Aufsatz "Ziele" forderte: "Überlassen wir daher die Kunst den Künstlern und versuchen wir mit den Mitteln der Fotografie Fotografien zu schaffen, die durch ihre *fotografischen* Qualitäten bestehen können, - ohne daß wir von der Kunst borgen."<sup>430</sup>

### 5.1.1 Fotografinnen

Von den oben beschriebenen Repressionen des NS-Regimes waren Fotografen wie Fotografinnen gleichermaßen betroffen. Trotzdem soll in den folgenden Ausführungen die Situation der Fotografinnen näher beleuchtet werden, lassen sich doch aus dieser allgemeinen Beschreibung heraus auch Rückschlüsse auf die von Hase vorgefundenen Arbeitsbedingungen ziehen.

In der Weimarer Republik bekannt geworden, mußten Ellen Auerbach, Grete Stern, Lotte Jacobi, Marianne Breslauer und viele andere wegen ihrer jüdischen Herkunft oder einer politisch unerwünschten Auffassung emigrieren oder eine Verschlechterung ihrer Arbeits- und Lebensbedingungen hinnehmen. Einige von ihnen, z.B. Yva, wurden anschließend ermordet.<sup>431</sup> Fotografinnen, die die Anforderungen des Propagandaministeriums und der 'Reichskulturkammer' (Kap.5.1.2) erfüllen konnten, waren von diesen Verfolgungen ausgeschlossen, soweit ihre Arbeiten propagandistisch verwertbar waren. Zu diesen Fotografinnen gehörten u.a. Elisabeth Hase, Lala Aufsberg, Ruth Hallensleben, Erna Lendvai-Dirksen, Dorothea von der Osten, Rosemarie Clausen, Erika Schmachtenberger, Liselotte Purper und Marta Hoepffner.

Wie ihre Kollegen nahmen die Fotografinnen teil "an der umfassenden Ästhetisierung aller Lebensbereiche des privaten wie politischen Alltags und formten so das Selbstverständnis der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft im Allgemeinen wie das des NS-Frauenbildes im Besonderen."<sup>432</sup> Dieser Aussage von Enno Kaufhold ist zuzustimmen, bezieht sie doch die Mitverantwortung von Frauen im NS-Staat ein. Es ist ihm allerdings zu widersprechen, wenn er verallgemeinernd von einer 'freiwilligen' Teilnahme an der Propagierung der vorherrschenden Ideologie

---

<sup>429</sup> Schöppe a), in: ders. 1935, S. 90. Dieser auch offiziell vorgenommenen Zuordnung der Fotografie zum Handwerk schlossen sich einige FotografInnen scheinbar nur zähneknirschend an. Stellvertretend genannt sei an dieser Stelle Paul Nathrath, der das Dilemma umging, indem er z.B. ein Kapitel mit dem Titel "Das Lichtbild als Ausdruck künstlerischen Wollens" überschrieb. Er spricht in diesem Zusammenhang zwar von den "künstlerischen Möglichkeiten" der Fotografie, kommt aber jeder Kritik zuvor, indem er sie gleichzeitig zur "hohen Kunst" abgrenzt, Nathrath 1942a, S. 10. Ähnliche Schwierigkeiten mit der Zuordnung der Fotografie zum Handwerk hatten einige Mitglieder der 'Gesellschaft Deutscher Lichtbildner'(GDL), die nicht von ungefähr die Aufnahme in die 'Reichskammer für bildende Künste' angestrebt hatten, Kräussl, S. 77

<sup>430</sup>Renger-Patzsch, Albert: Ziele, in: Kemp, S. 74

<sup>431</sup> Yva (Else Neuländer) war 1936 gezwungen, die Leitung ihres Ateliers einer Freundin zu übertragen. 1938 folgte das Berufsverbot. 1942 wurde sie deportiert und ermordet. Vgl. Bruns, S. 80 und Beckers, Marion/Moortgat, Elisabeth: Yva - Photographien: 1925-1938, Hg. Das Verborgene Museum e.V., Tübingen 2001 (Kat.), S. 196

<sup>432</sup> Kaufhold, Enno: Deutschland 1940 bis 1950 im Blick der Fotografinnen. Eine Ausstellung im Bonner 'Haus der Geschichte', in: 'Photonews'. Zeitung für Photographie, Nr. 7/8, Jg. 13, Juli/August 2001, S. 6-7, hier: S. 6

spricht.<sup>433</sup> Von einer generellen 'Freiwilligkeit' kann - bezogen auf das individuelle Handeln - in einem totalitärem Staat wohl kaum die Rede sein. Um den einzelnen Fotografinnen gerecht zu werden, wäre eine differenziertere Sichtweise sinnvoll gewesen. So trifft es sicherlich zu, daß z.B. Purper und Lendvai-Dircksen aus eigener Überzeugung mit ihren Aufnahmen die menschenfeindliche Politik des NS-Regimes unterstützt haben. Für Fotografinnen wie Hoepffner trifft das in dieser Form allerdings nicht zu: "Da weder mein Stil noch meine Ideen ('Kulturbolschewismus') gebilligt wurden", mußte sie ihre experimentellen Arbeiten heimlich ausführen, in der Hoffnung auf "bessere Zeiten". Und weiter heißt es: "Es ist grausam hart, jetzt zu bleiben, was man ist."<sup>434</sup>

Es stellt sich nun die Frage, welchen Stellenwert der Beruf 'Fotografin' im NS-Staat einnahm. Waren Fotografinnen erwünscht, oder galt diese Tätigkeit als der weiblichen Rolle nicht gemäß?

Fotografinnen hatten, wie Sachsse schreibt, auch nach dem Ende der Weimarer Republik gute Chancen.<sup>435</sup> Das hatte unterschiedliche Gründe. Die zahlreichen Entlassungen etwa im Bereich des Bildjournalismus führten ab 1933 zu einem personellen Engpaß, der mit Frauen 'gefüllt' wurde. Ein weiterer Personalmangel entstand in der Zeit des II. Weltkrieges, als die Positionen der einberufenen Männer neu besetzt werden mußten, damit die für die Propaganda wichtige Pressearbeit weiterhin aufrecht erhalten werden konnte.<sup>436</sup>

Nicht zuletzt dieser Mangel an geeigneten Kräften, der auch das fotografische Handwerk betraf, veranlaßte einige Fotozeitschriften dazu, ab 1939 vermehrt den "Wert einer systematisch herangeschulten Frauenreserve"<sup>437</sup> hervorzuheben.

Das hier für die Kriegs- und Krisenjahre dokumentierte Interesse an Fotografinnen und Bildberichterstatte(r)innen läßt sich auch bei anderen Medien nachweisen. Nicht von ungefähr präsentierte die von der 'Reichsfrauenführung' 1941 organisierte Ausstellung "Frauenschaffen in Deutschland" u.a. die Arbeit von drei Fotografinnen. Am Beispiel von Purper, Lendvai-Dircksen und Clausen wurden die verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten des Mediums im Bereich des Bildjournalismus, der Porträt- und Landschafts- sowie der Theaterfotografie aufgezeigt. Die Ausstellung fand in den von den Deutschen besetzten Niederlanden statt: Eröffnet im Oktober 1941 im Amsterdamer Rijksmuseum, machte sie anschließend Station in Den Haag, Utrecht, Maastricht und Arnheim.<sup>438</sup>

---

<sup>433</sup> Ebd.

<sup>434</sup> Marta Hoepffner, zit. n. Scheid, in: Lichtbilder, S. 14. Nachdem die Fotografin ihre experimentellen Arbeiten nur noch im privaten Rahmen ausführen konnte, wurde sie nach eigenen Angaben im Jahre 1943 - unter Androhung der Schließung ihres Ateliers - gezwungen, Reportagen in Rüstungsfabriken zu machen; vgl. Scheid, in: Lichtbilder, S. 15

<sup>435</sup> Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 16f

<sup>436</sup> Die Aufgabe der im Handwerk tätigen Fotografinnen und der z.B. aus Altersgründen nicht eingezogenen Fotografen bestand vor allem in der Herstellung von Porträts und Identifikationsaufnahmen für Soldaten, Zwangsverpflichtete etc.; vgl. Sachsse, in: Deres, S. 40

<sup>437</sup> Buresch-Riebe, Dr.: Photographen wünschen - Frauenmitarbeit. Natürliche Begabung befähigen die Frau zur Photographin, in: 'Photoblätter', Mai 1939, Jg. 16, H. 5, S. 146-148, hier: S. 146

<sup>438</sup> Vgl. Protte, S. 6 und S. 58, Anmerkung 16. Den Frauen und den Fotografinnen hatte sich anscheinend schon 1933 die Berliner Ausstellung "Die Frau" gewidmet, die die "große Bedeutung der Frau für Familie und Volk" darlegen wollte, wie der Autor H.R. (Hans Reuter) in seinem kleinen Artikel "Zwei Millionen Frauen veranstalten eine Ausstellung" (in: 'Agfa Photoblätter', April 1933, Jg. 10, H. 4, S. 103) schreibt. In dieser großen Ausstellung gab es nach seinen Angaben die Sonderschau "Photo und Bild der Frau", die für Reuter ein Indiz für die Bedeutung von Fotografinnen darstellte.

Die 'Reichsfrauenführung' sah sich danach anscheinend ermutigt, für September 1944 eine weitere Ausstellung zu planen. Diese sollte sich ausschließlich mit dem Berufsbild der 'Lichtbildnerin' befassen. Wegen der Endphase des Krieges konnte das Projekt "Die deutsche Frau als Lichtbildnerin und Bildberichterstatlerin" nicht umgesetzt werden.<sup>439</sup>

Mit der Tätigkeit der Bildjournalistin befaßte sich ferner der Film, neben der Fotografie wichtigstes Massenmedium und Propagandamittel der Nationalsozialisten. Wolfgang Liebeneiners 1943 gedrehter Spielfilm "Großstadtmelodie" handelt von einer Bildberichterstatlerin, die in Berlin Karriere macht, nachdem sie gewisse Bedingungen akzeptiert hat.<sup>440</sup> Bei der Planung und Umsetzung des Films konnte der Regisseur scheinbar ein breites öffentliches Interesse und staatliches Einverständnis voraussetzen, ansonsten wäre das Projekt sicherlich nicht zustande gekommen.

Die Ausführungen haben veranschaulicht, daß der Beruf der Fotografin auch im Nationalsozialismus erwünscht war und zwar vermehrt, wenn es galt, personelle Lücken zu schließen. Daneben schienen Frauen nach Ansicht einiger ZeitgenossInnen besonders geeignet zu sein, sog. frauenspezifische Themen abzubilden. Infolgedessen überrascht es kaum, daß in den Fotozeitschriften des Untersuchungszeitraums um die 'Mitarbeit' von Frauen geworben wurde. Daß auch hier der Bereich der Amateurfotografie eine wichtige Rolle spielte, wird deutlich an Überschriften wie "Schenk Deiner Frau eine Kamera!" (1933)<sup>441</sup> oder "Unsere Frauen sollten mehr photographieren" (1939)<sup>442</sup>. Einblicke in die Situation von Frauen innerhalb des fotografischen Handwerks gibt der Aufsatz "Photographen wünschen - Frauenmitarbeit" aus dem Jahre 1939, deswegen soll er an dieser Stelle etwas ausführlicher behandelt werden. Der Autor, Dr. Buresch-Riebe, setzt sich vehement für den Beruf der Fotografin ein, wohlwissend um die Vorurteile einiger Vertreter seines Geschlechts, die er u.a. mit dem Argument des Personalmangels zu überzeugen sucht, wenn er von dem oben schon erwähnten "Wert einer systematisch geschulten Frauenreserve" spricht. Eigentlich interessant werden seine fragwürdigen Überzeugungsversuche erst in dem Moment, als er Angaben zur Ausbildungs- und Beschäftigungssituation sowie zur Bedeutung der Fotografinnen für das fotografische Handwerk macht. So gibt er an, daß "ca. 35 bis 40 v.H. der in der Photographie handwerklichen Menschen"<sup>443</sup> Frauen seien. Die weiteren Ausführungen legen nahe, daß mit dem unspezifischen Begriff 'Frauen' Fotografinnen gemeint sind und nicht Schreibkräfte oder Empfangsdamen. An den Ausbildungsvoraussetzungen und dem Ausbildungsverlauf von Fotografinnen hat sich im Vergleich zur Weimarer Republik scheinbar wenig verändert. Dem Besuch des Gymnasiums folgte in der Regel die

---

<sup>439</sup> Protte, S. 6f

<sup>440</sup> Diese 'Bedingungen' werden im Punkt 5.2.1 näher erörtert.

<sup>441</sup> Frerk, Willy: "Schenk Deiner Frau eine Kamera!", in: 'Photofreund', Nr. 24, Jg. XIII, 20.12.1933, S. 457-459

<sup>442</sup> Koristka, Josef: Unsere Frauen sollten mehr photographieren, in: 'Photoblätter', Nov. 1939, H. 11, S. 334-336. Auch in der Fotozeitschrift 'Der Satrap' erschienen seit Beginn der 30er Jahre mehrere Artikel, die sich eigens mit der 'fotografierenden Frau', aber auch mit der Berufsfotografin befaßten. Als Beispiele genannt seien hier: Doring, Wolf Henry: Frauen knipsen, in: 'Der Satrap', Jg. 6, H. 10, 1930, S. 217-220; Kundt, Marie: Die Photographie gehört der Frau?, in: a.a.O., S. 220-225; E.W.E.: Das Damenheft. Ein Geleitwort, in: a.a.O., Jg. 8, H. 7, 1932, S. 145-146; o.A.: Achtung Aufnahme! (Textauszüge aus "Das Photobuch der Frau"), a.a.O., Jg. 13, H. 7, 1937, S. 226-228

<sup>443</sup> Buresch-Riebe, S. 146

zweijährige Ausbildung an der 'Photographischen Lehranstalt' des Lette-Vereins, Berlin oder an der 'Bayrischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen', München. Dieser Ausbildung schlossen sich ein bis zwei Jahre Praxis in einem handwerklichen Betrieb an. Der Ausbildungsgang konnte aber auch umgekehrt verlaufen und mit dem Besuch der Lehranstalten enden, eine Lösung, die nach Angaben des Verfassers von den Fotoateliers favorisiert wurde.<sup>444</sup> Daneben existierte auch weiterhin die Ausbildung im Atelier.

Buresch-Riebe weist darauf hin, daß allgemein die Auffassung bestehe, die höhere Schulbildung von Frauen und ihre zumeist durch das Elternhaus bedingte finanzielle Unabhängigkeit habe zu einer "Niveauehebung" des Berufes beigetragen, nicht zuletzt deswegen strebe das Fotografenhandwerk einen Frauenanteil von bis zu 50% an.<sup>445</sup>

Welche Themen sollten nach Ansicht der Fachzeitschriften von Fotografinnen behandelt werden? Die besonderen Fähigkeiten von Fotografinnen lagen nach Ansicht der meisten Autoren der hier besprochenen Aufsätze im Bereich der Kinder-, Porträt- und Stillebenfotografie (Blumen etc.), aber auch in der Werbe- und Modofotografie.<sup>446</sup> Begründet wurde diese Annahme geschlechtsspezifisch, der bürgerlichen Rollenvorstellung gemäß. So heißt es z.B. 1939 in den 'Photoblättern': "Die naturgegebene Verschiedenheit in Charakter und Psyche zwischen Mann und Frau äußert sich nicht unbedeutend auch in den Ausdrucksmöglichkeiten der Photographie."<sup>447</sup> Die 'Natur' der Frau sei ihr großes Einfühlungsvermögen und der Wunsch nach einem kleinen, abgeschlossenen Wirkungskreis.<sup>448</sup> Diese Argumentation war nicht neu und wurde auch in der liberalen Weimarer Republik angeführt, um Fotografinnen die oben genannten Tätigkeitsgebiete nahezulegen.<sup>449</sup> Damit verbunden war, wie einige Texte in den Fotozeitschriften erkennen lassen, eine gewisse Geringschätzung und ein mangelndes Interesse der Fotografen an bestimmten Anwendungsgebieten der Fotografie wie Stilleben und Familienporträts, die als "eintönig"<sup>450</sup> galten und daher den Frauen vorbehalten bleiben sollten. In letzter Konsequenz beinhalteten solche geschlechtsspezifischen Zuschreibungen den Wunsch einer Ausgrenzung der Fotografinnen aus dem Bereich der Architektur- und Pressefotografie, nicht zuletzt um konkurrenzlos zu bleiben. Daß die im Bereich der Pressefotografie arbeitenden Fotografinnen tatsächlich eine gewisse Konkurrenz darstellten, legt Liebeneiners Film "Großstadtmelodie" nahe. Nicht von ungefähr machte seine Protagonistin erst in dem Moment als Bildjournalistin Karriere, als sie von der aktuellen Berichterstattung absah und sich dem Randgeschehen widmete,

---

<sup>444</sup> A.a.O.

<sup>445</sup> A.a.O., S. 147. Damit dieser angestrebte Frauenanteil gewährleistet war, bezog der Autor auch die Eltern der zukünftig Auszubildenden in seine Argumentation ein. Die finanzielle Investition in die Ausbildung der Tochter lohne sich auch im Falle einer Heirat, da gerade der Beruf der selbständigen Fotografin Möglichkeiten der Weiterarbeit biete; ders., S. 148

<sup>446</sup> Buresch-Riebe stellt in diesem Zusammenhang eine Ausnahme dar. Er widerspricht Kollegen, die die Architektur- und Pressefotografie den Männern vorbehalten wollen, weil sie angeblich zu anstrengend für Frauen sei und weist auf die guten Leistungen von Fotografinnen im Bereich des Bildjournalismus hin; ders., S. 147

<sup>447</sup> Koristka, S. 334

<sup>448</sup> A.a.O. Dieser abgeschlossene 'Wirkungskreis' meint zumeist das häusliche Umfeld, siehe dazu auch Frerk a), S. 457

<sup>449</sup> Döring, S. 220; E.W.E., S. 145

<sup>450</sup> Koristka, S. 336. Damit diese Geringschätzung nicht allzu deutlich wurde und die unerwünschte Konsequenz hatte, daß Fotografinnen ebenfalls zu dieser Ansicht kamen, wurde gleichzeitig mit fadenscheinigen Argumenten versucht, ihr 'naturegebenes' Aufgabengebiet aufzuwerten.

indem sie etwa bei einem Radrennen das Kameraobjektiv ausschließlich auf die Zuschauer und Zuschauerinnen und deren Emotionen richtete.<sup>451</sup>

Die Ausführungen haben gezeigt, daß der Beruf der Fotografin im Nationalsozialismus anerkannt war, in bestimmten gesellschaftspolitischen Situationen sogar forciert umworben wurde, wobei es in der alltäglichen Praxis Vorurteile, besonders auf Seiten der Männer, zu überwinden galt. Dahinter verbarg sich größtenteils keine emanzipatorische, sondern eine politische Absicht. Im Unterschied zur Auffassung einiger Autoren in den Fachzeitschriften sprachen die NS-Ideologen fotografischen Themen, wie z.B. Kinder- und Familienporträts durchaus eine - wenn auch fragwürdige - Bedeutung zu, sollten gerade auf diesem Gebiet Aspekte der 'Rassenkunde' veranschaulicht werden.<sup>452</sup>

In diesem Zusammenhang erscheint die Frage nach dem Stellenwert eines Berufsbildes schwierig, bestimmte er sich letztlich aus den Möglichkeiten seiner Indienstnahme durch den NS-Staat.

Diese Tatsache berücksichtigend stellt sich abschließend die Frage, inwieweit Fotografinnen in der Fachpresse 'zu Wort kamen'. Wurde ihnen 'Raum' gegeben, ihre Meinung öffentlich darzulegen? Im Unterschied zum 'Deutschen Kamera Almanach' konnten Frauen im 'Satrap', in den 'Photoblättern' und im 'Photofreund' regelmäßig Beiträge publizieren.<sup>453</sup> Im Vergleich zu den schreibenden Kollegen fällt dieser Anteil allerdings gering aus, galt der Beruf trotz der größer werdenden Präsenz von Frauen als Männerdomäne. Inhaltlich befaßten sich die Aufsätze mit aufnahmetechnischen Aspekten, etwa wie "Kunstwerke richtig photographiert"<sup>454</sup> werden oder mit Themen wie "Das Volksgesicht in der Photographie"<sup>455</sup>. Über den Krieg betreffende Themen schrieben die Autorinnen nicht, dieses Gebiet blieb den Männern vorbehalten. Zu den wenigen Fotografinnen mit eigenen Bildbänden gehören Erna Lendvai-Dircksen und Hedda Walther. Die wirklichen 'Stars' waren, so Sachsse, aber schreibende Fotografen wie Paul Wolff, Hans Windisch und Paul Nathrath, deren Amateuranleitungen eine breite Öffentlichkeit erreichten.<sup>456</sup>

### 5.1.2 Presselenkung

Elisabeth Hase hat bis 1944 kontinuierlich und erfolgreich für die unterschiedlichsten Presseorgane und Verlage gearbeitet. Bevor die Verwertung der Bilder und ihre mögliche Instrumentalisierung untersucht wird, soll die Situation der Presse im

---

<sup>451</sup> Vgl. Protte, S. 7. Protte weist am Beispiel der Bildberichterstatteerin Liselotte Purper nach, daß 'Frau-Sein' in einigen Fällen kein Handicap bedeutete. So konzentrierte sich Purper in ihrer Arbeit u.a. auf die Berichterstattung über Veranstaltungen der NS-Frauenorganisationen (Lagerleben etc.), zu denen sie als Frau einen unproblematischeren Zugang bekam; a.a.O.

<sup>452</sup> Deswegen wurden in diesem Bereich auch vermehrt Amateurfotografinnen angesprochen, sollten sie doch zur umfassenden Dokumentation des 'deutschen Familienbildes' beitragen. In der Praxis zeigten diese Bestrebungen jedoch nicht die gewünschten Ergebnisse, da die Privatalben - als *ein* möglicher Dokumentationsort - weitgehend frei von solchen fotografischen Beiträgen zur 'Rassenkunde' blieben; Starl 1995, S. 111

<sup>453</sup> Detaillierte Angaben zu dieser Thematik finden sich bei: Starl, Timm: Frauen und Fotografie. Eine Bibliographie aus internationalen Zeitschriften 1857-1991, in: Frauen Kunst, S. 104-150

<sup>454</sup> Wittkower, Käte: Kunstwerke - richtig photographiert, in: 'Photoblätter', 1935, Jg. 12, H. 12, S. 371-374, vgl. Starl, in: Frauen Kunst, S. 133

<sup>455</sup> Strelow, Liselotte: Das Volksgesicht in der Photographie, in: 'Photofreund', 1934, H. 1, S. 68-69, vgl. Starl, in: Frauen Kunst, S. 135

<sup>456</sup> Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 14

Nationalsozialismus berücksichtigt werden. Hier erreichten die nationalsozialistischen Kontrollmechanismen, von denen auch Hase direkt oder indirekt betroffen war, eine besondere Perfektionierung.

Im Kontext der nationalsozialistischen Propaganda nahmen die Presse und das in ihr veröffentlichte Bild eine herausragende Bedeutung ein, versprachen sich doch die neuen Machthaber von den beiden Massenmedien eine erzieherische Wirkung und eine ideologische Einflußnahme auf das Volk. Infolgedessen unterlag gerade der sensible Medienbereich im besonderen Maße der staatlichen Kontrolle. Die in diesem Zusammenhang vorgenommene 'Gleichschaltung' der Presse erfolgte auf mehreren Ebenen: Durch die Errichtung eines staatlichen Lenkungsapparates und die organisatorische und personelle Umstrukturierung des Pressewesens selbst. Vorrangiges Ziel war es, politisch unliebsame Personen 'auszuschalten' und ein Informations- und Meinungsmonopol im Sinne der NS-Ideologie aufzubauen.<sup>457</sup> Ein Instrumentarium innerhalb dieses Prozesses war die Errichtung des 'Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda' (RMVP) am 13.3.1933 unter der Leitung Joseph Goebbels, nun "zuständig für alle Aufgaben der geistigen Einwirkung auf die Nation, der Werbung für Staat, Kultur und Wirtschaft, der Unterrichtung der in- und ausländischen Öffentlichkeit über sie und der Verwaltung aller diesen Zwecken dienenden Einrichtungen."<sup>458</sup> Zu den Kulturressorts des neuen Ministeriums gehörte ebenfalls die Abteilung IV (Presse) mit einem eigenen 'Bildpressereferat', das von Heiner Kurzbein geleitet wurde.<sup>459</sup> Die Aufgaben des 'Bildpressereferats' lagen vordringlich in der inhaltlichen Lenkung der Presse und sahen folgende Maßnahmen vor: "Anregung zur bildpressemäßigen Behandlung staatspropagandistisch wertvoller Themen", "Beratung der Bildberichterstatter und Schriftleiter", "Vermittlung der Erlaubnis zum Photographieren bei staatswichtigen Anlässen", "Kritik an Bildveröffentlichungen" und "Schaffung eines Pressephotoarchivs".<sup>460</sup> Dahinter stand vor allem die Absicht, mit diesen Maßnahmen direkten Einfluß auf die Verwendung der Bilder zu nehmen.

Mit dem 'Reichskulturkammergesetz' vom 22.9.1933 gelang eine beinahe lückenlose Kontrolle des Kultursektors und damit auch des Pressebereichs, für den die am 1.11.1933 gegründete 'Reichspressekammer' (RPK) als eine der sechs Einzelkammern der 'Reichskulturkammer' (RKK) zuständig wurde. Die 'RPK' umfaßte die für die Herstellung und den Vertrieb verantwortlichen Fachverbände. Ihr oblag die organisatorische, nicht die inhaltliche Gleichschaltung des Pressewesens. Beteiligt am Konzentrationsprozeß, konnte sie z.B. die Bedingungen für den Betrieb, die Eröffnung und die Schließung von Presseunternehmen aufstellen. Ihr Präsident

---

<sup>457</sup> Grundlegendes zur Gleichschaltung der Pressefotografie steht in: Kerbs, Diethart/ Uka, Walter/ Walz-Richter, Brigitte: Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36, Berlin 1983, 1. Aufl. (Kat.)

<sup>458</sup> Zit. n.: Meckel, Anne: Animation-Agitation. Frauendarstellungen auf der 'Großen Deutschen Kunstausstellung' in München 1937-1944, Weinheim 1993, S. 17

<sup>459</sup> Das Referat 'Lichtbild' erhielt 1936 die neue Bezeichnung 'Hauptreferat Bildpresse'. Der Abteilung kam scheinbar im Rahmen der Lenkung des Bildjournalismus keine überragende Rolle zu, was Sachsse auf die Inkompetenz von Kurzbein zurück führt. Die eigentliche Kontrolle hätte infolgedessen ab Ende 1933 zunehmend der 'Reichsverband der Deutschen Presse' übernommen; vgl. Sachsse, in: Deres, S. 17f

<sup>460</sup> Stiewe, Willy: Das Pressephoto als publizistisches Mittel, Leipzig 1936 (Diss.), S. 122

war Max Amann, enger Vertrauter Hitlers und maßgeblich am Aufbau des NS-Pressetrusts beteiligt.<sup>461</sup>

Die Mitgliedschaft in der 'RPK' und damit in der 'RKK' war obligatorisch. Jede/r der in dem Zuständigkeitsgebiet der 'RKK' haupt- oder nebenberuflich Tätigen mußte ihr beitreten. Die Mitgliedschaft in der jeweiligen Einzelkammer erfolgte nicht direkt, sondern durch die Zugehörigkeit zum zuständigen Fachverband. Ohne die Mitgliedschaft in der 'RKK' war eine Berufsausübung faktisch nicht möglich, bedeuteten doch die Nichtannahme oder der Ausschluß u.a. einen Wegfall der Sozial- und Krankenversicherung. Voraussetzung für die Aufnahme in die 'RKK' waren die politische 'Zuverlässigkeit' und ab dem 26.5.1936 der 'Nachweis der arischen Abstammung'. Die Mitgliedschaft in der Einzelkammer schloß anfangs eine weitere in einer Handwerkskammer sowie in der Industrie- und Handelskammer aus. Das Verbot der Doppelmitgliedschaft führte zu erfolgreichen Protesten von Seiten der Industrie- und Handelskammern, so daß es im September 1935 zu einer Neureglung kam, die Unternehmen der gewerblichen Wirtschaft die gleichzeitige Zugehörigkeit zur 'RKK' und zur Industrie- und Handelskammer ermöglichte.<sup>462</sup>

Im Rahmen der nationalsozialistischen Zentralisierungs- und Kontrollmaßnahmen stellte das am 4.10.1933 erlassene und am 1.1.1934 in Kraft getretene 'Schriftleitergesetz' einen weiteren Schritt dar. Text- und BildjournalistInnen, nun 'Schriftleiter' genannt, bekamen den staatlichen Auftrag durch "Wort, Nachricht oder Bild"<sup>463</sup> an der Gestaltung und Verbreitung nationalsozialistischen Gedankenguts mitzuarbeiten. Durch die Übertragung dieses 'öffentlichen Amtes' wurden die JournalistInnen einzig auf den Dienst am NS-Staat verpflichtet und somit der unmittelbaren Zensur des 'RMVP' unterstellt. Ihre Verantwortung gegenüber den Verlegern fiel demzufolge weg. Eine Mißachtung der staatlichen Vorgaben zog die Streichung aus der Berufsliste der 'Reichspressekammer' nach sich. 'Schriftleiter' waren nach der Definition des 'Reichsverbandes der Deutschen Presse' auch freiberufliche Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen, soweit "ihre Teilnahme an der geistigen Gestaltung des Inhalts deutscher Zeitungen oder politischer Zeitschriften im Hauptberuf ausgeübt wird."<sup>464</sup> Im Unterschied zu den BildjournalistInnen, die nun nicht mehr dem fotografischen Handwerk zugeordnet waren, unterlagen Fotoateliers nicht dem 'Schriftleitergesetz', wohl aber der Kontrolle der neu eingerichteten Berufskammern.<sup>465</sup>

Die Zulassung zur Ausübung des Schriftleiterberufes erforderte neben der 'fachmännischen Ausbildung' und einem Mindestalter von '21 Jahren' vor allem die

---

<sup>461</sup> Zur 'Reichspressekammer' siehe stellvertretend: Weise, Bernd: Pressephotographie unter dem Diktat der Nationalsozialisten, in: Das deutsche Auge. 33 Photographen und ihre Reportagen - 33 Blicke auf unser Jahrhundert, Hamburg 1996 (Kat.), S. 30-39, hier: S. 30; Koszyk, Kurt: Deutsche Presse 1914-1945. Geschichte der deutschen Presse Teil III, Berlin 1972, S. 364f. Der Bildbedarf des 'RMVP' war immens, deswegen besorgten sich die einzelnen Dienststellen für ihre jeweiligen Bildarchive zum Teil Aufnahmen von ortsansässigen FotografInnen oder vergaben im Einzelfall Aufträge. Ferner mußten alle BildproduzentInnen, deren Aufnahmen in irgendeiner Form zur Publizierung geeignet waren, ihre Arbeiten beisteuern. Vgl. hierzu Sachsse, in: Stuttgart im, S. 143

<sup>462</sup> Vgl. Faustmann, Uwe Julius: Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime, Aachen 1995, bes. S. 77, 92, 104

<sup>463</sup> RDP. Reichsverband der deutschen Presse. Körperschaft des öffentlichen Rechts, o.O., o.J. (Berlin 1934), S. 8

<sup>464</sup> RDP, S. 46

<sup>465</sup> Caspers, in: Frankfurt Macht, S. 46

‘deutsche Reichsangehörigkeit’, die ‘bürgerlichen Ehrenrechte’ sowie die ‘arische Abstammung’ auch der Ehepartner.<sup>466</sup> Damit war die vormals freie Zulassung zum Presseberuf aufgehoben und die Verfolgung jüdischer und politisch andersdenkender Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen gesetzlich legitimiert.

Was veränderte sich weiter am Berufsbild der JournalistInnen? Unter welchen Bedingungen mußten z.B. Bildredakteure wie Albert Hein Kruse, der erste Ehemann Elisabeth Hases, der nur mit Mühe den ‘Nachweis seiner arischen Abstammung’ erbringen konnte<sup>467</sup>, vor allem aber die Bildproduzenten und Bildproduzentinnen arbeiten?

Der ‘Schriftleiter’, “vollverantwortlicher geistiger Führer”<sup>468</sup>, wie Stiewe es formulierte, war wie nie zuvor staatlichen Instruktionen ausgesetzt. Diese, bekanntgegeben etwa auf den ‘Reichspressekonferenzen’ oder durch den ‘Zeitschriften-Dienst’, reglementierten nicht nur Inhalt und Form, sondern auch den Sprachgebrauch und dienten damit der einheitlichen Ausrichtung des Pressewesens.<sup>469</sup> Die auf den Konferenzen erteilten Anweisungen richteten sich an die Redaktionen, nicht an die PressefotografInnen selbst.<sup>470</sup> Diese “operierten”, wie Rolf Sachsse unter der Einbeziehung der für den Text zuständigen Personen schreibt, “in einem arbeitsteiligen Prozeß, dessen Reich- und Tragweiten sie selbst nur partiell überblickten - worum sie sich aus Bequemlichkeit auch nie bemühten. Umgekehrt lieferten sie mit ihren Bildern die visuellen Vorgaben als Grundlagen konventionalisierter Kommunikationen, auf die die Herrschenden selbst nur noch reagieren brauchten und konnten.”<sup>471</sup>

Die Fotografien selbst durften nur unter der vollen Namensnennung der FotografInnen oder der zuständigen Bildagentur veröffentlicht werden. Nur scheinbar diente dieses

---

<sup>466</sup> RDP, S. 9

<sup>467</sup> Interview der Autorin (G.L.) mit Ilse Kruse, seiner zweiten Ehefrau, am 19.1.1999

<sup>468</sup> Stiewe 1936, S. 82

<sup>469</sup> Die an allen Werktagen in Berlin stattfindende ‘Reichspressekonferenz’ fand unter Teilnahme der Berliner Redaktionsvertretungen und unter der Regie der ‘Abteilung IV’ (Presse) des ‘RMVP’ statt. Der ‘Zeitschriften-Dienst’ erschien ab 1939. Über ihn wurden auch die Illustrierten in das Lenkungssystem der Presse einbezogen. Vgl.: Unger, Eva-Maria: Illustrierte als Mittel zur Kriegsvorbereitung in Deutschland 1933 bis 1939, Köln 1984, S. 90f. Die Sonderkonferenzen für die Redakteure der Illustrierten fanden oft aus aktuellem Anlaß statt. So wurden die Redakteure z.B. im September 1936 zwecks Unterstützung des Nürnberger Parteitages dazu angehalten, bis Ende Oktober ihre Bildpropaganda gegen den ‘Bolschewismus’ zu verstärken: Koszyk, S. 374

<sup>470</sup> Als ein Problem in der alltäglichen Praxis erwiesen sich die häufigen Änderungen, z.B. im Bereich der Bildzensur. So wurden um 1937 - im Rahmen der Kriegsvorbereitung - die Zensurbestimmungen schärfer. Die Bildzensur, die sich in erster Linie auf die Inhalte, vor allem auf die Verwertung bezog, richtete sich somit nach funktionalen Aspekten, d.h. sie war abhängig von der politischen und wirtschaftlichen Lage. Im II. Weltkrieg etwa, wo sämtliche Aufnahmen von der militärischen Zensur genehmigt werden mußten, gab es täglich Regelungen, die festlegten, welche Bildgruppen in der nächsten Zeit vorrangig zu behandeln waren. Daneben gab es aber auch eine Vorzensur auf einige politische und militärische Themenbereiche. Gegen Ende des Krieges wurde zudem die Dokumentation von Bombenschäden, die bis Mitte 1942 noch erwünscht war, da sie dem ‘RMVP’ dazu diente, den ‘Feind’ anzuprangern, verboten. Im Handwerk tätige Fotografen und Fotografinnen bekamen aber zumeist eine Fotografierlaubnis, vgl. Sachsse, in: Deres, S. 36, 39f; Protte, S. 21f. Zu den allgemeinen Presseanweisungen für Fotos zählte z.B. die Regelung, daß schon verwendete Bilder nicht mit geänderten Text und als neue Fotos publiziert werden durften. Besonderen Wert wurde zudem auf die Bildunterschriften gelegt; vgl. Kohlmann-Viand, Doris: NS-Pressepolitik im Zweiten Weltkrieg, München, London, New York, Paris 1991, S. 113ff

<sup>471</sup> Sachsse, in: Deutsche Fotografie, S. 119f



Novum dem Schutz des Urheberrechts, ging es doch auch hier einzig um die Schaffung eines zusätzlichen Verfolgungsinstruments.

Eine weitere Verschärfung bedeutete die erzwungene Mitgliedschaft in den Berufsverbänden. Dazu gehörte im besonderen der 'Reichsverband der Deutschen Presse' (RDP) mit dem ihm eingegliederten 'Reichsverband der Deutschen Bildberichterstatter', der berufsständischen Organisation für BildjournalistInnen. Die für die Berufsausübung erforderliche Aufnahme erfolgte auf den Grundlagen des 'Schriftleitergesetzes' mit den bekannten Konsequenzen für jüdische, sozialdemokratische und kommunistische Mitarbeiter bzw. Mitarbeiterinnen. Die Namen der zugelassenen bzw. ausgeschlossenen Mitglieder wurden ab Frühjahr 1934 den Redaktionen durch die 'Deutsche Presse', Verbandsorgan des 'RDP', regelmäßig mitgeteilt, so daß politisch unerwünschte Personen kaum eine Chance besaßen, ihre Bilder in einem deutschen Presseorgan veröffentlichen zu können<sup>472</sup>, während der andere Teil auf volle Auftragsbücher hoffen konnte.

Für die Pressefotografen und -fotografinnen brachte die durch das 'Schriftleitergesetz' vollzogene Gleichstellung von Wort und Bild sowie die Organisation im 'RDP' neben der umfassenden Disziplinierung auch eine Aufwertung ihres Berufsbildes mit sich. Sie wurden nun nicht mehr dem Fotografenhandwerk zugeordnet. Damit entfiel die ungeliebte Mitgliedschaft in den für die Berufsfotografie zuständigen Innungen. Die Umsetzung der beschriebenen gesetzlichen, organisatorischen und personellen Maßnahmen der NS-Presselenkung erfolgte, wie Stiewe hinsichtlich der Anwendung des 'Schriftleitergesetzes' auf den Bildjournalismus feststellt, nicht immer reibungslos.<sup>473</sup> Sie zog sich zudem über Jahre hin, wie u.a. am Beispiel der nationalsozialistischen Verlagspolitik deutlich wird.

Maßgeblich verantwortlich für diesen Sektor war Max Amann, der neben seiner Funktion als Präsident der 'Reichspressekammer' noch Vorsitzender des 'Reichsverbandes der Deutschen Zeitungsverleger' und Inhaber des NS-Großverlages Franz Eher Nachf. war. Über den Eher-Verlag und seine Nebengesellschaften versuchte Amann im Rahmen des Gleichschaltungsprozesses alle Presseverlage und Presseorganisationen wirtschaftlich und organisatorisch in den NS-Press-Trust zu überführen. Legitimieren konnte er sein aggressives Vorgehen nicht zuletzt durch das 'Reichskammerkulturgesetz', das eine "Schließung von Zeitungsverlagen zwecks Beseitigung ungesunder Wettbewerbsverhältnisse" sowie die "Beseitigung der Skandalpresse" ermöglichte.<sup>474</sup> Trotz der Absicherung von staatlicher Seite, gelang es erst 1939 die nationalsozialistische Verlagspolitik weitgehend durchzusetzen, d.h. daß der zahlenmäßig nicht unbedeutende Teil der Zeitungen im Privatbesitz nun anteilmäßig hinter dem des Eher-Konzerns zurücklag.<sup>475</sup> Dieser kontrollierte wenige Jahre später, 1944, 80% der Blätter des Pressemarktes. Zu den Opfern der rigorosen Verlagspolitik gehörte u.a. die 'Frankfurter Societätsdruckerei GmbH', der Verlag der

---

<sup>472</sup> Erste Verfolgungen von PressefotografInnen fanden schon im April 1933 statt. Damals erschien eine Artikelreihe der 'Deutschen Nachrichten' mit dem Titel "Reinigung der Bildpresse" in Verbindung mit einer Veröffentlichung der Namen von jüdischen und ausländischen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen, vgl. Weise, in: Das deutsche, S. 31

<sup>473</sup> Stiewe 1936, S. 105f

<sup>474</sup> Zit. n. Weise, in: Das deutsche, S. 31. Amann entzog gleich zu Beginn seiner Tätigkeit ca. 1500 Verlegern wegen Nichterfüllung der neuen Verordnungen die Verlagsrechte, vgl. Unger, S. 88

<sup>475</sup> Kohlmann-Viand, S. 53

‘Frankfurter Zeitung’ (FZ) und des ‘Illustrierten Blattes’, die ersten Abnehmerinnen der Fotografien Elisabeth Hases. Die Anteile des Verlages gingen nacheinander in den Besitz von Gesellschaften über, die dem Eher-Konzern angehörten. Die Redaktion der auch im Ausland geschätzten ‘FZ’ konnte bleiben und relativ unbehelligt weiterarbeiten. Den Machthabern des NS-Regimes wegen ihrer liberalen Tradition verhaßt, diente die ‘FZ’ dazu, dem Postulat der angeblichen ‘Meinungsfreiheit’ zumindest nach außen Genüge zu tun.<sup>476</sup>

Wie die Verlage und die berufsständischen Organisationen waren auch die Bildagenturen den staatlichen Lenkungsmaßnahmen ausgesetzt. Am 1.1.1934 kam es zu einer Zwangsvereinigung der beiden großen Nachrichtenagenturen ‘Wolff’s Telegraphen- Bureau’ und ‘Telegraphen-Union’ zum ‘Deutschen Nachrichtenbüro’ (DNB), das nun, z.B. über die ‘Reichspressekonferenz’, gezielt und mit politischem Kalkül Nachrichten verbreitete.

Die Selektierung des Bildmaterials erfolgte über die ‘Bildnachrichtenbüros’, die zunehmend an Einfluß gewannen. Eine dominierende Rolle nahm dabei die vom ‘Reichsbildberichterstatte der NSDAP’ Heinrich Hoffmann geleitete ‘Korrespondenz Hoffmann’ ein. Zu den privilegierten Bildagenturen zählten ferner die reichseigene, dem ‘RMVP’ unterstellte ‘Atlantic’ und ‘Transocean’, die zwar im Privatbesitz blieb, aber im staatlichen Auftrag arbeitete. Ebenfalls anerkannt waren die ‘Weltbild GmbH’ und die ‘Associated Press’ (AP). Die dem ‘DNB’ angeschlossene Firma ‘Weltbild’ war am 1.4.1935 aus ‘Keystone View’ hervorgegangen, so daß sich die ehemals anglo-amerikanische Agentur nun in deutscher Hand befand. Bis zum Kriegseintritt der USA existierte die Bildabteilung der ‘AP’, mit der Elisabeth Hase in der Nachkriegszeit einen erbitterten Rechtsstreit führen sollte.<sup>477</sup>

Ansonsten erfuhr die Zusammenarbeit mit ausländischen Bildagenturen - ganz im Sinne Willy Stiewes - eine Beschränkung. Wie Stiewe 1936 ausführt, hätten die deutschen Pressefotografen über ihren ‘Verband Deutscher Presse-Illustrationsfirmen’ direkt nach der Machtübernahme "Schutz vor dem Überhandnehmen des Einflusses ausländischer Bildberichterstatte" gefordert. Damit einher ging die Kritik an den ausländischen Bildagenturen sowie an der Pressepolitik der Weimarer Republik. Die den Agenturen damals zugekommene Unterstützung, etwa bei der Versorgung mit ‘deutschem’ Bildmaterial, solle nun zurückgenommen werden, da die Fotoagenturen gegen die "nationalen Interessen Deutschlands" gearbeitet hätten.<sup>478</sup> Trotz dieser Kritik und den Maßnahmen zur Vereinheitlichung der Presse, verlief auch hier der Gleichschaltungsprozeß zum Teil schleppend und weniger einheitlich als geplant, wie am Beispiel der großen Modejournale deutlich wird. Sie bezogen bis zum Kriegsbeginn Aufnahmen ausländischer FotografInnen und erhielten über internationale Bildagenturen sogar die Fotografien emigrierter Bildautoren und Bildautorinnen.<sup>479</sup>

Hauptabnehmer des von den Agenturen, aber auch z.B. vom Atelier Hase vertriebenen Bildmaterials, war die Presse und hier vor allem die illustrierten Periodika. Der seit

---

<sup>476</sup> Weber, Rudolf: Die ‘Frankfurter Zeitung’ und ihr Verhältnis zum Nationalsozialismus untersucht anhand von Beispielen aus den Jahren 1932-1943, Bonn 1965, S. 37; Wirthle, Werner: Frankfurter Zeitung und Frankfurter Societätsdruckerei GmbH. Die wirtschaftlichen Verhältnisse 1929-1939, Frankfurt a. M. 1977, S. 45

<sup>477</sup> Vgl. Herz, S. 80

<sup>478</sup> Stiewe 1936, S. 103f

<sup>479</sup> Vgl. Caspers, in: Frankfurt Macht, S. 46

der Weimarer Republik hochentwickelte Illustriertensektor konnte seine Position - auch gegenüber den Zeitungen - nach 1933 weiter ausbauen. Beinahe jeder große Zeitungsverlag gab eine hauseigene Illustrierte heraus.<sup>480</sup> Innerhalb dieser Illustriertenlandschaft erfreuten sich 'Fachblätter', hier vor allem die 'Frauen', Sport- und Technikzeitschriften, "die die Öffentlichkeit, die sie vertreten, erst erzeugen"<sup>481</sup>, großer Beliebtheit. Der Bedarf an fotografischen Bildern war demzufolge immens und nicht leicht zu decken, fehlte es doch aufgrund der Emigration hervorragender BildjournalistInnen der Weimarer Republik an geeignetem Nachwuchs.

Der hohe Bildanteil der Illustrierten machte dieses Printmedium für die Nationalsozialisten besonders interessant, versprachen sie sich doch von den dort abgebildeten Fotografien, aber auch von den Illustrierten selbst, eine große propagandistische Wirkung. "Zum ersten Mal in der Geschichte", schreibt Harald Welzer, "eröffneten die Bildmedien die Möglichkeit, totalitäre Vorstellungen zu illustrieren, d.h. anschaulich zu machen und auf Dauer zu stellen." Erstmalig machten es Massenkommunikationsmittel möglich, "nicht nur manifeste Massen anzusprechen, sondern virtuelle zu erzeugen", heißt es weiter in seinen auf "die spezifische Bildhaftigkeit des NS-Systems" bezogenen Ausführungen.<sup>482</sup>

Als Massenblätter erreichten die illustrierten Zeitschriften einen großen Teil der Bevölkerung und - was genauso entscheidend war - unterschiedlichste Leserkreise. Und nicht zuletzt bot der scheinbar harmlose, unpolitische Charakter des Unterhaltungsmediums vorzügliche Möglichkeiten der politischen Einflußnahme, denn für das nationalsozialistische Regime, hier repräsentiert durch den 'RDP', fiel ein Großteil der Illustrierten in die Kategorie 'politische Zeitschrift': "Politisch ist jede Zeitschrift, die nicht rein wissenschaftlicher oder technischer Art ist", heißt es in den Statuten des 'RDP'.<sup>483</sup> In Abgrenzung zu den 'moralischen Auswüchsen' und zur 'Sensationshascherei' der 'unpolitischen' Weimarer Illustriertenpresse wurde ein neuer Typ der Unterhaltung gefordert.<sup>484</sup>

Um unbegrenzten Zugriff auf dieses wichtige Instrument der nationalsozialistischen Propaganda zu erlangen, wurden die entsprechenden gesetzlichen Grundlagen geschaffen: Der Ausgrenzung aus dem Zeitschriftensektor folgte 1934 die Zuordnung zur Tagespresse, was eine Verschärfung der Kontrollmöglichkeiten und eine, zumindest auf der gesetzlichen Ebene, pragmatische Gleichsetzung von Zeitung und Zeitschrift bedeutete.<sup>485</sup>

---

<sup>480</sup> Unger, S. 69

<sup>481</sup> Bruns, Brigitte: Neuzzeitliche Fotografie im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie, in: Kerbs u.a., S. 172-182, S. 177

<sup>482</sup> Welzer, Harald: Die Bilder der Macht und die Ohnmacht der Bilder. Über Besetzung und Auslöschung von Erinnerung, in: ders., S. 165-191, hier: S. 177

<sup>483</sup> RDP, S. 24

<sup>484</sup> Unger, S. 75

<sup>485</sup> Im Anschluß an die am 4.1.1934 mittels der 'Zweiten Anordnung zur Befriedung der wirtschaftlichen Verhältnisse im Pressewesen' galten die illustrierten Zeitungen, die wegen ihres Mischcharakters Einordnungsschwierigkeiten machten, als Wochenzeitungen. Infolgedessen entstand in der zeitgenössischen Zeitungswissenschaft, maßgeblich vertreten durch Dovifat, eine lebhaft Diskussions über die Definition der Begriffe 'Zeitung' und 'Zeitschrift'. Nach dem 'Handbuch der Zeitungswissenschaft' von 1940 wurde die illustrierte Zeitung oder illustrierte Zeitschrift als wöchentlich erscheinender Presstyp verstanden, der die Bilder zur Erläuterung der Texte einsetzt. Vgl. zur zeitungswissenschaftlichen Diskussion: Unger, S. 91 und S. 73

Die Instrumentalisierung und Funktionalisierung der Presse, insbesondere der Bildpresse, stand wie alle Bereiche des menschlichen Lebens im direkten Zusammenhang zur politischen und wirtschaftlichen Entwicklung des NS-Staates. So führten die im Zusammenhang mit dem Vierjahresplan ab Juli 1937 verordnete Papierrationierung und der Beginn des II. Weltkrieges zunehmend zu einer rigorosen Einstellung der meisten illustrierten Zeitungen und Zeitschriften. 1943 folgten beinahe alle Mode- und Gesellschaftszeitungen, so daß im Mai 1944 nur noch zwei eigenständige Illustrierten, die 'Berliner Illustrierte Zeitung' (BIZ) und der 'Illustrierte Beobachter', existierten. Am 22.4.1945 erschien die letzte Ausgabe der nur noch vierseitigen 'BIZ', damit endete das nationalsozialistische Illustriertenwesen.<sup>486</sup>

Die Papierrationierung brachte unmittelbare Folgen für die Bilder, für die Form ihrer Veröffentlichung, mit sich: Um Platz zu sparen, so die Anweisung, sollten besonders die sog. Stimmungsfotos, gemeint waren Aufnahmen ohne Aktualitätsanspruch, nicht mehr viertel- oder halbseitig gedruckt werden.<sup>487</sup>

Es stellt sich nun die Frage, welchen Stellenwert das in der Presse publizierte Foto bei den führenden zeitgenössischen Pressefototheoretikern wie Willy Stiewe, Kurt Wehlau und Curt Wohlfahrth einnahm.<sup>488</sup> Welche Aussagen machten sie zum inneren oder äußeren Erscheinungsbild, zur Funktion und den damit verbundenen Verwertungsstrategien des Massenmediums?

Wie Lothar Kräussl treffend feststellt, bestimmte im Kontext der nationalsozialistischen Propagandamaßnahmen in erster Linie der Bildjournalismus und weniger die Fotografie als Handwerk das "Bild der Fotografie in der Öffentlichkeit". Und weiter heißt es: "Die herrschaftspolitische Funktion der Fotografie, ihr objektiver Beitrag zur Herstellung eines falschen äußeren Scheins, trat in aller Deutlichkeit in ihrer Verwendung als Massenmedium hervor.<sup>489</sup> Degradiert zur 'hervorragenden publizistischen Waffe'<sup>490</sup> mit 'erzieherischer Wirkung' fungierte das massenhaft reproduzierte Bild nun ausschließlich als Propagandamittel, wie auch Hedwig Schwarting in ihrer Dissertation aus dem Jahre 1941 bezüglich der Pressefotografie schreibt.<sup>491</sup>

Der Glaube an die Wirkungsmöglichkeiten der Fotografie im Sinne einer politischen Meinungsbildung bei den Rezipienten und Rezipientinnen war scheinbar ungebrochen, wie die Ausführungen der Pressefototheoretiker deutlich machen. Sie sprachen dem fotografischen Bild, dessen angebliche Authentizität und objektiver Wahrheitsgehalt vom Großteil der Bevölkerung nicht angezweifelt wurde, eine

---

<sup>486</sup> Zu den Papiereinschränkungen und kriegsbedingten Schließungsaktionen der Blätter siehe: Unger, S. 92f; Kohlmann-Viand, S. 28f, 54; Weise, in: Das deutsche, S. 33; Caspers, in: Frankfurt Macht, S.44

<sup>487</sup> Kohlmann-Viand, S. 141

<sup>488</sup> Wehlau, Kurt: Das Lichtbild in der Werbung für Politik, Kultur und Wirtschaft. Seine geschichtliche Entwicklung und gegenwärtige Bedeutung, Würzburg-Aumühle 1939; Wohlfahrth, Curt: Theorie des aktuellen Bildes, Berlin 1937

<sup>489</sup> Kräussl, S. 73

<sup>490</sup> Stiewe, Willy: Stichwort Bild in der Presse, in: Handbuch Zeitungswissenschaft, Sp. 625f, n. Unger, S. 77, Anm. 37

<sup>491</sup> In der ihrer Dissertation angehängten Biographie weist die regimetreue Autorin ausdrücklich daraufhin, für die Prüfung "keinerlei Dienste eines jüdischen Repetitors in Anspruch" genommen zu haben.

beinahe "unbegrenzte suggestiv Kraft"<sup>492</sup> und eine starke emotionale Wirksamkeit zu. Die angebotenen Identifikationsmodelle sollten in diesem Zusammenhang verstärkend wirken. Im Unterschied zum Text, so z.B. Wehlau, lagen - und an dieser Einschätzung hat sich bis heute nichts geändert - die spezifischen Vorteile des Bildes, in der schnelleren Rezeptionsmöglichkeit, ferner in seiner allgemein verständlichen Sprache.<sup>493</sup> Entscheidend wurden daher die publizistischen, weniger die künstlerischen und schon gar nicht die intellektuellen Qualitäten einer Aufnahme. Prägnant und einprägsam, etwa durch häufige Wiederholung, sollte das Foto sein. Ein klarer Bildaufbau sollte die Verständlichkeit des Bildinhalts gewährleisten. Die Größe eines Bildes war, wie Hedwig Schwarting schreibt, maßgeblicher Garant für die intendierte 'Wirkung auf die Sinne', aber erst die 'tendenziöse Gestaltung' der Bildunterschrift machte, so Stiewe, den am stärksten meinungsbildenden Charakter des Pressefotos aus.<sup>494</sup>

Die Instrumentalisierung des Pressebildes schloß einen - ebenfalls instrumentalisierten Kunstanspruch - nicht aus. Damit die propagandistische Absicht nicht allzu offensichtlich wurde, sollte sie, um eine ablehnende Reaktion zu vermeiden, in ein ansprechendes Äußeres verpackt werden mit dem Ziel der "ästhetischen Erregung", wie Schwarting schreibt. Bewährte gestalterische Mittel wie der Goldene Schnitt dienten in diesem Zusammenhang ebenso wie die "Erzeugung positiver Reize", etwa durch die Darstellung 'schöner' Männer und Frauen, der Befriedigung des 'menschlichen Harmoniebedürfnisses'. Parallel dazu erhoffte sich Schwarting von diesen 'Reizen' eine 'geschmacksbildende' Funktion im Sinne einer ästhetischen Erziehung der Bevölkerung.<sup>495</sup>

Deutlich wird aus den verschiedenen Ausführungen, daß die Funktionalisierung der Bildpresse alle Bereiche einbezog, denn grundsätzlich galt jeder Pressebildtypus - unabhängig vom dargestellten Inhalt oder der Rubrik, in der er erschien - als meinungsbildend. 'Politisch' waren alle Bilder, auch die von Stiewe wegen ihrer 'künstlerischen Gestaltung' und ihres 'Stimmungsgehalts' unter dem Begriff "schmückende Bilder"<sup>496</sup> zusammengefaßt, im Unterhaltungs- oder Kulturteil publizierten, Aufnahmen. Ihnen kam in der Kriegszeit eine besondere Bedeutung zu, sollten sie doch unter Vernachlässigung 'sentimentaler Tendenzen' von den kriegsbedingten Erscheinungen ablenken und 'Mut' und 'Zuversicht' innerhalb der Bevölkerung fördern.<sup>497</sup>

Angesichts der beschriebenen Veränderungen im Bereich des Pressewesens und der Berufsfotografie irritiert die - wenn auch aus der zeitlichen Distanz getroffene - Aussage Elisabeth Hases, sie habe bis 1943 'ungehindert' gearbeitet.<sup>498</sup> Den Umstrukturierungsversuchen, etwa bei den Berufsorganisationen, konnte auch sie sich nicht entziehen, wie nicht zuletzt die von ihr entrichteten Beiträge an den

---

<sup>492</sup> Stiewe, Willy: Foto und Volk, Halle 1933, S.21, zit. n. Unger, S. 78

<sup>493</sup> Wehlau, S. 14

<sup>494</sup> Schwarting 1941, S. 29; Stiewe 1936, S. 83

<sup>495</sup> Schwarting 1941, S. 43f

<sup>496</sup> Stiewe 1936, S. 9. Als Motiv schlug er z.B. eine attraktive, einem "bestimmten Rassetyp" entsprechende Frau vor, die der Leserschaft, d.h. hier den Leserinnen als Vorbild dienen sollte; a.a.O.

<sup>497</sup> Vgl. Kohlmann-Viand, S. 299. Diese Anweisungen bezogen sich sowohl auf die Text- als auch auf die Bildbeiträge. Aufgrund dieser 'kriegswichtigen' Bedeutung unterlagen selbst die Fotografien der Witz- oder Rätselseiten den staatlichen Kontrollversuchen; dies.: S. 114f

<sup>498</sup> Mettner, S. 66

´Reichsverband der Deutschen Presse´ belegen.<sup>499</sup> Seit dem letzten Quartal im Jahre 1935 war Hase ferner gezwungen, die Urkunden zum ´Nachweis der arischen Abstammung´ zu erbringen.<sup>500</sup> Daneben erschwerten Probleme der alltäglichen Praxis, z.B. der ab Ende des Jahres 1942 auftretende Mangel an Aufnahmematerial, zunehmend die Ausübung des Berufs.<sup>501</sup>

## **5.2 Das öffentliche Bild. Die Fotografien Elisabeth Hases in den Printmedien**

Nachdem das fotografische Werk und anschließend die historischen Bedingungen seiner Entstehung analysiert wurden, stellt sich nun die Frage nach dem Verbleib und der Verwertung der Aufnahmen in den verschiedenen Publikationsformen wie Presse, Kalender, Ausstellungen. Den Presseorganen, als maßgeblicher Ort der Veröffentlichung der Fotografien Elisabeth Hases, kommt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle zu. Die beiden anderen Medien blieben als Publikationsmöglichkeit eine Randerscheinung. Sie werden infolgedessen nur marginal berücksichtigt.

### **5.2.1 Pressefotografie**

Die Pressefotografie stellte für Hase eine bedeutende Einnahmequelle dar, und so ist die oben getroffene Aussage, sie habe ´ungehindert´ gearbeitet, wahrscheinlich auf ihren ökonomischen Erfolg in diesem Bereich zu beziehen. Seit dem Erscheinen der ersten Bilder im Jahre 1932 stieg die Anzahl der in den Zeitungen und Zeitschriften publizierten Fotos kontinuierlich an. Von 1935 bis 1944 gehörten die Aufnahmen Elisabeth Hases zum festen Bestandteil der regionalen wie überregionalen Bildredaktionen. Massenhaft reproduziert prägten sie mit anderen Pressefotos der 30er und beginnenden 40er Jahre das ´Bild der Fotografie in der Öffentlichkeit´. Die Charakteristik dieser Aufnahmen ist, wie Janos Frecot exemplarisch an der Zeitschrift ´Volk und Welt´ darlegt, weder auf die Jahre des Nationalsozialismus noch auf Deutschland zu beschränken. Sie ist vielmehr "überall zu finden, wo Massengeschmack zur Erhaltung von Ruhe und Ordnung im Sinne von Behaglichkeit bedient werden muß."<sup>502</sup>

---

<sup>499</sup> Nachlaß: In ihren Geschäftsbüchern (1937-1944) sind ferner Einzahlungen an die Innung, die Kreishandwerkerschaft und die Handelskammer verzeichnet. Ferner führt Hase Ausgaben für das "Berufsverzeichnis" auf. Weiterführende Informationen zu ihrer Organisation in den Berufsverbänden und zu ihrer Poesstätigkeit existieren nicht. Auch meine schriftliche Anfrage beim Bundesarchiv Koblenz (7.3.2000) hatte keine neuen Erkenntnisse zur Folge. Laut Auskunft von Frau Maerten, einer Mitarbeiterin des Archivs, enthalten die personenbezogenen Unterlagen des ehem. ´Berlin Document Center´ (darunter die Akten der ´RKK´) keine Angaben zu Elisabeth Hase. Die Recherche in den Sachaktenbeständen (´RMVP´, ´RDP´, ´Reichsschrifttumskammer´) verlief ebenfalls negativ. Die Akten der ´Reichspressekammer´ sind zum großen Teil im II. Weltkrieg vernichtet worden und stehen somit als Quelle nicht zur Verfügung; Fax (24.3.2000) von Frau Maerten an die Autorin (G.L.).

<sup>500</sup> Nachlaß: Die Urkunde wurde im Februar 1936 ausgestellt. Der ´Abstammungsnachweis´ war 1933 für Beamte und öffentliche Bedienstete eingeführt worden. 1935, im Zusammenhang mit den ´Nürnberger Gesetzen´, wurde der Nachweis, der eine urkundlich beglaubigte Ahnentafel enthalten mußte, für alle Deutschen Pflicht; vgl.: Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann: Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München 1998<sup>2</sup>, S. 346

<sup>501</sup> Gegen Ende des Krieges fehlte selbst das für die Entwicklung der Filme benötigte Wasser; vgl. Sachsse, in: Deres, S. 42, 49

<sup>502</sup> Frecot, Janos: Die Kontinuität der Behaglichkeit. Eine Polemik, in: Domröse, Ulrich (Hg.): Leitbilder für Volk und Welt. Nationalsozialismus und Photographie, MPD Berlinische Galerie, Berlin 1995, S. 6-8, hier: S. 7

Die Analyse der Pressefotografie Hases beruht auf der Auswertung der ab 1937 vorhandenen Geschäftsbücher, vor allem aber auf der intensiven Recherche in den zeitgenössischen Medien der 30er und 40er Jahre. Der Auswertung des Materials lagen verschiedene Fragestellungen zugrunde: In welchen Printmedien erschienen die Bilder? Welchen Rubriken oder Sparten wurden sie zugeordnet? Welche Fotos wurden veröffentlicht, was sind ihre charakteristischen Merkmale oder Themenschwerpunkte, läßt sich ein Aktualitätsbezug nachweisen? Gibt es Aufnahmen, die über Jahre ihren Weg in die Presse fanden? Wurden die Fotos kleinformatig oder ganzseitig, als Einzelbild oder als Bildserie verwendet? Wie sieht das Verhältnis Bild - Text aus? Lassen sich hinsichtlich der Auswahl und der Verwertung der Motive unterschiedliche Vorgehensweisen in den explizit nationalsozialistischen und den 'unpolitischen' Blättern nachweisen?

Der zumeist fehlende Aktualitätsanspruch und die thematische Bandbreite der Fotografien Elisabeth Hases erlaubten eine vielseitige, zum Teil mehrfache und vor allem langjährige Verwendung der Arbeiten in den zahlreichen und unterschiedlichsten Printmedien Deutschlands.<sup>503</sup> Ob Tageszeitung, Illustrierte, Fachzeitschrift, konfessionelle oder parteipolitische Periodika, Hases Aufnahmen waren bis zur weitgehenden Einstellung der Presseorgane im Jahre 1944 kontinuierlich präsent und erreichten auf diesem Wege verschiedene Leser- und Betrachtergruppen. Besonders oft wurden sie in Medien wie 'Das Illustrierte Blatt. Frankfurter Illustrierte', die 'Hamburger Illustrierte', die 'Neueste Zeitung. Illustrierte Tageszeitung', die 'Wochenschau', der 'Bochumer Anzeiger' und der 'Dresdner Anzeiger' veröffentlicht. Ferner erschienen die Bilder in Werkspublikationen und anderen Zeitschriften, die sich, wie 'Die junge Dame', an eine spezifische Lesergruppe wandten. Publiziert wurden Hases Arbeiten zudem in Blättern, deren ideologische Nähe zum Nationalsozialismus erkennbar wird. Sie tragen Titel wie 'Volk und Welt'<sup>504</sup>, 'Stuttgarter NS-Kurier', 'NSZ Rheinfront', 'Rasse und Siedlung', 'SS-Leithefte'<sup>505</sup>, 'Germanische Leithefte', 'Neues Volk', 'Illustrierter Beobachter',

---

<sup>503</sup> Etwa ab Ende der 30er und Beginn der 40er Jahre wurden häufig Aufnahmen publiziert, die sie schon Jahre zuvor aufgenommen hatte. Die Ursachen hierfür werden im Kriegsgeschehen und der daraus resultierenden Materialknappheit zu suchen sein.

<sup>504</sup> 'Volk und Welt'. Deutschlands Monatsbuch. (Wissen, Natur, Naturwissenschaft in Deutschland), hg. v. Prof. Oppermann, erschien von 1934-1944. Zielgruppe der Zeitschrift war das 'gehobene' Bürgertum in Deutschland. Ihm wurden durch die Text- und Bildbeiträge deutsch-völkische Inhalte wie 'Volks'- und 'Deutschtum', Heimat, Mutter und Kind nahe gebracht; vgl.: Frecot, in: Domröse, S. 6f.- Das Bildarchiv der Zeitschrift befindet sich heute im 'Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz' in Berlin und enthält Arbeiten bekannter Fotografen und Fotografinnen der damaligen Zeit. Stellvertretend genannt seien hier Hein Gorny, Paul Wolff, Friedrich Seidenstücker, Umbo, Karl Bloßfeldt, Erich und Hans Retzlaff. Zu den Fotografinnen zählten Elisabeth Hase, Germaine Krull, Ruth Hallensleben, Lotte Jacobi, Gertrud Hesse und Regina Relang. Bei den veröffentlichten Motiven gibt es hinsichtlich der dargestellten Bildinhalte z.B. Ähnlichkeiten zwischen Hase, Back und Aufsberg. Alle drei Fotografinnen waren in der Zeitschrift mit Landschafts-, Jahreszeiten- und Mutter-Kind-Aufnahmen vertreten, wobei Aufsberg zusätzlich Architektur, z.B. die Bauten der NS-Bewegung, dokumentierte. Erkennbar ist, daß aus dem Bildarchiv je nach Bedarf Fotografien für die Veröffentlichung ausgewählt wurden. So hat Hase der Redaktion seit ca. 1937 kontinuierlich und über Jahre hinweg Arbeiten zugeschickt, die zum Teil erst Jahre später publiziert wurden. Dazu gehören z.B. einzelne Fotos von der Schwalm. Ein großer Teil der zugesendeten Aufnahmen blieb aber scheinbar unveröffentlicht und diente dem Archiv als Vorrat.

<sup>505</sup> In den 'SS-Leitheften' wurde die rassistische Ideologie des 'SS-Hauptamtes' in Text und Bild propagiert. Das seit 1935 bestehende 'SS-Hauptamt' befaßte sich wie seine Vorgängerin, das 'Rasse- und Siedlungshauptamt', mit der "rassenmäßigen Ausrichtung" der SS-Angehörigen, mit 'Siedlungs- und Sittenfragen'. Im Krieg fertigte es ferner 'rassebiologische' Gutachten an; vgl. u. zit. n. Benz u.a., S. 659

´Hessische Landeszeitung. Parteiamtliche Tageszeitung der NSDAP´ mit der Beilage ´Art und Sippe. Beilage für Bevölkerungspolitik und Rassefragen´ und ´NS-Frauenwarte´<sup>506</sup>. Ob die Bilder mit oder ohne Zutun der Fotografin in diese Publikationen gelangten, ist nicht nachweisbar. Hase selbst behauptet bei Mettner, sie habe sich immer von den nationalsozialistischen Machthabern distanziert und ´prinzipiell keine Aufträge von ihnen angenommen´.<sup>507</sup> Inwieweit diese Formulierung auch ausschließt, daß sie von sich aus die entsprechenden Redaktionen oder Organisationen wie die ´Reichsfrauenführung´ angeschrieben und beliefert hat, bleibt offen.<sup>508</sup> Den Stempel "Fördert deutsche Arbeit, Mitglied im R.D.B." tragen die im Nachlaß vorliegenden Abzüge nicht. Mit diesem auf der Rückseite angebrachten Hinweis bekundeten Fotojournalisten und -journalistinnen ihre Solidarität mit den nationalsozialistischen Machthabern.<sup>509</sup>

Ab Ende der 1930er Jahre bezog Hase vermehrt Einkünfte von nationalsozialistischen Organisationen bzw. Institutionen wie der ´Reichsfrauenführung´, dem ´Bund Deutscher Mädel´, der ´Hitler Jugend´, der ´Deutschen Arbeitsfront´, dem ´SS-Hauptamt´, dem ´Archiv Reichsnährstand´, dem ´Reichsverkehrsministerium´ und dem ´Rassenpolitischen Amt´. Sie alle besaßen einen großen Bildbedarf zur Darstellung ihrer ideologischen Ziele. In der Kriegszeit kamen neue Abnehmer wie die Wehrmacht und die Luftflotte hinzu. Die von ihnen und anderen Gruppen bezogenen, herausgegebenen oder in Auftrag gegebenen Blätter heißen nun ´Front und Heimat´ oder ´Panzerfaust. Feldzeitung für die Soldaten einer Panzerarmee´. Andere Publikationen wie die ´Deutsche Zeitung in Norwegen´ bzw. ´in Amsterdam´ weisen auf den jeweiligen Standort der deutschen Besatzer hin. Auf diesem Wege erreichten die Fotos Elisabeth Hases, die u.a. auch in der ´Brüsseler Zeitung´<sup>510</sup> und in

---

<sup>506</sup> Die ´NS-Frauenwarte´, die einzige parteiamtliche Frauenzeitschrift, war das Organ der ´NS-Frauenschaft´. Sie erschien 14tägig und richtete sich ausschließlich an Parteimitglieder. Im Unterschied zur ´Frauenkultur´, der Monatszeitschrift des ´Deutschen Frauenwerks´, wollte sie nicht nur die Frauen des Bildungsbürgertums, sondern alle Leserinnen erreichen. Die Auflage der ´NS-Frauenwarte´ stieg von 300.000 im Jahre 1934 auf 1,4 Millionen Exemplare im Jahre 1944 an, bis sie wegen der Papierrationierung eingestellt wurde; vgl. Caspers, in: Frankfurt Macht, S. 44 und Werneburg, Brigitte: Exemplarische Dienstleiterin. Fotos von Liselotte Purper zwischen 1937 und 1944 im DHM, in: ´die tageszeitung´, 11.8.1997, S. 15. Hases Aufnahmen wurden nicht nur in der ´NS-Frauenwarte´, sondern auch in anderen sog. Frauenzeitschriften wie ´Mutter und Volk´, ´Deutsche Frauenzeitung´, ´Deutsche Landfrau´, ´Deutsche Frau in Norwegen´, ´Deutsche Mädchenzeitung´ veröffentlicht.

<sup>507</sup> Vgl. Mettner, S. 64

<sup>508</sup> Angesichts der Eintragungen in den Geschäftsbüchern und der häufigen Publikation der Bilder in der ´NS-Frauenwarte´ und in vergleichbaren Printmedien erscheint diese Vorgehensweise aber als denkbar. Aufschlußreich bezüglich der allgemeinen Verwertungsstrategien von fotografischen Aufnahmen sind Katja Prottes Ausführungen zu den Geschäftspraktiken von Liselotte Purper. Sie machen die nicht nur in der Zeit des Nationalsozialismus begrenzten Möglichkeiten der Einflußnahme der Bildautoren und Bildautorinnen auf die Weiterverwendung ihrer Produkte deutlich. Purper, die wie Hase freiberuflich für die Presse arbeitete, bot ihre Aufnahmen zusätzlich der ´Reichsfrauenführung´ (RFF) und dem ´Reichsarbeitsdienst´ (RAD) an. Diese nutzten die Bilder für Ausstellungen, Diaserien, Broschüren oder Bildarchive. Über die Archive gelangten die Arbeiten schließlich wieder in die Presse (Tageszeitungen etc.). Ähnliche Vorgehensweisen lassen sich auch bei anderen nationalsozialistischen Organisationen nachweisen. Einige von ihnen besaßen wie die ´RFF´ eigene Presse- und Propagandaabteilungen mit entsprechendem Bildbedarf; vgl. Protte, S. 20, 29

<sup>509</sup> Auf diese Form der Solidaritätsbekundung mit den nationalsozialistischen Machthabern weist Molderings in seinen Ausführungen zu Umbo hin; vgl. Molderings, Herbert: Umbo. Vom Bauhaus zum Bildjournalismus, hg. v. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1995, S. 61

<sup>510</sup> Zu den hier oder in anderen ausländischen Presseerzeugnissen erscheinenden Bildern zählen u.a. Landschafts- und Kinderfotografien, also Motive, die auch in Deutschland veröffentlicht wurden. In der ´Brüsseler Zeitung´ wurden Hases Aufnahmen in den Jahren 1942-44 abgebildet. Als Beispiele



der 'Wiener Illustrierte' gedruckt wurden, das besetzte Ausland und die dort stationierten Soldaten.

Innerhalb der verschiedenen Printmedien fanden Hases Aufnahmen ihren Platz zumeist in den Rubriken der Unterhaltungs-, Kultur- und 'Frauseiten', die z.B. in Form der Wochenbeilage Bestandteil einer Zeitung waren.<sup>511</sup> Die Titel oder Überschriften dieser Rubriken oder Beilagen lauten z.B. "Sie wissen doch Bescheid" ('Das Illustrierte Blatt'), "Reiseblatt" (FZ, Abb.152), "Im Reiche der Frau" (Wochenbeilage des 'Bochumer Anzeiger'), "Kunst und Unterhaltung" ('Rheinische Landeszeitung'), "Mütter fragen. Wir antworten" ('NS- Frauenwarte') oder "Das deutsche Mädel" und "Die deutsche Frau" ('NSZ-Rheinfront', Abb.153). Häufig waren die Fotografien auch als Großformat an bevorzugter Stelle, also auf dem Titelblatt positioniert, was den hohen Grad ihrer Akzeptanz dokumentiert.<sup>512</sup> (Abb.154)

Veröffentlicht wurden in diesen Rubriken und Beilagen vorwiegend Hases Landschaftsaufnahmen und ihre Bilder von Menschen. Die letzte Gruppe zeigt Menschen bei der Arbeit, beim Sport, in der Natur oder im Kreise der Familie. Besonders hoch ist der Anteil der Kinderbilder. Stilleben, die im Werk der Fotografin anteilmäßig einen besonderen Stellenwert einnehmen, sind dagegen seltener anzufinden, etwa als jahreszeitliches Motiv. Unbedeutend ist die Anzahl der Straßenszenen und Architekturdarstellungen. Sie bilden oft nur die Staffage innerhalb eines Stimmungsfotos, z.B. einer Winterlandschaft. (Abb.155)

Ein großer Teil der publizierten Aufnahmen liegt im Archiv ohne entsprechende Angaben zum Ort der Veröffentlichung etc. als Abzug vor. Nicht unerheblich ist der Anteil der Bilder, die nur durch ihre Veröffentlichung bekannt sind. Sie unterscheiden sich inhaltlich wie thematisch, abgesehen von einigen Ausnahmen, nicht von den zuerst genannten.

Die hier mit einem 'Ausnahmestatus' versehenen Fotografien sind in mehrfacher Weise interessant: Sie weisen, obwohl sie erst ca. zwei Wochen nach ihrer Entstehung veröffentlicht wurden, einen konkreten Bezug zu einem aktuellen Geschehen auf. Zudem halten sie Veranstaltungen fest, deren politischer Anlaß offensichtlich ist. Beide Aspekte sind für Hases Arbeitsweise eher untypisch.

Eines dieser Fotos wurde am 11.5.1933 im 'Illustrierten Blatt'<sup>513</sup> veröffentlicht und ist Teil einer vorwiegend aus fotografischen Aufnahmen bestehenden Seite. Die Textbeigaben beschränken sich auf die Überschrift "Der 1. Mai in Frankfurt und Darmstadt" sowie auf die verschiedenen Bildunterschriften der insgesamt sechs Abbildungen. Als Bildproduzenten und -produzentinnen werden Reek, Collman und

---

sein genannt die Ausgaben vom 14.11.1942, Jg. 3, Nr. 316, o.S.; 20.12.1942, Jg. 3, Nr. 352, o.S.; 31.12.1942, Jg. 3, Nr. 362, o.S.

<sup>511</sup> Beinahe die Hälfte der NS-Presse, so Dorothee Klinksiek, besaß 'Frauenbeilagen' mit entsprechend geschlechtsspezifischen Themenschwerpunkten wie Kinder, Familie, Ernährung; dies.: Die Frau im NS-Staat, Stuttgart 1982, S. 134

<sup>512</sup> Welche Qualitäten ein gutes Titelbild haben sollte, beschreibt Wolfgang Schade in seinem Aufsatz: Der Bildredakteur hat das Wort. Ein Beitrag zur Titelbildfrage.- Welche Bedingungen muß ein gutes Titelbild erfüllen?, in: 'Gebrauchsfotografie', Jg. 41, 1934, S. 14-15. Die von Schade genannten Anforderungen sind heute noch gültig: Plakativ sollte ein Bild sein und zum Kauf anreizen. Dieser Kaufanreiz und der damit verbundene Verkaufserfolg schien am ehesten durch die Abbildung attraktiver Frauen gewährleistet zu sein, weshalb sie besonders häufig die Titelseiten der Illustrierten etc. schmücken sollten.

<sup>513</sup> Jg. 21, Nr. 18, S. 439

Hase genannt. Hases Autorenschaft läßt sich nur für das kleine, links unten plazierte Foto, unter dem ihr Name aufgeführt ist, eindeutig bestimmen. Es dokumentiert laut Bildunterschrift eine "Gruppe von Stahlhelmführern im Ostpark", die sie im engen Ausschnitt und aus der Untersicht aufgenommen hat.

Zwei Jahre später, am 14.5.1935, erschien im 'Illustrierten Blatt'<sup>514</sup> ebenfalls mit ca. zweiwöchiger Verspätung eine weitere Aufnahme der Fotografin zum 1. Mai. Diese Aufnahme nimmt die ganze obere Hälfte der Zeitungsseite ein. Dargestellt ist eine aus ca. vier Personen bestehende Gruppe, die in launiger Stimmung und um einen Tisch versammelt, an einer innerbetrieblichen Maifeier teilnimmt. In der Mitte befindet sich augenfällig positioniert ein Wimpel mit dem Aufdruck eines Hakenkreuzes. Infolge der Nahsicht wirkt die Runde sehr präsent. Durch die Verringerung der räumlichen Distanz zu den Lesern und Leserinnen erscheinen diese in das Geschehen einbezogen, werden sie indirekt an der Feier beteiligt. Das große Druckformat verstärkt den propagandistischen Zweck und erfüllt damit eine der von den Pressetheoretikern an das Pressefoto gestellte Anforderung: "Das Bild muß - wenn es wirken soll - klar und deutlich, groß und übersichtlich angeordnet sein."<sup>515</sup> Der Inhalt des Fotos wird in seiner Aussage zudem unterstützt durch die Bildunterschrift, die zugleich die ergänzende Information liefert: "Der Betriebsverwalter schenkt ein. Stimmungsbild aus dem kameradschaftlichen Beisammensein der Werksangehörigen eines Betriebes am Feiertag der Nationalen Arbeit."

Dieser an den Fotos selbst ablesbare Bezug zu politischen Ereignissen bzw. Veranstaltungen des NS-Regimes bleibt jedoch eine Ausnahmerecheinung in der Pressefotografie Elisabeth Hases. Mit Kriegsbeginn lassen sich vereinzelt Bilder nachweisen, in denen das politische Geschehen in allgemeinerer Weise, d.h. nicht als Darstellung eines Ereignisses, seine Spuren im Bild hinterläßt: Die auf den Titelseiten mit ihren Kindern abgebildeten Erwachsenen tragen Uniformen. Ergänzt werden die Aufnahmen durch Bildunterschriften wie "Vater im Urlaub"<sup>516</sup> oder "Mutti ist bei der Wehrmacht".<sup>517</sup>

Zumeist handelt es sich aber um zeitlose und damit allgemeingültige Motive. Das Format der publizierten Fotografien umfaßt alle möglichen Größen, variiert zwischen kleinen, mittelgroßen und ganzseitigen Ausführungen. Die kleineren Druckformate dienen der Illustration eines Textes oder - losgelöst von ihm - der Auflockerung einer Seite.

Hases Aufnahmen sind vorwiegend als Einzelbilder abgebildet. Daneben gibt es Bildfolgen, hier verstanden als buntes Arrangement von in unterschiedlichen Zusammenhängen entstandenen Fotos, die erst durch ein übergreifendes Thema (Ostern, Kinder etc.) in Verbindung zueinander gebracht werden. (Abb.156) Diese ein- oder zweiseitigen Bildseiten setzten sich entweder ausschließlich aus Fotografien Elisabeth Hases zusammen oder präsentieren sie gemeinsam mit den Arbeiten anderer Fotografen und Fotografinnen.

---

<sup>514</sup> Jg. 23, Nr. 19, S. 455

<sup>515</sup> Wehlau, S. 88

<sup>516</sup> Das Foto zeigt einen Soldaten, der zwei Mädchen im Arm hält. Das Titelbild ist abgebildet in: 'Wochenschau', 16.2.1941, H. 7

<sup>517</sup> 'Das Illustrierte Blatt', 8.3.1941, Jg. 29, Nr. 10

Die Bildberichte<sup>518</sup> der Frankfurter Fotografin sind scheinbar ausschließlich im 'Illustrierten Blatt' publiziert worden. Ihre Anzahl ist überschaubar: So erschien z.B. im Oktober 1933<sup>519</sup> unter dem Titel " '...aber meine große Schwester!'. Ein alltägliches Bild und was dahinter steckt - Was täte Muttern ohne ihre Älteste?" die wahrscheinlich erste veröffentlichte Folge von zusammengehörigen Bildern der Fotografin. Zwei Jahre später folgten im monatlichen Abstand, also schon mit einer gewissen Regelmäßigkeit, die Beiträge "Bildbericht von den Ostseefischern. Drei Männer und ein Boot" (September 1935<sup>520</sup>), "Die merkwürdigste Kirche der Welt" (Oktober 1935<sup>521</sup>), "Drei Dorfkinder zum erstenmal in der Stadt" (November 1935<sup>522</sup>) und "Bildbericht aus Portugal" (Januar 1936<sup>523</sup>). Im August 1936<sup>524</sup> wurden schließlich unter der Überschrift "Jäh riß der Krater auf" weitere Aufnahmen ihrer 1934 unternommenen Schiffsreise auf der 'Monte Rosa' veröffentlicht. Es folgte im selben Monat Hases Reportage über die Filmaufnahmen auf der Autobahn, nun betitelt als "Deutscher Bildbericht: Die Reichsautobahn wird gefilmt".<sup>525</sup> Ein Jahr später, im August 1937<sup>526</sup>, erschien die Serie "Bei mir ist alles in Ordnung, Herr Wachtmeister. Aus unserem Bildbericht 'Auf Streife mit der Motorisierten Gendarmerie'". Sie wurde eingeleitet durch ein Titelbild mit der an ein Auto gelehnten Elisabeth Hase.

Ab 1938 lassen sich keine Bildreportagen mehr nachweisen. Mettner führt den Rückgang in erster Linie auf den Beginn des II. Weltkrieges und die Geburt des ersten Kindes im Jahre 1939 zurück.<sup>527</sup> Da aber schon ein Jahr zuvor keine Bildberichte mehr veröffentlicht wurden, sind die Ursachen eher in der Arbeits- und Privatbeziehung Hase - Kruse zu suchen. Zur Erinnerung: Kruse, bis 1938 mit der Fotografin verheiratet, arbeitete bis 1937 als Bildredakteur beim 'Illustrierten Blatt'. Zu einigen Reportagen schrieb er die Bildunterschriften und Begleittexte, z.B. zu Gaudís 'Templo de la Sagrada Familia' in Barcelona, der "merkwürdigsten Kirche der Welt". Die entsprechende, wahrscheinlich von ihm gestaltete, Illustriertenseite liegt in ihrer Rohfassung im Nachlaß vor. (Abb.157) Dominiert wird die Seite von den fotografischen Bildern, die beginnend mit einer Gesamtansicht, ausschließlich Details des Bauwerks vorstellen. Eine Montage der einzelnen Aufnahmen, etwa zur Erzeugung eines optischen Effekts oder zur Herstellung eines neuen oder erweiterten Bildinhalts, findet hier nur ansatzweise, in den meisten Bildberichten aber gar nicht statt, wie die Reportage über die Fischer auf Hiddensee belegt. Auch beim Layout gibt es keine Abweichungen, werden rechteckige oder quadratische Bildformate

---

<sup>518</sup> Dieser von Hase gewählte zeitgenössische Begriff kennzeichnet, wie Beckers und Moortgat bezüglich der Fotoreportage schreiben, eine "zusammengehörige Folge von Fotos", denen zudem ihr Bemühen um Authentizität gemeinsam ist. Die Übergänge zwischen Bildgeschichte, Fotofolge oder Fotoreportage sind dabei fließend: Beckers, Marion/ Moortgat, Elisabeth: Ihr Garten Eden ist das Magazin. Zu den Bildgeschichten von Yva im UHU 1930-1933, in: Fotografieren hieß, S. 239-249, hier: S. 243

<sup>519</sup> 5.10.1933, Jg. 21, Nr. 39, S. 971

<sup>520</sup> 30.9.1935, Jg. 23, Nr. 39, S. 943

<sup>521</sup> 15.10.1935, Jg. 23, Nr. 41, S. 994

<sup>522</sup> 26.11.1935, Jg. 23, Nr. 47, S. 1165

<sup>523</sup> 14.1.1936, Jg. 24, Nr. 2, S. 27. Die Bilder zeigen das zum Kinderheim umgebaute Kloster Behlem.

<sup>524</sup> 4.8.1936, Jg. 24, Nr. 31, S. 832f (Ausbruch des Vesuv)

<sup>525</sup> 11.8.1936, Jg. 24, Nr. 32, S. 884

<sup>526</sup> 28.8.1937, Jg. 25, Nr. 35, S. 1063

<sup>527</sup> Mettner, S. 64

aneinandergereiht bzw. nebeneinander gestellt, während sich der Text im oberen Drittel der Seite befindet.

Bei den zu einem kompakten Block zusammengeführten Bildfolgen wie "Zweimal Stierkampf"<sup>528</sup> (Abb.158), nehmen die schriftlichen Beiträge nur noch in der knappen Form der Bildunterschrift oder des Titels Raum ein. Dargestellt werden durch das chronologische Arrangement der Aufnahmen Bewegungs- und Handlungsabläufe, das Vergehen von Zeit. Das Prinzip der Serie verweist zudem auf den Momentcharakter der Fotografie. Dokumentiert werden in dieser Reportage die angesichts des Stierkampfes auf der Zuschauertribüne geäußerten Emotionen, deutlich gemacht am Beispiel einer Hase ähnelnden Zuschauerin und eines jugendlichen Zuschauers. Der Titel "Zweimal Stierkampf" bezieht sich auf diese beiden Personen und ihre unterschiedlichen Reaktionen auf dasselbe Ereignis. Durch den engen Ausschnitt heben sie sich von der sie umgebenden Masse der übrigen Zuschauer und Zuschauerinnen, die mangels Tiefenschärfe weitgehend unkenntlich bleiben, ab. Die mit diesen kompositorischen Mitteln erzeugte Präsenz und Nähe zur Leserschaft ist am augenfälligsten im letzten Foto visualisiert: Die klatschenden Hände des Jungen 'sprengen' die Bildgrenzen und stellen einen 'Kontakt' zur Leserschaft her. So wird der Eindruck vermittelt, an der Dramatik der Veranstaltung teilhaben zu können. Die in der Arena existierende Spannung ist ausschließlich an der Mimik und Gestik der abgebildeten Menschen abzulesen. Das eigentliche Geschehen, der Stierkampf, bleibt unsichtbar und wäre ohne die Textbeigaben gar nicht identifizierbar.

Der Blick auf die Zuschauertribüne und nicht auf die eigentliche Veranstaltung wurde als der weiblichen Rolle gemäß aufgefaßt. Menschen und deren Emotionen, nicht aktuelle Ereignisse, galten als Domäne der Fotojournalistin, wie der Film 'Großstadtmelodie' darzulegen versuchte: Zu Erfolg gelangt die Fotografin Renate Heiberg erst, als sie nicht mehr mit ihren Kollegen um das Foto mit der höchsten Aktualität konkurriert, sondern ihre 'eigene', 'weibliche' Sicht auf die Ereignisse entwickelt.<sup>529</sup> Wie Hase richtet sie ihr Objektiv auf das einer Sportveranstaltung beiwohnende Publikum. Die Akteure selbst finden keinen Einlaß in das fotografische Bild.

Anders verhält es sich bei einem ebenfalls dem spanischen Stierkampf gewidmeten Bildbericht, der 1921 in der 'Berliner Illustrierte Zeitung'<sup>530</sup> publiziert wurde. Hier bestimmt allein der Kampf des Matadors mit dem Stier den Bildinhalt. Der Titel "Ein barbarischer Sport" weist zudem auf eine kritische Einstellung zu diesem Nationalsport hin, während sich die Bildunterschriften in Hases Serie, soweit sie die

---

<sup>528</sup> Der Untertitel lautet: "Aufnahmen aus den Zuschauertribünen während eines Stierkampfes in Barcelona". Publiziert wurde diese fotografische Serie im 'Illustrierten Blatt. Frankfurter Illustrierte'. Wann sie veröffentlicht wurde, ist nicht nachweisbar. Im Nachlaß existiert als Belegexemplar ausschließlich die betreffende Seite. Auf ihr sind die Seitenzahl (432) und die Heftnummer (18), aber nicht der Jahrgang oder das Jahr des Erscheinens angegeben. Bei der Recherche waren nur die Ausgaben des Jahres 1934 nicht zugänglich, so daß anzunehmen ist, daß im Mai (die Heftnummer 18 wird im 'Illustrierten Blatt' immer im Monat Mai verwendet) dieses Jahres die Bilder veröffentlicht wurden, also ca. einen Monat nach Hases Mittelmeerreise.

<sup>529</sup> Protte, S. 7

<sup>530</sup> Jg. 30, Nr. 5, S. 60. Der Name des Fotografen oder der Fotografin bleibt ungenannt. Hinsichtlich der verdichteten Anordnung der Bilder und des geringfügigen Textanteils lassen sich Parallelen zu Hases Serie aufweisen. Demzufolge ist auch im Bereich des Layouts, die Beibehaltung stilistischer Elemente aus den Jahren der Weimarer Republik festzustellen. Zu diesem Aspekt der Kontinuität stilistischer Mittel in den Printmedien siehe: Blume, Eugen /Scholz, Dieter (Hg.): Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937, Köln 1999

Zuschauerin betreffen, humorig geben und den Stierkampf verniedlichen, wenn es etwa zu Beginn heißt: "Das da soll ein Stierkampf sein? Stierchen ist ja viel zu klein." Der durchlaufend nummerierte und damit eine Leserichtung vorgebende Text unterscheidet wie die Fotos zwischen weiblicher und männlicher Reaktion, Belustigung und Verbissenheit. Beim letzten Bild, das den mit verzerrter Miene klatschenden Zuschauer zeigt, fällt er sogar ironisch aus, wenn es heißt: "Und man setzt zum Beifall an... Muß man ja, man ist ja 'Mann'!"

Während "Zweimal Stierkampf" sich auf ein spektakuläres Ereignis im Ausland bezieht, nimmt der 1935 im 'Illustrierten Blatt' in der Rubrik "Das Illustrierte Blatt belauschte"<sup>531</sup> publizierte Bildbericht "Drei Dorfkinder zum erstenmal in der Stadt" (Abb. 159) die Leser und Leserinnen auf eine Reise in die nähere Umgebung mit. Frankfurt, nicht Barcelona, ist das Ziel einer kleinen Gruppe von Kindern, die das Dorf Klein-Heubach verläßt, um in der Mainmetropole einen Kurzurlaub bei Elisabeth Hase zu verbringen. Der Anlaß des Besuches wird gleich zu Beginn des Begleittextes genannt: "Unsere Photographin hat Freundschaft geschlossen mit einem kleinen Dorf am Main. Sie ist nicht nur der Landschaft dieses Ortes zugetan, sondern auch den Bewohnern, und eine große Zuneigung verbindet sie mit den Kindern. Wenn ihre Aufnahme-reisen sie in diese Gegend führen, so verbringt sie viele Stunden mit den Kleinen, und die Arbeit mit der Kamera unter ihnen wird dann zu einem glücklichen Spiel."<sup>532</sup> Der aus diesen Zusammentreffen resultierende private Kontakt wird nun - in der Form der ganzseitigen Bildgeschichte - zu einer öffentlichen Angelegenheit: Ziel war es, wie der Inhalt des Artikels darlegt, zwei getrennte Lebenswelten, nämlich Stadt und Land, einander näherzubringen. Dies geschieht im Text wie im Bild nicht auf einer abstrakten, sondern auf einer personifizierten Ebene, wie es in ähnlicher Weise bei der Stierkampfreportage zu beobachten war. Am Beispiel der drei Dorf-mädchen werden die angesichts der "Wunder der Großstadt"<sup>533</sup> erlebten Eindrücke und Erfahrungen beschrieben. Erstaunt, so meint der Autor bzw. die Autorin, würden die Kinder alltägliche, ihnen aber aufgrund ihrer Herkunft fremd anmutende Erscheinungen der großstädtischen Welt betrachten. In dieser Umgebung und aus der Sicht der dort lebenden Menschen, das lassen Text und Bild erkennen, wirken die Kinder wie exotische Fremdkörper. Besonders deutlich wird dies in der Aufnahme "Im Trubel des Verkehrs", die wie eine Montage wirkt. Der Versuch der Zusammenführung der unterschiedlichen Lebensbereiche scheint damit nur ansatzweise gelungen, was auch formal sichtbar wird: Bei den meisten der insgesamt sechs Aufnahmen stehen die Mädchen mit dem Rücken zur Kamera und damit zur Leserschaft. Dadurch entsteht der Eindruck einer Konfrontation.

Der Besuch der Mädchen wurde im selben Jahr, nur eine Nummer später, ein weiteres Mal im 'Illustrierten Blatt'<sup>534</sup> publizistisch verwertet. (Abb. 160) Geändert haben sich die Anordnung der Bilder, der Anteil des Textes und vor allem der Inhalt selbst, der in

---

<sup>531</sup> 'Das Illustrierte Blatt', 26.11.1935, Jg. 23, Nr. 47, S. 1165. Der in der Rubrik angesprochene Vorgang des 'Belauschens' wurde schon in der Presse der Weimarer Republik, etwa bei den Bildreportagen Erich Salomons über Politiker, thematisiert. Den Lesern und Leserinnen sollte so das Gefühl gegeben werden, unbeobachtet an nicht öffentlichen Geschehen teilnehmen zu können. In dem Bildbericht von Hase handelt es sich nicht um Staatsmänner und deren geheime Versammlungsorte, sondern um Kinder. Aber auch ihnen folgt die Kamera, in diesem Fall in die Privaträume, zu denen normalerweise nur ein ausgewählter Personenkreis Zutritt hat.

<sup>532</sup> A.a.O.

<sup>533</sup> A.a.O.

<sup>534</sup> Nr. 48, S. 1193

keiner Weise einen Bezug zur vorhergegangenen Reportage herstellt. Dargestellt wird in einer Serie von sechs gleichgroßen Abbildungen ein einzelnes Kind, die kleine Anna bei den ersten Versuchen an der Schreibmaschine. Anna heißt nun "Lieschen" und tippt, wie Titel und Bildunterschriften angeben, ihren Wunschzettel. Ähnlich 'verpackt' erschienen zahlreiche andere Kinderbilder der Fotografin in den unterschiedlichsten Printmedien.<sup>535</sup> Einige Aufnahmen, etwa die von 'Heidi und Renate', wurden besonders oft und in wechselnden Zusammenhängen (Serie, Werbeanzeige) veröffentlicht. Aber keines dieser 'Hase-Kinder' wurde in dem Maße publizistisch verwertet und vermarktet wie die kleine Anna aus Klein-Heubach. Wahrscheinlich war sie eines der am häufigsten publizierten Kinder der 1930er und beginnenden 40er Jahre überhaupt.

Allseits präsent schmückt sie in der Form des Einzel- oder Gruppenporträts, oft auch gemeinsam mit Elisabeth Hase, die Titel- und Innenseiten der Zeitungen und Zeitschriften des Untersuchungszeitraums.<sup>536</sup> (Abb. 161)

Ein besonders beliebtes, in unterschiedlichen Kontexten verwendetes, Motiv zeigt die 1927 geborene Anna im Alter von etwa fünf Jahren. Anhand dieser Aufnahme läßt sich anschaulich die 'Geschichte' eines Bildes, die sich hier auf seinen Gebrauch bezieht, beobachten. Der Kopf Annas liegt aufgestützt auf den angewinkelten Armen, der Blick richtet sich in die Kamera oder - wie bei einem anderen Exemplar dieser kleinen Porträtreihe - zur Seite. Mit den molligen Armen und den kindlich prallen Wangen entsprach sie zu diesem Zeitpunkt noch dem Typus des 'niedlichen' Mädchens. Die neunjährige, immer noch mollige Anna verkörperte dieses Idealbild scheinbar nicht mehr, weshalb nicht sie, sondern zumeist ihre jüngeren 'Ausgaben' in den Presseorganen der 30er und beginnenden 40er Jahre des letzten Jahrhunderts zu finden sind.

Die beiden Fotos der fünfjährigen Anna jedoch erschienen, um nur eine Auswahl zu nennen, in der 'Hamburger Illustrierte' (18.9.1934), in der 'Dresdner Illustrierte. Wochenbildbericht des Dresdner Anzeiger' (18.8.1935; Abb. 162) und in der 'Neuen Sparkassen-Rundschau' (März/April 1938). Mit ihrem Porträt auf den Titelseiten ließen sich die Printmedien scheinbar gut verkaufen. Als Teil einer Fotomontage warb das Bildnis Annas zudem, z.B. im 'Illustrierten Beobachter' (22.7.1937), für Dr. Oetker Produkte.

Großer Beliebtheit erfreute sich das Motiv auch in nationalsozialistischen Publikationen. Das blonde Bauernmädchen verkörperte für die Nationalsozialisten in idealtypischer Weise Merkmale der 'arischen' Rasse. Nicht zufällig erschienen die Fotografien von Anna regelmäßig - vielfach auf den Titelseiten - in Periodika wie der 'Illustrierte Beobachter', 'Die Braune Post. Nationalsozialistische Sonntagspost',

---

<sup>535</sup> Diese kleinen Bildgeschichten wurden z.B. im 'Illustrierten Blatt' unter Titeln wie "Große Kopfwäsche" (16.6.1936, Jg. 24, Nr. 24, S. 631) und "Pippa telefoniert" (13.10.1936, Jg. 24, Nr. 41, S. 1152) publiziert. Sie zeigen Kinder bei der Verrichtung alltäglicher Tätigkeiten und werden von kleinen Versen begleitet.

<sup>536</sup> Fotos von Anna befinden sich mehrfach, oft als Titelseite, z.B. in der 'Wochenschau' (20.6.1937, H. 25), in der 'Neuen I.Z.' (20.12.1934), in konfessionellen Zeitschriften wie 'Unser Lebenslauf mit Gott' (1938, Jg. 3) oder sog. Familienzeitschriften wie 'Mein Blatt. Illustrierte Familienzeitschrift mit Versicherung' (1937/1938, H. 18). Der Typus des kleinen blonden Mädchens entsprach auch dem Zeitgeschmack der 1950er Jahre. So wurde z.B. das 1937 in der 'Wochenschau' publizierte Bild (Anna mit Puppe) elf Jahre später in dem Blatt 'Das Fenster', München, 3.8.1958, Jg. 11, Nr. 8. abgebildet.

´Deutsche Sonntagspost. Die nationalsozialistische Wochenzeitung´.<sup>537</sup> Versehen mit kurzen Versen oder mit Bildunterschriften wie "Die kleine Träumerin"<sup>538</sup> (Abb. 163), bleibt die intendierte Vorbildfunktion hier noch verschlüsselt. Allein Ort und Häufigkeit der Veröffentlichung stellen den Kontext zum Nationalsozialismus her.

Nicht immer erfolgte die Instrumentalisierung der Bilder versteckt.<sup>539</sup> So warb z.B. ein vom ´Rassenpolitischen Amt der NSDAP´ herausgegebener Kalender mit dem bezeichnenden Namen "neues Volk" offensiv für die Ideologie des NS-Regimes.<sup>540</sup> (Abb. 164) Dies geschah unter Einbeziehung moderner Gestaltungsmittel, wie das aus fünf Fotografien montierte Titelblatt dieses Exemplars aus dem Jahre 1935 erkennen läßt. Gesund, sportlich und erdverbunden sollte der deutsche Mensch sein. Welchen Stellenwert Kinder wie die abgebildete Anna innerhalb dieser von rassistischen Vorstellungen geprägten Bevölkerungspolitik einnehmen, wird an ihrem zahlenmäßigen Anteil innerhalb der Montage deutlich.

Damit die einzelnen Blätter des Kalenders - und mit ihm die Ideologie des Nationalsozialismus - nicht ihren Platz im Papierkorb fanden, wurden Angaben zur besonderen Qualität der Bilder und zu den intendierten Verwertungsmöglichkeiten gemacht: Vorbildlich ausgestattet zeige der Kalender "schöne und neuartige Bilder", ausgeführt "in erstklassigem Kupfertiefdruck". Infolgedessen gehöre dieses ´Schmuckstück´ "in jede deutsche Familie". Als weiterer Kaufanreiz diene der niedrige Preis, der eine breite Streuung garantieren sollte. Eingesetzt werden sollte der Kalender ferner außerhalb des familiären Umfeldes, in der "rassepolitischen Schulungsarbeit" der Jugendführer und anderer MultiplikatorInnen des NS-Staates. Ausgestattet mit einem "kurzen schlagwortartigen Text", lieferten die 53 Bilder die erwünschten Argumente und Parolen gleich mit.<sup>541</sup>

Die Funktionalisierung einiger Fotografien Elisabeth Hases, vor allem diejenige der kleinen Anna, zu Propagandazwecken kannte keine Grenzen und zog sich durch alle Medien. Zu diesen Medien gehörte auch, wie sich Anna erinnert, die in Klein-Heubach und in Miltenberg präsentierte Ausstellung "Der gesunde und der kranke Mensch". Ein Porträt von ihr wurde damals als Beispiel für einen ´gesunden´

---

<sup>537</sup> Belegexemplare, vorwiegend von Titelseiten, befinden sich seit 2001 im Nachlaß. Die zu diesem Zeitpunkt 74jährige Anna hat sie zur Verfügung gestellt. Die Blätter, die das hier besprochene Motiv abbilden, sind beschädigt und lassen keine Angaben zur Datierung erkennen. Bei den erhaltenen Titelseiten mit anderen Aufnahmen von dem Mädchen handelt es sich um Ausgaben aus der zweiten Hälfte der 30er Jahre.

<sup>538</sup> ´Illustrierter Beobachter´, 11.8.1934, Jg. 9, Folge 32, S. 1308

<sup>539</sup> So steht unter einer anderen Aufnahme Annas ein kleines Gedicht, dessen Inhalt sich auf Waffen bezieht und die Kriegsbereitschaft zu schüren sucht; siehe die Titelseite von: ´Die Braune Post´. Ausgabe A, Sonntag, den 2. Mai 1937, Jg. 6, Nr. 18

<sup>540</sup> Die Verwendung der Fotografien Hases als Kalender läßt sich auch an einem Exemplar aus dem Jahre 1941 nachweisen. Im Nachlaß vorhanden, enthält es ausschließlich Aufnahmen (Stilleben, Natur, Wintersport, Mutter-Kind etc.) der Frankfurter Fotografin. Erst bei genauerem Hinsehen werden zeittypische Merkmale erkennbar. So werden bei jedem Monat die Daten wichtiger Feiertage, Feldzüge etc. des Nationalsozialismus genannt.

<sup>541</sup> Ort und Datum der Veröffentlichung der Anzeige sind nicht bekannt. Es ist anzunehmen, daß sie im Jahre 1934, eventuell in der gleichnamigen, monatlich erscheinenden Reihe ´Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP. Beilage zum Deutschen Ärzteblatt der Reichsärztekammer und der Kassenärztlichen Vereinigung Deutschlands´ erschienen ist. Die abgebildete Anzeige stammt aus dem Besitz von Anna und befindet sich heute als Kopie im Nachlaß.

Menschen dem Bildnis eines nach nationalsozialistischen Maßstäben 'kranken' Menschen gegenübergestellt.<sup>542</sup>

Nicht nur die hier analysierten Porträts Annas, auch Bilder, die sie mit ihrer Familie darstellen, wurden im Rahmen der Rassenpolitik für ideologische Zwecke vereinnahmt. Ein Foto, das Anna mit ihrer Mutter und ihrem Onkel bei der Ernterast zeigt, wurde z.B. im 'Illustrierten Beobachter'<sup>543</sup> veröffentlicht. (Abb. 165) Dort nimmt es, versehen mit der Bildunterschrift "Deutsche Familie", eine ganze Seite ein. Etwa zur gleichen Zeit erschien das Bild seitenverkehrt, aber ebenfalls in einer großformatigen Ausführung im 'Illustrierten Blatt'<sup>544</sup>. (Abb. 166) Die Bildunterschrift ist ein wenig ausführlicher und spricht nun vom "Idealtyp einer gesunden Familie", deren körperliche Eigenschaften anschließend genauer erläutert werden: "Der Mann lang, hager und sehnig - die Frau rundlich und fest. Die Kinder aus der Ehe dieses Elternpaares sind ausgeglichen und gesund. Sie gewährleiten eine harmonische Entwicklung in körperlicher und geistiger Beziehung." Begleitet wird das Foto zudem von einem Artikel, der sich mit Fragen zur Definition von 'Erbkrankheiten' und deren 'Bekämpfung', etwa mittels einer Sterilisation, befaßt. Auf diesem Wege wurde das Pressefoto im Sinne Stiewes zu einem 'belehrenden Bild', "zu einer Art Schulmeister des ganzen Volkes"<sup>545</sup> umfunktioniert. Letztendlich konnten alle Motive dieser Kategorie zugeordnet werden, soweit sie propagandistisch verwertbar waren.

Die hier an Bildern von der kleinen Anna dargelegte Funktionalisierung der Fotografien durch entsprechende Textzugaben, läßt sich auch für andere Motive der Fotografin nachweisen. Erst die tendenziösen Bildunterschriften, Verse etc. machten ihre und die Bilder anderer Fotografen und Fotografinnen den Propagandazwecken dienlich und führten sie der intendierten Bestimmung zu.

Dieser "faschistische Gebrauch"<sup>546</sup> der Aufnahmen Elisabeth Hases durch ihren Reproduktionszusammenhang und Verwertungskontext erfolgte, wie die Aufnahme von der Ernterast gezeigt hat, sowohl in der gleichgeschalteten bürgerlichen Presse ('Illustriertes Blatt') als auch in explizit nationalsozialistischen Organen ('Illustrierter Beobachter'). Bezogen auf die Gesamtzahl der publizierten Bilder fand diese offensive Inbesitznahme aber eher selten statt. Eine Ausnahme bildete die alle zwei

---

<sup>542</sup> Diese mündlichen Angaben machte Anna gegenüber Nani Simonis, der Tochter der Fotografin, im Mai 2001. Die Ausstellung soll im Marmorsaal des Schlosses in Klein-Heubach und im Wirtshaus Schöne-Brunne in Miltenberg stattgefunden haben. Angaben zum Jahr konnte sie nicht machen. In dem vom ehemaligen Bürgermeister Klein-Heubachs verfassten Buch 'Zur Ortsgeschichte von Kleinheubach', Großheubach 2000, bleibt die Ausstellung ein ungeschriebenes Kapitel, so daß ergänzende Hinweise zu dieser nationalsozialistischen Veranstaltung fehlen: Holl, Bernhard: Zur Ortsgeschichte von Klein-Heubach, hg. v. Heimat- und Geschichtsverein, Großheubach 2000

<sup>543</sup> 28.7.1934, Jg. 9, Folge 30, S. 1232

<sup>544</sup> Nr. 7, S. 165. Weitere Angaben fehlen auf dem im Nachlaß vorhandenen Belegexemplar. Da nur die Hefte aus dem Jahr 1934 während der Recherche nicht zugänglich waren und in den anderen Jahrgängen das Bild nicht publiziert worden ist, kann dieser Zeitpunkt als Veröffentlichungsjahr angenommen werden.

<sup>545</sup> Stiewe 1936, S. 8. Der Begriff 'des 'belehrenden Bildes' war keine Neuschöpfung Stiewes. So wurde z.B. in der Zeitschrift 'Gebrauchsfotografie' aus dem Jahre 1934 ebenfalls diese Bezeichnung zur Charakterisierung der verschiedenen Formen der Pressefotografie genutzt: Heyde, Gerhard Dr.: Bilder für die Presse. Arten, Eigenschaften, Aussehen, Angebot von Pressefotos, in: 'Gebrauchsfotografie', Jg. 41, 1934, S. 23-27, hier: S. 23

<sup>546</sup> Jungbluth, Uli: "Trotz intensiven Durchschauens habe ich keine braunen Flecken entdeckt." Über die Faszination schöner Bilder, ihren faschistischen Gebrauch und ihre konservative Neuauflage am Beispiel eines Westerwälder Bildbandes, in: 'Fotogeschichte', Jg. 8, H. 28, 1988, S. 91-102, hier: S. 96



Wochen erscheinende 'NS-Frauenwarte', in der Hases Fotografien von 1938 bis 1944 regelmäßig publiziert und oft in einen nationalsozialistischen Kontext gestellt wurden. Thematisch lassen die ausgewählten Bilder Schwerpunkte erkennen: Kinder und Frauen verschiedener Altersgruppen - unter ihnen die Fotografin selbst - dominieren. Die den Fotografien beigefügten Bildunterschriften oder zugeordneten Aufsätze befassen sich mit 'frauenspezifischen' Inhalten wie Haushaltsführung und Kindererziehung, die zumeist in Zusammenhang zur nationalsozialistischen Bevölkerungs- und späteren Kriegspolitik gebracht werden. Die Titel lauten dementsprechend z.B. "Ein Volk, das seine Zukunft will, liebt seine Kinder"<sup>547</sup>, "Die heilige Mutternacht"<sup>548</sup> oder "Kriegsabende"<sup>549</sup>.

Die Instrumentalisierung der Aufnahmen Elisabeth Hases in der 'NS-Frauenwarte', aber auch in anderen Presseorganen vollzog sich größtenteils in der Kriegszeit, in der alle Bereiche menschlichen Lebens zunehmend den Kriegserfordernissen unterstellt wurden. Eine rassistische Auslegung der Bilder, wie das für die Mitte der 30er Jahre am Beispiel des Motivs 'Ernterast' aufgezeigt wurde, fand - zumindest im Untersuchungsmaterial - nicht mehr statt. Wichtiger wurden nun andere Themen, z.B. die Steigerung der Geburtenrate, die den Verlust der gefallenen Soldaten ausgleichen sollte. In einigen Fällen dienten Hases Aufnahmen zur Unterstützung aktueller politischer Maßnahmen, d.h. es wurde ein konkreter Bezug zum Tagesgeschehen hergestellt. Im 'Bochumer Anzeiger', der im Unterschied zu anderen Zeitungen und Zeitschriften ihre Bilder nicht im Unterhaltungsteil, sondern im Rahmen der Lokalpolitik veröffentlichte, erschien in der Wochenendausgabe vom 16./17. Januar 1943<sup>550</sup> das Bild einer sich über ihr Baby beugenden Mutter als Illustration zu dem Artikel "Ihnen gilt unsere ganze Liebe! Gib auch du zur Gau-Straßensammlung doppelt und dreifach". (Abb. 167) Im Verbund sollten Foto und Text die Gefühle der Leser und Leserinnen ansprechen und sie zum Handeln bewegen. Willy Stiewe benutzte für derart funktionalisierte Fotos den Begriff "appellierende Bilder"<sup>551</sup>. Wie er glaubte, erreichte diese Gruppe der Pressefotografie "mahnend, einhämmernd, entflammend ein Höchstmaß staatspolitischer Propaganda und Werbearbeit".<sup>552</sup> An die Emotionen von Frauen, die zu diesem Zeitpunkt den Großteil der erwachsenen Zivilbevölkerung darstellten, wandten sich ferner Aufnahmen, die Frauen bei der Verrichtung kriegswichtiger Arbeiten darstellten und ihre Geschlechtsgenossinnen zum Mitmachen motivieren sollten. Diese Zielsetzung verfolgte z.B. der Aufsatz "Frankfurterinnen im Kriegseinsatz" in der 'Frankfurter Wochenschau'<sup>553</sup> aus dem Jahre 1941. (Abb. 168) Das dazugehörige Bildmaterial wurde von den Fotografinnen Angelika von Braun, Liselotte Purper<sup>554</sup> und Elisabeth Hase geliefert und zeigt Frauen

---

<sup>547</sup> Büsing, Georg: Ein Volk, das seine Zukunft will, liebt seine Kinder, in: 'NS-Frauenwarte', Mai 1943, Jg. 11, H. 15, Umschlagseite hinten mit 3 Kinderfotos von Hase.

<sup>548</sup> Walendy, Paula: Die heilige Mutternacht, in: 'NS-Frauenwarte', 1. Dezemberheft 1938, Jg. 7, S. 365. Dem Artikel zugeordnet ist die Aufnahme einer Winterlandschaft.

<sup>549</sup> Drabsch, Reinart: Kriegsabende, in: 'NS-Frauenwarte', 1. Dezemberheft 1939, Jg. 8, H. 11, S. 257, mit einer Fotografie, die die musizierende Hase im Kreis von 5 Kindern zeigt.

<sup>550</sup> S. 3, Nr. 13

<sup>551</sup> Stiewe 1936, S. 7

<sup>552</sup> Ders. 1936, S. 126

<sup>553</sup> Ders. 1936, S. 3

<sup>554</sup> Frau Purper, die seit ihrer Heirat Orgel-Köhne heißt, kann sich nach Aussagen ihrer Tochter Annette Philipp, 'allenfalls' an den Namen Elisabeth Hases erinnern. Weitere Zusammenhänge bezüglich Werk und Biographie der Frankfurter Fotografin sind ihr nicht bekannt: Fax A.Philipp an die Autorin (G.L.) vom 2.3.2000

bei pflegerischen und hauswirtschaftlichen Tätigkeiten. In den letzten Kriegsjahren schließlich sollten Bild und Text den Menschen an der Front und zuhause Trost spenden, sie zum 'Durchhalten' bewegen. So wurde z.B. ein in der Zeitschrift 'Front und Heimat' abgebildetes Foto, das Hase mit ihrer Angestellten Elli Ehrig unter einem blühenden Magnolienzweig zeigt, unter der beziehungsreichen Überschrift "Nun muß sich alles, alles wenden!" publiziert.<sup>555</sup> (Abb. 169)

Als letztes Beispiel für die Funktionalisierung der Pressefotografien Elisabeth Hases sei das Porträt einer jungen Frau genannt. Es fand im Mai 1942 eine Verwendung in der von der 'Hamburger Illustrierten'<sup>556</sup> eingerichteten Serie "Deutsche Mädels grüßen deutsche Soldaten". Damit der Gruß nicht ohne Antwort blieb, erhielten die hier veröffentlichten Frauenbilder Nummern. So konnten die Soldaten über die 'Hamburger Illustrierte' einen Brief an die jeweilige Favoritin, ihre 'Nummer eins', schicken.

"Erst in der publizierten Form", so Ludger Derenthal, entfalte "die Fotografie ihre ganze Wirkung". Erst hier werde sie, zum Teil gegen den Willen der Bildautoren und -autorinnen, "mit einem interpretierenden Rahmen versehen", wobei dieser Rahmen selbst "interpretationsbedürftig" sei, "denn die Bilddeutung wird durch die gezielte Textinformation und den Publikationskontext präjudiziert."<sup>557</sup> Entscheidend für den Erfolg der Aufnahmen sei ferner der Publikationsort selbst. So führe die mehrfache Veröffentlichung in einer Illustrierten zu einer dauerhaften, nachhaltigeren Wirkung als in der kurzlebigen Tageszeitung.<sup>558</sup> Derenthals Ausführungen zur Bedeutung des Publikationsortes sind berechtigt. Ebenso gibt die mehrfache und langjährige Veröffentlichung eines Bildes, etwa von der kleinen Anna, Auskunft über seinen 'Erfolg', der in der NS-Zeit immer auch seine ideologischen Verwertungsmöglichkeiten meint. Letztendlich läßt sich der Erfolg noch an den Verkaufs- bzw. Auflagezahlen oder - bei Ausstellungen - an der Besucherfrequenz messen. Schwierig erscheint mir in diesem Zusammenhang der Begriff der "Wirkung", der nicht genau definiert ist. Bezieht Derenthal ihn auf das äußere Erscheinungsbild der Fotografie, welches in seiner publizierten Form 'vorteilhafter wirke', ist dieser Aussage zu widersprechen. Hases Aufnahme des Puppenkopfes, z.B., ist in seiner minimalen Reproduktion in der 'Dresdner Illustrierte'<sup>559</sup> und versehen mit der Bildunterschrift "Weihnachtspuppe" vollkommen seiner künstlerischen Aussagekraft beraubt. Sie verliert im wahrsten Sinne des Wortes an Format und erscheint banal. Ebenfalls fragwürdig erscheint der Begriff der "Wirkung" in Anwendung auf die Leserschaft. Die häufige Wiederholung eines Bildes, z.B. eines bestimmten Menschentypus, unterstützt sicherlich den Versuch, ihn als Ideal- oder als Feindbild herauszustellen. Inwieweit die Fotografien tatsächlich bei den Rezipienten und Rezipientinnen zu einer, vom nationalsozialistischen Regime erwünschten, Verhaltensänderung führten, läßt sich nur schwerlich nachweisen.

---

<sup>555</sup> Die Überschrift ist gleichzeitig der Titel des unter dem Bild plazierten Gedichts von Ludwig Uhland, in: 'Front und Heimat'. Soldatenzeitung des Gaues Schwaben, hg. v. Karl Wahl, 23.5.1944, Nr. 86, S. 6. Die Zeitung enthält u.a. kleine Geschichten, Rätsel, Frontberichte und die Rubrik "Von ihrer Schönheit träumt die ganze Kompanie". In dieser Sparte wurden regelmäßig Aufnahmen von jungen, modischen Frauen abgebildet.

<sup>556</sup> 16.5.1942, Jg. 24, Nr. 20, S. 15

<sup>557</sup> Derenthal, Ludger: Bilder der Trümmer und Aufbaujahre: Fotografie im sich teilenden Deutschland, Marburg 1999, S. 8

<sup>558</sup> Ders., S. 7

<sup>559</sup> 11.12.1937, Jg. 14, Nr. 50, S. 5

Zusammenfassend bleibt feststellen, daß die Fotografien Elisabeth Hases bis 1944 kontinuierlich in der Medienlandschaft vertreten waren. Massenhaft reproduziert und publizistisch ´verpackt´, erreichten sie ein breites Publikum. Daraus kann der Rückschluß gezogen werden, daß die Aufnahmen hinsichtlich ihres Stils und der dargestellten Motive als zeittypisch galten. Mehr noch: Hases Fotografien wurden als nachahmenswert angesehen. Sie fanden Einlaß in die fotografische Fachliteratur, wo ihnen eine Vorbildfunktion zukam.

### 5.5.2 Fotografische Fachliteratur

Im Unterschied zur Tageszeitung oder zur Illustrierten besaß die fotografische Fachliteratur, besonders die Fotobücher, eine längere ´Lebensdauer´, blieb sie doch als Anleitung oder Standard- bzw. Sammelwerk zum Teil über Jahre in den Händen ihrer Besitzer und Besitzerinnen. Infolgedessen kommt ihr als Publikationsort eine wichtige Rolle zu.

Erstmalig in der fotografischen Fachliteratur erschienen die Bilder Elisabeth Hases wahrscheinlich in der Zeitschrift ´Der Photofreund. Halbmonatsschrift für Freunde der Photographie´. Zur Zielgruppe des ´Photofreunds´ gehörten die verschiedenen fotografischen Vereine. Schon ein Jahr nach Beginn ihrer Selbständigkeit konnte Hase in der ´Kunstbeilage´ dieses Fachblattes Aufnahmen veröffentlichen, wie etwa in der Ausgabe vom 5.8.1933<sup>560</sup>, in der ganzseitig das Foto eines Jungen mit Seifenblasen abgebildet ist. Unter dem Bild finden sich aufnahmetechnische Angaben, die eine mögliche Nachahmung des Motivs erleichtern sollten. Ebenfalls berücksichtigt wurden ihre Fotografien, unter ihnen eine Abbildung von Anna mit Puppen, in den ´Photofreund-Jahrbüchern´ 1936 bis 1938<sup>561</sup>. Diese Jahrbücher waren keine Rückblende, sondern sie veröffentlichten in der Vorausschau nach damaligen Maßstäben vorbildlich erscheinende Bildproduktionen. Die Anzahl der im ´Photofreund´ publizierten Aufnahmen der Frankfurter Fotografin ist gering. Das Gleiche gilt für den ´Deutschen Kamera-Almanach´, dem "Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit", wie es im Untertitel heißt. Hier wurden im gleichen Zeitraum einige Bilder, z.B. eine ´Mutter-Kind-Aufnahme´ (Hase mit den beiden Töchtern einer befreundeten Familie), veröffentlicht.<sup>562</sup> (Abb. 170)

Auf mehr Interesse stießen ihre Fotografien von Landschaften und Menschen, seltener von Stilleben, in den ´Photoblättern´<sup>563</sup>, besonders aber in der ´Foto-Schau´. Die von der I.G. Farben AG, Agfa Berlin herausgegebenen ´Photoblätter´ erschienen vierteljährlich und erreichten in der Form der Sonderausgabe nach eigenen Angaben Österreich, Italien und China. Von 1935 bis 1941/42 wurden Hases Aufnahmen, mit einem hohen Anteil an Selbstinszenierungen, in dieser Fachpublikation mit oder ohne Begleittexte veröffentlicht. Falls Bildunterschriften vorhanden sind, dienen sie auch hier der Erläuterung technischer Zusammenhänge. So heißt es z.B. bezüglich der in Kap. IV analysierten fotografischen Ansicht eines Schwälmer Dorfes aus dem Auto

---

<sup>560</sup> Jg. XIII, Nr. 15

<sup>561</sup> Z.B. im ´Photofreund Jahrbuch´ 1936, Berlin 1935, Jg. 12, S. 22, S. 23 (Anna) und im ´Photofreund Jahrbuch´ 1938, Berlin 1937, Jg. 14, S. 41

<sup>562</sup> Z.B. in: ´Deutscher Kamera Almanach´ 1936, Bd. 26, S. 103 und ´Deutscher Kamera Almanach´ 1937, Bd. 27, S. 61 (Stilleben mit Früchten). Publiziert wurden Hases Aufnahmen auch in der Fachzeitschrift ´Photographische Rundschau und Mitteilungen´, 1939, Jg. 76, vor S. 201. Das Foto zeigt die Fotografin mit einem Kind.

<sup>563</sup> Vor 1934 liefen die ´Photoblätter´ (1934-1943) unter dem Titel ´Agfa Photoblätter´ (1924-1933).

heraus (Abb.130): "Aus einer kleinen Stadt. Ein Bild, das sämtliche Tongebungen vom hellsten Weiß bis zum tiefsten Schwarz in sich trägt. Es zeigt, wie sehr der Isopan-Film für ausgesprochene Stimmungsaufnahmen geeignet ist."<sup>564</sup> Die ungewöhnliche Sichtweise selbst, d.h. die durch Lenkrad und Windschutzscheibe fragmentierte Wahrnehmung eines Ortes, findet keinerlei Erwähnung. In einigen Fällen wurden Hases Fotos auch zur Dokumentation oder Illustration fotografischer Themen (z.B. "Sinnvolle Kinderphotos"<sup>565</sup>) herangezogen.

Welche Bedeutung der Amateurfotografie zukam, wird an ihrer Würdigung in bisher allen genannten Fachzeitschriften mehr oder weniger erkennbar. Diese ideologisch bedingte Wertschätzung läßt sich z.B. ablesen an der Nennung von Ausstellungsterminen der Amateurverbände oder an Aufsätzen mit Titeln wie "Amateur-Photographie - die wahre Volkskunst."<sup>566</sup> Gegenübergestellt war diesem Artikel eine ganzseitige Aufnahme der Fotografin.

Explizit an die Amateurfotografie wandte sich 'Die Foto-Schau', die vom Heering Verlag herausgegeben wurde. Ihr Anschauungsmaterial bezog sie zu einem nicht unerheblichen Teil von Berufsfotografen und -fotografinnen wie Heinrich v. Perckhammer, Hein Gorny, Heinz Hajek-Halke, Herbert List, Friedrich Seidenstücker, Andreas Feininger, Erika Schmachtenberger und Elisabeth Hase. Die Frankfurter Fotografin war mit ihren Aufnahmen sozusagen 'Stammgast', wie nicht zuletzt ihre Selbstvorstellung in der Rubrik "Mitarbeiter stellen sich vor" aus dem Jahre 1939 deutlich macht. Von Ende 1937 bis Anfang 1943 wurden ihre Fotos regelmäßig, d.h. beinahe in jeder Monatsausgabe publiziert. 'Die Foto-Schau' nahm für sich in Anspruch "eine Schule des Auges zu sein", wie es in einem kleinen, von Schriftleitung und Verlag gemeinsam verfassten, Artikel aus dem Jahre 1936 heißt: "Die Foto-Schau wendet sich damit an einen sehr großen Kreis. (...) Sie will im *guten* Sinn oberflächlich sein: sie führt zur Fotografie hin, regt an, zeigt das Wesentliche, nimmt von jedem das Leichteste und das Beste, ist Überblick und Kurzbericht der Amateurfotografie."<sup>567</sup> Den publizierten Fotografien kam damit eine 'erzieherische' Funktion zu.

Daß die Aufnahmen Elisabeth Hases den von der Schriftleitung vage formulierten und etwas fragwürdigen Anforderungen nach 'Oberflächlichkeit' scheinbar entsprachen, beweist u.a. ihre häufige Platzierung auf den Titelseiten.<sup>568</sup> (Abb. 171) Aber auch im Inneren der 'Foto-Schau' sind die Bilder Hases zumeist an zentraler Stelle positioniert. So ist z.B. eine Selbstinszenierung der jungen Fotografin oberhalb eines Aufsatzes von Hans Windisch abgebildet. Windisch, Autor zahlreicher Fotobücher<sup>569</sup>, erteilt hier, sozusagen in der Form eines 'Briefkastenonkels', einem jungen Mann

---

<sup>564</sup> 'Photoblätter', Jg. 12, H. 10, Okt. 1935, S. 293

<sup>565</sup> Hummel, Alexander: Sinnvolle Kinderphotos, in: 'Photoblätter', Nov./Dez. 1941, Jg. 18, H. 11/12, S. 157-159

<sup>566</sup> O.A.: Amateur-Photographie - die wahre Volkskunst, in: 'Photoblätter', März 1935, Jg. 12, H. 3, S. 68

<sup>567</sup> Schriftleitung u. Verlag: Der frische Wind in der 'Foto-Schau', in: 'Die Foto-Schau', Febr. 1936, S. 2

<sup>568</sup> Auf den Titelseiten sind besonders häufig Anna, Hase selbst und ihre Angestellte Elli Ehrig abgebildet.

<sup>569</sup> Windisch, Hans: Die Neue Foto-Schule, Harzburg 1937. Das Buch, das Sachsse "im Prinzip wie auch gestalterisch eine trivialisierte Bauhaus-Grundlehre" nennt, sollte auch in den Nachkriegsjahren eines der erfolgreichsten deutschen Fotolehrbücher werden. (Sachsse, in: Nerdinger S.76). Windisch war neben seiner Tätigkeit als Buchautor seit 1927 Herausgeber des 'Deutschen Lichtbildes'.

Ratschläge zum richtigen Umgang mit der Kamera, wobei Hases Inszenierung als positives Beispiel angeführt wird.<sup>570</sup>

Der Grad der Akzeptanz ihrer Bilder in der Fotozeitschrift erschließt sich auch in einem anderen Zusammenhang: 1942 feierte der Heering Verlag sein 10jähriges Bestehen in Bad Harzburg. Anlässlich dieses Jubiläums veröffentlichte die 'Foto-Schau' im Dezember eine Selbstdarstellung ihres Herausgebers zusammen mit einer Aufnahme Elisabeth Hases.<sup>571</sup> (Abb. 172) Die Verwendung des Fotos innerhalb dieses Kontextes deutet auf eine besonders gute Zusammenarbeit zwischen Verlag und Fotografin hin.

Die Fotografie selbst zeigt einen Soldaten, der "Weihnachten daheim" ist und gemeinsam mit Tochter und Puppe den Blick auf die Kerze eines Weihnachtsbaumes richtet. Vergleichbare Motive finden sich auch in anderen Exemplaren der 'Foto-Schau', etwa in der Juni-Ausgabe aus dem Jahre 1941<sup>572</sup>: In Uniform erklärt der "Vater auf Urlaub" seinen Kindern anhand einer Landkarte möglicherweise, wo er stationiert war. Erwähnt seien diese beiden Beispiele, weil im Nachlaß so gut wie keine Aufnahmen mit ähnlichen Inhalten vorhanden sind. Anscheinend hat Hase Fotos mit eindeutig erkennbarem Bezug zur Zeitgeschichte, d.h. zum Nationalsozialismus und zum Krieg, aussortiert. Erst die Recherche in den unterschiedlichen Publikationen hat ergeben, daß solche Motive, die auch in ihrer publizierten Form eine Ausnahme bleiben, überhaupt existierten.

Die Zusammenarbeit des Heering Verlages mit der Fotografin beschränkte sich nicht allein auf 'Die Foto-Schau', sondern bezog die verlagseigenen Fotobücher ein. 1935 war die damals 30jährige zum ersten Mal mit ihren Arbeiten in einer dieser Fachpublikationen vertreten.<sup>573</sup> "Das Goldene Buch der Rolleiflex", so der Titel dieses Werkes, wurde u.a. über die Verkäufer von Kameras vertrieben. Heering hatte diesbezüglich mit der 'Reichsschrifttumskammer' korrespondiert und ihr wie der 'Arbeitsgemeinschaft Deutscher Buchvertreter' ein Exemplar zukommen lassen. Nachdem von beiden keine Reaktion erfolgte, durfte das Buch in den Kamerageschäften verkauft werden, wodurch eine wichtige Vertriebsmöglichkeit gesichert war.<sup>574</sup> 1938 folgte die ebenfalls vom Heering Verlag verlegte Publikation

---

<sup>570</sup> Windisch, H.: Guter Rat für einen jungen Mann mit Hemmungen, in: 'Die Foto-Schau', Jan. 1941, S. 8-10

<sup>571</sup> M.L.: 10 Jahre Harzburg, in: 'Die Foto-Schau', Dezember 1942, S. 3

<sup>572</sup> A.a.O.

<sup>573</sup> Heering 1935. In dieser Publikation wurde auf der Seite 145 ein Kinderfoto von Hase abgebildet. Über die fragwürdigen Praktiken Heerings anderen Verlagen gegenüber schreibt Rolf Sachsse in seinem Aufsatz "Verleger und Autoren. Ein Briefwechsel", in: 'Fotogeschichte', Jg. 8, H. 28, 1988, S. 55-59. Heering, der, wie andere Verleger auch, bei der 'Reichsschrifttumskammer' die Namen der Textautoren und -autorinnen und den Nachweis ihrer 'arischen Abstammung' einreichen mußte, scheute unter dem Vorwand der Rechtsunsicherheit nicht davor zurück, andere Herausgeber von Fachbüchern zu denunzieren. So wies er innerhalb seines Schriftwechsels mit der Kammer auf 'nicht arische Verfasser' eines Konkurrenten (Knapp Verlag) hin. Dieser Vorgang gibt zum einen Auskunft über die Geschäftspraktiken Heerings, zugleich macht er deutlich, daß trotz einer Gesetzgebung, die den 'Ausschluß' jüdischer Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen vorsah, es bei der Durchführung zu diesem Zeitpunkt noch Lücken gab. So veröffentlichte Heering in seinem 'Goldenen Buch der Rolleiflex' u.a. Fotos von Fritz Henle, dessen jüdische Herkunft bekannt war. Vgl. Sachsse 1988 a), S. 55f. Heerings 1936 begonnene Kampagne gegen den Knapp Verlag, dessen ehemaliger Lektor er war, sollte schließlich auch für ihn selbst negative Folgen haben. So mußte er die Zusammenarbeit mit dem ehemaligen Bauhaus-Schüler Andreas Feininger aufgeben. Feiniger, der eng mit Windisch zusammengearbeitet hatte, emigrierte nur wenig später in die USA. Vgl. Sachsse, in: Nerdinger, S. 76

<sup>574</sup> Vgl. Sachsse 1988 a), S. 55

"Das Rolleiflex-Buch. Lehrbuch für Rolleiflex und Rolleicord"<sup>575</sup>. In diesem Lehrbuch war die Frankfurter Fotografin mit mehreren Aufnahmen vertreten, um die theoretischen Ausführungen zum Prinzip der Serie, den Umgang mit dem Kunstlicht oder den neuen Farbfilmen bildlich zu veranschaulichen. Explizit und ausschließlich mit der Farbfotografie befaßte sich ein weiteres Werk des Harzburger Verlages aus dem Jahre 1940. "Im Zauber des Lichts" war, wie der Untertitel angibt, "Eine Folge des Goldenen Buches der Rolleiflex". Das Buch wollte, wie Heering in seinem Geleitwort schreibt, "die Fotografie nach dem Stande von 1940 repräsentieren."<sup>576</sup> Dieser Bildband resultierte ebenso wie der vorhergegangene aus einer Zusammenarbeit mit dem Rollei-Hersteller Franke & Heidecke in Braunschweig, der laut Mitteilung in der 'Foto-Schau' vom Juli 1939 zu diesem Zeitpunkt zum "nationalsozialistischem Musterbetrieb" erklärt worden war und damit zu den insgesamt 202 'Musterbetrieben' im Deutschen Reich gehörte.<sup>577</sup> Der Auswahl des Bildmaterials zugrunde lagen maßgeblich 35.000 Aufnahmen des "Internationalen Rollei-Preisausschreibens" aus dem Jahre 1939 und einige 1000 andere Fotos, deren Herkunft Heering verschweigt.<sup>578</sup> Die Rollei-Wettbewerbe selbst bezeichnete er - nicht zuletzt, um seine Funktion als Verleger aufzuwerten - als "eine Art Olympiade der Fotografie. Denn einmal sind sie international und stellen damit nicht nur Amateure, sondern auch die Nationen in Wettbewerb. Zum anderen liegt ihr Ergebnis nicht nur den Preisrichtern, sondern zehntausenden von Fotofreunden in Form von Bildbänden vor."<sup>579</sup> Diese Aussage ist in mehrerer Hinsicht interessant: Zum einen benennt sie als Teilnehmende der Preisausschreiben ausschließlich Amateure, während gleichzeitig Fotografien von Profis wie Lala Aufsberg, Ernst Baumann, Elisabeth Hase, Fritz Henle, Prof. Rudolf Koppitz etc. in "Im Zauber des Lichts" veröffentlicht wurden, wobei Koppitz und Baumann nachweislich an diesen Wettbewerben teilgenommen haben. Zum anderen diente der von Heering hervorgehobene Aspekt der Internationalität dazu, die angebliche Offenheit des NS-Regimes nach außen hin zu dokumentieren. Mögliche Unterschiede, hier hinsichtlich der fotografischen Gestaltung und der dargestellten Motive etwa in der japanischen Fotografie, wurden 'großzügig' akzeptiert, wenn es nützlich erschien. Parallel dazu wurden Gemeinsamkeiten herausgestellt, um so auf die verbindenden Elemente zwischen Deutschland und z.B. Amerika hinzuweisen. In diesem Zusammenhang schreibt Heering in seinem kleinen Artikel "Fotos der Amerikaner": "Und so gibt es eine deutsche, eine amerikanische, eine japanische, überall eine völkische Fotografie. Gerade diese drei Beispiele sollen in diesem Werk zum Ausdruck kommen, in großen klaren Linien nebeneinander gestellt" werden."<sup>580</sup>

1943 erschien ein weiteres Foto-Buch im Heering Verlag. "Im Zauber der Farbe"<sup>581</sup> befaßte sich ausschließlich mit der Farbfotografie. Auch in diesem Bereich nahmen die Fotografien Elisabeth Hases eine Vorbildfunktion ein, wobei die publizierten

---

<sup>575</sup> Hg.: Dr. Walther Heering, Harzburg 1938

<sup>576</sup> Heering, Walther: Im Zauber des Lichts. Ein Geleitwort, in: ders. 1940, S. VII-XII, hier: S. VII;

<sup>577</sup> Veröffentlicht wurde diese kleine Mitteilung ohne Angabe des Verfassers in der Rubrik "Neuheiten-Bericht" in der Foto-Schau!".

<sup>578</sup> Heering 1940, S. IX. Hase war in diesem Buch mit drei Aufnahmen vertreten (Landschaft, Menschen). Ob sie an dem Rollei-Preisausschreiben teilgenommen hat, ist nicht bekannt, aber denkbar, da sie persönliche Kontakte zu Franke & Heidecke hatte. Nicht zufällig erhielt sie 1946 als eine der ersten BildproduzentInnen von dem Kamera-Hersteller einen Apparat (siehe dazu Kap. 6).

<sup>579</sup> Heering 1940, S. IX

<sup>580</sup> Heering 1940, S. 90

<sup>581</sup> Heering (Hg.) 1943. Mit drei Aufnahmen der Frankfurter Fotografin (Stilleben, Kinder).

Arbeiten sich motivisch nicht von denen der anderen Bildbände unterscheiden (Landschaft, Kinder, Stilleben, Mutter und Kind).<sup>582</sup> Angesichts der ab 1937 vorgenommenen Papierrationierung überrascht es, daß immerhin zwei der genannten Foto-Bände im Verlauf des II. Weltkrieges herausgegeben werden konnten. Auch der Heering Verlag war von der Materialknappheit betroffen, mußte aber nach eigenen Angaben zumindest bis 1942 seine Produktion nicht drosseln. Trotzdem bestand auf dem Markt anscheinend ein unzureichendes Angebot an fotografischer Fachliteratur, wie der 1943 publizierte und von Heering verfaßte Artikel mit dem bezeichnenden Titel "Sind Foto-Bücher knapp?"<sup>583</sup> erkennen läßt. Nachdem der Autor die allgemeine Lage des Buchmarktes anhand 'amtlicher' Daten aufgeschlüsselt hat, stellt er sie in Relation zu den Zahlen seines Verlages, um dabei festzustellen, daß sie der allgemeinen Entwicklung entsprechen: "1939, 1940, 1941 und 1942", so heißt es bezogen auf den Harzburger Verlag, "wurden *mehr* Foto-Bücher abgesetzt als in irgendeinem Friedensjahr davor."<sup>584</sup> Der Eindruck der Buchknappheit sei nicht auf eine geringere Produktion, sondern auf eine gestiegene Nachfrage zurückzuführen, die 1942 zu einer zwischenzeitlichen Liefersperre geführt habe. Trotz der Papierknappheit habe der Verlag aufgrund seines 10jährigen Bestehens wieder mehrere 10.000 Fotobücher ausliefern können. Diese Tatsache veranlaßte Heering zu einer optimistischen Zukunftsprognose, die das baldige Ende des II. Weltkrieges in ihre Überlegungen einbezog: "Die Harzburg-Bücher kommen also wieder - jetzt noch im Kontingent, endgültig aber nach Kriegsende. Wie Deutschland auf allen Gebieten der Kultur nicht rastet, so arbeitet auch der Heering-Verlag im Rahmen der Einschränkungen und in bewährter Höchstleistung weiter", um so "seine vielen Freunde im Inland und Ausland" zufriedenstellen zu können.<sup>585</sup>

Die Ausführungen haben ergeben, daß die Fotografien Elisabeth Hases in den Fachpublikationen einen festen Platz einnahmen, um beispielhaft bestimmte Aspekte der Fotografie wie das Prinzip der Bildserie oder die sinnvolle Anwendung der Farbfotografie zu dokumentieren. Diese Tatsache sagt etwas über den Grad der Akzeptanz ihrer fotografischen Arbeit aus, die im übrigen auch in Bildbänden, die im besetzten Ausland erhältlich waren, veröffentlicht wurde.<sup>586</sup>

Angesichts der umfassenden und vielfältigen Reproduktion der Aufnahmen Hases ist es verwunderlich, daß ihr nur in der 'Foto-Schau' (1939) die Gelegenheit gegeben wurde, sich - in der Form der Selbstdarstellung - 'theoretisch' zu äußern. Ob das auf ein mangelndes Interesse der Fotografin zurückzuführen ist, ist nicht nachweisbar. Wahrscheinlicher ist, daß Fotografinnen seltener, und in der Kriegszeit überhaupt nicht, die Möglichkeit gegeben wurde, sich in Fachbüchern fototheoretisch zu

---

<sup>582</sup> So wurden ihre Farbaufnahmen nicht nur im Heering, sondern auch im Münchener Knorr & Hirth-Verlag publiziert: Pagenhardt, Eduard v.: Agfacolor, das farbige Lichtbild. Grundlagen und Aufnahmetechnik für den Liebhaberphotographen, München 1938. Der Band enthält 64 Aufnahmen der Amateur- und Berufsfotografie. Zwei der mit dem neuen Agfacolorfilm aufgenommenen Motive, ein Selbstfoto und ein Landschaftsausschnitt, sind von Elisabeth Hase.

<sup>583</sup> Heering, Walther: Sind Foto-Bücher knapp?, in: 'Die Foto-Schau', Jan. 1943, S. 6-7

<sup>584</sup> A.a.O., S. 7

<sup>585</sup> A.a.O. Der Krieg sollte zwar noch zwei Jahre dauern, aber Heerings Optimismus bezüglich der Zukunft des Verlages in der Nachkriegszeit war berechtigt, konnte er seine Arbeit doch ohne große Probleme und mit Erfolg weiter fortsetzen, wie Kap. 6 zeigen wird.

<sup>586</sup> Isert, Gerhard Dr.: La Photographie des Fleurs. Photos d'Elisabeth Hase, Francfort (Main), Halle (Saale) 1944. Hases Aufnahmen werden hier als Beispiel für eine gelungene Bildauffassung angeführt.

äußern.<sup>587</sup> In diese Richtung zielt Rolf Sachsses Aussage zum "Stellenwert von Frauen in der Fotografie zu Zeiten des Zweiten Weltkriegs und der unmittelbaren Nachkriegszeit", in der er feststellt, daß es ausschließlich schreibende Fotografen wie Wolff, Windisch und Nathrath gegeben habe.<sup>588</sup>

---

<sup>587</sup> Eine Ausnahme stellt z.B. Hedda Walther dar, die im 'Goldenen Buch der Rolleiflex' (Heering 1935, S. 19-21) einen kleinen Aufsatz zur Kinderfotografie veröffentlichen konnte, von der aber auch eigene Bildbände zur dieser Thematik auf dem Markt waren (siehe Anmerkung 278).

<sup>588</sup> Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 14



## VI. Das Atelier Hase nach dem II. Weltkrieg. Ein Neuanfang?

Zu ihrer privaten und beruflichen Situation in den 30er und frühen 40er Jahren hat sich Elisabeth Hase kaum geäußert. In der unmittelbaren Nachkriegszeit änderte sich dies vorübergehend. Zu diesem Zeitpunkt befand sich Hellmuth Simonis, der Ehemann der Fotografin, in Kriegsgefangenschaft. In ihren Briefen an Simonis beschreibt Hase die Schwierigkeiten bei der Reorganisation des täglichen Lebens und dem Wiederaufbau des Ateliers. Da sie zudem - im Unterschied zum vorhergegangenen Zeitraum - einige, zumeist berufsbezogene Angaben zur gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Situation macht (Besatzungszonen, Fotoindustrie etc.), sollen diese Aspekte hier mit einbezogen werden.

### 6.1 Leben

Zu Beginn des Jahres 1946 verließ Elisabeth Hase Idstein i. Taunus, den Ort ihrer Evakuierung, endgültig, um mit ihren Töchtern nach Frankfurt zurückzukehren.<sup>589</sup> Schon Ende 1945 war sie mehrmals in die bombardierte Stadt gefahren, um mit dem Wiederaufbau ihrer Atelierwohnung in der Staufenstr. 42 zu beginnen. Die mühselige Materialbeschaffung, so besorgte sie z.B. Holzbalken aus den Ruinen der Städelschule<sup>590</sup>, blieb ihr wie vielen Frauen, deren Männer im Krieg gestorben waren oder in Gefangenschaft lebten, vorwiegend allein überlassen.

Das Ausmaß der Zerstörung war in Frankfurt wie in anderen Großstädten auch immens. Beinahe jede zweite Wohnung der Mainmetropole lag in Trümmern. Zwölf Millionen Kubikmeter Schutt türmten sich auf. Von den Bomben getroffene Verkehrswege konnten nicht mehr genutzt werden und erschwerten so zusätzlich das Leben im Nachkriegsdeutschland. Wie in den letzten Jahren des Krieges waren die Lebensmittel rationiert. Um den Mangel an Nahrung zu entschärfen, wurden städtische Grünanlagen zu Ackerflächen umfunktioniert. Probleme hinsichtlich der allgemeinen Versorgungslage (Brennstoff etc.) ergaben sich ferner durch den Zustrom von Flüchtlingen und die Rückkehr der evakuierten Frankfurter Bevölkerung.<sup>591</sup>

Die Reorganisation des öffentlichen, wirtschaftlichen und politischen Lebens in Deutschland erfolgte durch die vier Besatzungsmächte. Frankfurt unterlag der Kontrolle der US-Militärregierung und ihrer Armee. Untergebracht war das amerikanische Hauptquartier im Verwaltungsgebäude der I.G. Farben. Um das Gebäude war, wie Hase an Simonis schreibt, ein mit Stacheldraht eingezäuntes Sperrgebiet entstanden, in dem die amerikanischen Besatzer lebten.<sup>592</sup>

---

<sup>589</sup> Nachlaß: Brief von Hase an Simonis: "Wir sind wieder ganz in Frankfurt", schreibt sie am 9.1.1946.

<sup>590</sup> Nachlaß: Brief von Hase an Simonis vom 23.11.1945

<sup>591</sup> Kochmann, S. 3, 5; Rühlig/Steen, S. 33

<sup>592</sup> Nachlaß: Brief Hase an Simonis vom 23.3.1947. Zu diesem Absatz vgl. ferner Kochmann, S. 6; Benz, Wolfgang: Vom Besatzungsregime zur Bundesrepublik. Zeitgeschichte zwischen Kapitulation und Grundgesetz, in: Glaser, Hermann/Pufendorf, Lutz von/Schöneich, Michael (Hg.): So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949, Berlin 1989, 1. Aufl. (Begleitbuch zum Ausstellungsprojekt "So viel Anfang war nie. Kultur aus Trümmern. Deutsche Städte 1945-1949"), S. 25-33, hier: S. 32. Im Begleitbuch sind Fotos von Elisabeth Hase abgebildet. In der Ausstellung war sie scheinbar mit fünf Aufnahmen vertreten, zumindest hat sie dem am Ausstellungsprojekt beteiligten Zentrum für Industriekultur in Nürnberg am 14.1.1989 fünf "Ausstellungsrechte" in Rechnung gestellt. Vgl. ferner Drummer, Heike/Zwilling, Jutta: Ein europäisches Zentrum, in: Gall, S. 341-377, hier: S. 341

Der Versuch, wenigstens die sichtbaren Folgen des Krieges möglichst schnell zu beseitigen, zeigte schon bald erste Erfolge. Bis Ende 1947 waren ca. zehn Millionen Kubikmeter der Trümmer beseitigt und zum Teil für den Wiederaufbau von Wohnungen, Brücken und anderen Zweckbauten verwendet worden. So konnte am 30.10.1948 in den neuen, von Hase fotografierten Messehallen, die 1. Internationale Herbstmesse nach dem Krieg eröffnet werden.<sup>593</sup>

Kulturelle Veranstaltungen und andere Freizeitangebote sorgten für weitere Ablenkung: Im Sommer 1945 öffneten die ersten Frankfurter Kinos sowie der stark beschädigte Zoo.<sup>594</sup>

Als Hellmuth Simonis aus der Kriegsgefangenschaft zurückkehrte, fand er also zumindest hinsichtlich der Wiederherstellung des Wohnraums und der Verkehrswege eine gewisse Verbesserung der Lebensbedingungen vor. Im September 1947 war er aus der amerikanischen Kriegsgefangenschaft entlassen worden.<sup>595</sup> Ein Jahr später mußte er sich wegen seiner Mitgliedschaft in der NSDAP in einem 'Verfahren zur Befreiung vom Nationalsozialismus' verantworten.<sup>596</sup> Das Hessische Staatsministerium sprach ihn schließlich im März 1948 von diesem Vorwurf frei, da Simonis nur ein "Mitläufer" gewesen sei und ihm eine "aktivistische Handlung" nicht nachgewiesen werden könne.<sup>597</sup> Simonis selbst gab an, nur auf Druck seines Arbeitgebers, der 'Metallgesellschaft' (MG), im Jahre 1940 in die Partei eingetreten zu sein.<sup>598</sup> Inwieweit dies eine Schutzbehauptung war, bleibt offen. Seine Mitgliedschaft in der NSDAP bereitete ihm, wie seine Korrespondenz erkennen läßt, in der Nachkriegszeit einige Schwierigkeiten bei der angestrebten Wiederaufnahme seiner beruflichen Tätigkeit. So antwortete Hase ihm auf seine Bitte, bei der 'MG' u.a. zwecks finanzieller Unterstützung vorstellig zu werden, daß die Firma nicht viel für

---

<sup>593</sup> Kochmann, S. 5f; siehe auch die Einleitung zur Situation Frankfurts in der Nachkriegszeit (ohne Autorenangabe), in: Glaser/Pufendorf, S. 83

<sup>594</sup> Kochmann, S. 18

<sup>595</sup> Nachlaß: Diese Angabe ist einem Schreiben (16.8.1948) der Hessischen Spruchkammer entnommen, das als Entlassungsdatum den 12.9.1947 nennt.

<sup>596</sup> Im Rahmen dieses 'Entnazifizierungs'-Verfahrens mußte Simonis wie andere Deutsche auch einen Bogen mit 131 Fragen ausfüllen. Dieses Schriftstück bildete die Grundlage für eine mögliche Anklage, die vor den sog. Spruchkammern, die anschließend eine Einstufung der Angeklagten vornahmen, verhandelt wurde. Je nach Schwere des Vergehens erfolgte eine Zuordnung in die folgenden Kategorien: Hauptschuldiger, Belasteter, Minderbelasteter, Mitläufer, Entlasteter. Von einem Teil der Bevölkerung wurden die Verfahren als ungerecht empfunden, da zuerst die weniger schweren Fälle behandelt wurden, während einige der stärker belasteten Nationalsozialisten wenig später zu 'Mitläufern' eingestuft werden sollten. Sie profitierten von den in den Jahren des 'Kalten Krieges' und des Wiederaufbaus nachlassenden Entnazifizierungsbestrebungen, in denen andere Belange wieder vorrangig wurden. Fragwürdig hinsichtlich der gewünschten Zielsetzung waren die Verfahren ferner in dem Moment, als die Spruchkammern mit 'Persilscheinen' überschüttet wurden. Auf dem Schwarzmarkt erhältlich dokumentierten sie in Form von eidesstattlichen Erklärungen die angeblich unbescholtene Vergangenheit der entsprechenden Person. Vgl. Benz, in: Glaser/Pufendorf, S. 25; vgl. ferner a.a.O., S. 34 (ohne Angaben zum Autor oder zur Autorin). Auch einige Meister des Fotografienhandwerks griffen auf dieses Angebot zurück. Sie "nutzten ihre geretteten Materialbestände zur politischen Wiedergeburt", indem sie Filme etc. gegen 'Persilscheine' eintauschten und sich so von jeder Mitverantwortung an der Politik und den Verbrechen des Nationalsozialismus ('Arisierung', Ausschluß jüdischer Mitglieder aus den Fachverbänden) freikaufen; Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 21

<sup>597</sup> Nachlaß: Schreiben vom Hessischen Staatsministerium an die Spruchkammer Frankfurt a. M. vom 18.3.1948.

<sup>598</sup> Nachlaß: Schreiben Simonis an das Hessische Staatsministerium vom 1.3.1948

ihn tun könne, "da Parteimitglieder in gehobenem Posten nicht mehr beschäftigt werden dürfen."<sup>599</sup> Im August 1948 wurde das Verfahren gegen Simonis eingestellt.<sup>600</sup>

Hase selbst mußte sich nicht vor der Spruchkammer verantworten. Dies trifft scheinbar auch für andere Fotografinnen zu. Wie Sachsse schreibt, war ein Großteil von ihnen keiner "politischen Überprüfung" ausgesetzt. Seines Wissens sei einzig Leni Riefenstahl als 'Mitläuferin' eingestuft worden.<sup>601</sup>

Weder Hase noch Simonis haben sich in ihrem Briefwechsel zur Zeit des Nationalsozialismus geäußert. Simonis, der im letzten Jahr seiner Gefangenschaft im Büro des amerikanischen Internierungslagers in Dachau arbeitete, geht mit keinem Wort auf diesen Ort des Verbrechens ein. Nur einmal, im Januar 1945, fragt er nach "dem Warum der Zerstörung, all des vielen Leids und der Quälerei, die die Menschen sich gegenseitig antun." Den Krieg und sein "Dasein als Soldat" stellt er wie viele Deutsche nicht grundsätzlich in Frage. Auf Ablehnung stößt allein das "Ausmaß" der Katastrophe.<sup>602</sup>

1954, sieben Jahre nach der Entlassung Simonis' aus der Kriegsgefangenschaft, zog Elisabeth Hase zum letzten Mal mit ihrer Familie um.<sup>603</sup> Das neue Haus in der Wildenbruchstr. 33, von den berühmten Architekten Giefer und Mäckler gebaut, diente der Fotografin häufig als Motiv.

1980 trennten sich Hase und Simonis. Das Haus, nun aufgeteilt in zwei Wohneinheiten, blieb ihr gemeinsames Domizil. Mit den privaten Schwierigkeiten gingen gesundheitliche Probleme einher. Sie erschwerten zwar das Leben der Fotografin, hielten sie aber nicht davon ab, ihren geliebten Beruf weiterhin auszuüben. 1991, im Alter von 86 Jahren, starb Elisabeth Hase.

## 6.2 Das Atelier. Organisation, Angestellte

Wie nun gestaltete sich der Wiederaufbau der beruflichen Existenz? Welche Hindernisse galt es zu überwinden? Wo zeigten sich Erfolge? Lassen sich bei der

---

<sup>599</sup> Nachlaß: Brief von Hase an Simonis vom 10.10.1946. Aus dem Schreiben der Frankfurter Spruchkammer (16.8.1948) geht hervor, daß Simonis zudem Mitglied in der 'Deutschen Arbeitsfront' war und eine Tätigkeit als "Blockverwalter" ausübte. Die 'MG' in Frankfurt a. M., die seit April 2000 in 'mg technologies' umbenannt wurde, war als Rohstofflieferant und Metallproduzent in die Kriegswirtschaft einbezogen worden. Vorausgegangen war u.a. die Entlassung Richard Mertons, der wegen seiner jüdischen Herkunft den Vorstand verlassen und ins Ausland flüchten mußte. In der Nachkriegszeit wurde die 'MG' von einer moralischen Mitverantwortung an den Naziverbrechen freigesprochen, da sie keinen Nutzen aus der Kriegswirtschaft gezogen habe, wie es auf der Internetseite der 'mg technologies ag' aus dem Jahre 2002 in der Rubrik zur Firmengeschichte heißt. Von den US-Ermittlern, die das Verhältnis zwischen der deutschen Wirtschaft und der nationalsozialistischen Regierung untersucht hätten, sei ihr vielmehr ein 'neutrales Verhalten' bestätigt worden. Daß ein 'neutrales Verhalten' eine Mitverantwortung nicht ausschließt, bleibt unerwähnt.

<sup>600</sup> Nachlaß: Schreiben der Spruchkammer, Frankfurt a. M. vom 16.8.1948

<sup>601</sup> Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 22

<sup>602</sup> Nachlaß: Brief Simonis an Hase vom 13.1.1945. Wie Hermann Glaser schreibt, hielten 1947 knapp über die Hälfte der befragten Deutschen "den Nationalsozialismus für eine gute Sache, die nur schlecht ausgeführt worden sei." Glaser, Hermann: So viel Anfang war nie, in: Glaser/Pufendorf, S. 9-23, hier: S. 21

<sup>603</sup> Aus einer im Nachlaß vorhandenen Bescheinigung geht hervor, daß die Anmeldung des neuen Wohnsitzes bei der damaligen Frankfurter 'Meldebehörde' (wahrscheinlich Einwohnermeldeamt) im Dezember 1954 erfolgte.

Organisation des Ateliers Änderungen feststellen oder behielt Hase ihre Arbeitsweise bei?

In der unmittelbaren Nachkriegszeit hatte Hase mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Zunächst war sie damit beschäftigt, die Grundvoraussetzungen zur Ausübung ihres Berufes zu schaffen. Wegen der zerstörten Verkehrswege standen öffentliche Transportmittel für Kundenbesuche und zur Materialbeschaffung nicht zur Verfügung. Simonis' Auto und Fahrrad, um deren Rückgabe sich die Fotografin bemühte, waren zu Gunsten der 'Metallgesellschaft' beschlagnahmt worden.<sup>604</sup> Neben dem Mangel an Mobilität stellte aber vor allem der kriegsbedingte Verlust der Kameras und der Dunkelkammereinrichtung die Fotografin vor Probleme.<sup>605</sup> Geeigneter Ersatz stand nur begrenzt oder zu überhöhten Preisen zur Verfügung: So orientierten sich Herstellung und Verkauf von Kameras und technischem Zubehör zunächst ausschließlich an den Bedürfnissen der Alliierten. In der amerikanischen Zone etwa mußte, wie Ulrich Pohlmann angibt, "die Hälfte der monatlichen Produktion an die Besatzungstruppen abgegeben werden, während weitere 45 Prozent für den Export bestimmt waren und einzig fünf Prozent der Gesamtproduktion im Inland nach einem festgelegten Verteilerschlüssel vertrieben werden konnten."<sup>606</sup> Von diesem Verteilungsprinzip blieb die Amateurfotografie, in der Zeit des Nationalsozialismus anteilmäßig der wichtigste Kunde der Fotowirtschaft, ausgeschlossen.<sup>607</sup> Das minimale Inlandkontingent wurde in erster Linie der gewerblichen und der Nutzung durch die Presse zugeführt. Infolge des begrenzten Angebots gewann der Schwarzmarkt erheblich an Bedeutung.<sup>608</sup> Die dort etwa für eine Leica erhobenen Preise waren, wie Hase am 25.5.1947 an Simonis schreibt, "verrückt" und beliefen sich auf "45.000 - 70.000 Mark."<sup>609</sup> Damit war sie für einen Großteil der Bevölkerung unerschwinglich. Im Warenverkehr mit den Alliierten avancierten Leicas, Rolleicords zudem zu einer Art Währungseinheit. Als beliebter

---

<sup>604</sup> In einem undatierten, an die 'MG' gerichteten Brief (Nachlaß), ersucht Hase den Arbeitgeber ihres Mannes für die Zeit der Kriegsgefangenschaft um einen finanziellen Zuschuß. Der Bitte um die Rückgabe des Rades schließt sich der nur aus der Not der Zeit zu erklärende Vorschlag an, als Ersatz das Fahrrad eines anderen Menschen zu beschlagnahmen. Die allgemeine Mangelsituation förderte, wie Hase am 3.1.1947 schreibt, den Diebstahl, u.a. auch von Benzin, so daß der Besitz eines Autos nicht automatisch eine Fahrmöglichkeit bedeutete.

<sup>605</sup> Diejenigen Fotografen und Fotografinnen, die ihre Apparate nicht durch den Krieg verloren hatten, sahen sich mit anderen Herausforderungen konfrontiert: Sie mußten ihre Ausrüstung verstecken, damit sie nicht, wie bei Ewald Hoinkis, von den Besatzungsmächten requiriert wurde oder Plünderern in die Hände fiel. Vgl. Derenthal, S. 102; Honnef, Klaus: Zwischen Reportage und Kunst-Fotografie. Notizen, Skizzen, Zitate und Bemerkungen zur Fotografie der Nachkriegszeit, in: Aus den Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945-1952. Neubeginn und Kontinuität, hg. v. Klaus Honnef, Mönchen-Gladbach 1983 (Kat.), S. 193-198, hier: S. 193

<sup>606</sup> Pohlmann, Ulrich: Zwischen Kultur, Technik und Kommerz: die photokina-Bilderschauen in Köln 1950-1980, in: Kultur, Technik und Kommerz. Die photokina Bilderschauen 1950-1980; Hg. Historisches Archiv der Stadt Köln, Köln 1990 (Kat.), S. 8-15, hier: S. 8

<sup>607</sup> Erst mit der Währungsreform (Juni 1948), der Stabilisierung der Wirtschaft und des freien Kameraverkaufs in den Westzonen, begann die Amateurfotografie wieder eine Rolle zu spielen; Pohlmann, in: Kultur, Technik, S. 9; Derenthal, S. 101

<sup>608</sup> Ein großer Teil der dort getätigten Geschäfte erfolgte wegen der verschiedenen Währungen (Reichsmark, Besatzungsgeld) als Natural- und Tauschmarkt. Mit der Währungsreform brach der Schwarzmarkt zusammen; vgl. Benz, in: Glaser/Pufendorf, S. 29

<sup>609</sup> Der Bildjournalist Wolfgang Weber nennt in seiner 1947 in der 'Neuen Illustrierte' publizierten Reportage "In Frankfurt wird gehext" den Betrag von 38.000 Mark für eine Leica.; siehe Honnef, in: Aus den Trümmern, S. 193. Die unterschiedlichen Preisangaben von Weber und Hase lassen sich mit der turbulenten wirtschaftlichen Situation erklären.

Tauschartikel wurden sie - etwa in dem von der amerikanischen Armee in Frankfurt a. M. eingerichteten Tauschladen - gegen Kaffee etc. eingelöst.<sup>610</sup> Auch der Verkauf und Handel mit Film- und Labormaterial wurde im wesentlichen über den Schwarzmarkt abgewickelt. Die Mangelsituation erforderte von den Fotografen und Fotografinnen Erfindungsreichtum und Flexibilität: Kameras mußten z.B. umgebaut werden, wenn das angebotene Filmmaterial nicht ihrem Format entsprach.<sup>611</sup>

Das Kompensations- bzw. Tauschprinzip prägte auch das Verhältnis zwischen der Berufsfotografie und ihren Kunden. So fotografierte Hase dreimal wöchentlich "die Damen des Arbeitsamtes", in der Hoffnung auf "Zuweisung einer Hilfe."<sup>612</sup>

Bei der Ausübung des Berufes galt es, die von den Besatzungsbehörden vorgegebenen Anordnungen einzuhalten. So erforderte z.B. der Kauf einer Dunkelkammerausrüstung die Einwilligung der entsprechenden Behörde.<sup>613</sup> Hase selbst geht in ihrer Korrespondenz nur allgemein auf die in diesen Jahren vorherrschenden Bedingungen ein, etwa wenn sie im Januar 1946 feststellt: "Ich versuche zu arbeiten, aber wirklich aufbauen kann man ja nicht, weil es den Amerikanern nicht eilt."<sup>614</sup> Möglicherweise bezieht sich eine bei Mettner gemachte Angabe zum anfänglichen Verbot, in der Öffentlichkeit zu fotografieren, auf diese Aussage.<sup>615</sup> Die genannte Einschränkung betraf jedoch vorwiegend die Amateurfotografie. Für die Berufsfotografen und -fotografinnen bestand die Möglichkeit, sich von den Besatzungsinstitutionen Fotografieregenehmigungen ausstellen zu lassen, was neben der Kontrolle eine Erschwernis der alltäglichen Arbeit bedeutete.

Als nachteilig erwies sich ferner die Situation der Fotowirtschaft. Sie war - wie die gesamte deutsche Industrie - von den Maßnahmen der ausländischen Militärverwaltungen betroffen.<sup>616</sup> Fast alle Werke hatten gegen Ende des Krieges Bombenschäden zu verzeichnen. Bei der Reorganisation der arbeitsteilig organisierten Fotoindustrie erwies sich die Teilung Deutschlands in Besatzungszonen als besonders negativ. So befand sich z.B. das der I.G. Farben zugehörige Agfa Filmwerk in Wolfen nun in der sowjetischen Zone. Auch die Fotochemikalien wurden vorwiegend in diesem Ort hergestellt. Mit Dresden, Jena etc. unterstanden zudem einige der wichtigsten deutschen Produktionsstätten von Kameras und optischem Zubehör der Aufsicht der sowjetischen Besatzer. Dem westdeutschen Markt standen daher die hier hergestellten Produkte in den Jahren des 'Kalten Krieges' nicht mehr zur Verfügung. Umstrukturierungen im Produktionsbereich waren infolgedessen unumgänglich. Ein Problem stellte ferner der für die Filmherstellung erforderliche Mangel an Rohstoffen dar. Er brachte in den drei westlichen Zonen Versorgungslücken mit sich.<sup>617</sup> Gegen

---

<sup>610</sup> Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 21; Honnef, in: Aus den Trümmern, S. 193

<sup>611</sup> Honnef, a.a.O., S. 193

<sup>612</sup> Nachlaß: Brief Hase an Simonis vom 1.9.1946. 'Bezahlt' wurde ferner u.a. mit Filmen, Heizmaterial und Nahrung; Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 22

<sup>613</sup> Derenthal, S. 102

<sup>614</sup> Nachlaß: Brief Hase an Simonis vom 1.1.1946. Diese Unzufriedenheit mit der persönlichen wie gesellschaftlichen Situation wird in einem weiteren Brief (28.6.1947) an ihren Mann ersichtlich. Hier schreibt sie, ohne das Kriegverschulden Deutschlands zu reflektieren, daß andere Länder 'wieder fast alles hätten' und weiter: "Warum dürfen wir nicht arbeiten, warum dürfen wir nicht kaufen?"

<sup>615</sup> Mettner, S. 66

<sup>616</sup> Zu diesen kriegsbedingten Maßnahmen zählten etwa die Aberkennung der Schutzrechte auf Patente sowie Reparationsleistungen; vgl. Pohlmann, in: Kultur, Technik, S. 8

<sup>617</sup> Vgl. ders., a.a.O. und Derenthal, S. 99f mit Angaben zu den Umstrukturierungsmaßnahmen der Fotoindustrie.

Ende der 1940er Jahre hatte sich die Fotoindustrie so weit erholt, daß sie, wie es im 'Photo-Magazin' heißt, als erste deutsche Industrie wieder den Anschluß an den amerikanischen Markt fand.<sup>618</sup>

Angesichts der beschriebenen gesellschaftlichen und beruflichen Umstände gelang Hase die Wiederbeschaffung von Kameras und einer Dunkelkammereinrichtung relativ schnell.<sup>619</sup> In den ersten Nachkriegsmonaten mußte sie allerdings noch mit geliehenen Apparaten arbeiten, die ihr nur nachts zur Verfügung standen. Der Freude über die Wiederaufnahme der beruflichen Tätigkeit tat dieses Provisorium keinerlei Abbruch, wie ihr Brief an Simonis erkennen läßt: "Ich hab ja solch herrlichen Beruf! Wer hat es so gut wie ich!!"<sup>620</sup> Erleichtert wurde ihre Situation wesentlich durch die guten Kontakte zur Fotoindustrie. Agfa und die Firma Leitz in Wetzlar boten der Fotografin Hilfe an, so daß Hase schon im April 1946 auf eigene Kameras zurückgreifen konnte. Von welchen Firmen sie ihre ersten Apparate - wahrscheinlich eine Leica und eine Plattenkamera - erhielt, gibt sie nicht an. Entscheidend ist, daß sie "von beiden Firmen als erster Deutscher die erste Lieferung" bezog, was eine "große Auszeichnung und Anerkennung" bedeutete.<sup>621</sup> Ihr guter Ruf als Fotografin verschaffte ihr im März des selben Jahres eine Einladung vom Rollei-Hersteller Franke & Heidecke (Braunschweig), der sich "rührend" um sie kümmerte und sie in den folgenden Monaten mit zwei Rolleis ausstattete.<sup>622</sup>

Die Anschaffung des Filmmaterials und der Laborchemikalien war umständlich und zeitaufwendig. Da ein freier Verkauf des ohnehin knappen Angebots nicht stattfand, mußte Hase die einzelnen Firmen, z.B. Otto Perutz in München (Leicafilme), persönlich aufsuchen, was nicht zuletzt wegen der beeinträchtigten Verkehrsbedingungen eine große Belastung darstellte. Hilfreich waren in diesem Zusammenhang Care-Pakete, die sie von emigrierten Freunden aus den USA erhielt.<sup>623</sup>

Im Frühjahr 1946 war das Frankfurter Atelier so weit aufgebaut und funktionstüchtig, daß es wieder eröffnet werden konnte.<sup>624</sup> Im selben Jahr stellte Hase drei Mitarbeiterinnen ein, die, wie ihre Vorgängerinnen der Vorkriegs- und Kriegsjahre, die Büroarbeit erledigten oder im Haushalt halfen.<sup>625</sup> Auch bei der

---

<sup>618</sup> Oncken: Die deutsche Photoindustrie in New York, in: 'Photo-Magazin', Jg. 1, Juni 1949, S. 58. Anlaß des Artikels war die "deutsche Industrieschau" in New York, auf der Firmen wie Zeiss Ikon, Leitz, Franke & Heidecke und Voigtländer ihre Produkte vorstellten.

<sup>619</sup> Im Februar 1947 war sie wieder komplett mit technischem Gerät (Kameras, Vergrößerungsapparat etc.) ausgerüstet; vgl. Brief von Hase an Simonis vom 10.2.1947

<sup>620</sup> Nachlaß: Brief von Hase an Simonis vom 14.1.1946

<sup>621</sup> Nachlaß: Briefe von Hase an Simonis vom 22.3. und 28.4.1946

<sup>622</sup> Nachlaß: Brief von Hase an Simonis vom 28.4. und 19.10.1946. Daß Hase in der unmittelbaren Nachkriegszeit von ihren beruflichen Erfolgen der 30er und frühen 40er Jahre profitieren konnte, wird aus ihrer Korrespondenz immer wieder ersichtlich. So schreibt sie am 1.6.1947 hinsichtlich der Schwierigkeiten bei der Materialbeschaffung, "aber mein Name hilft mir wesentlich" oder an anderer Stelle (19.10.1946), im Zusammenhang zur Geldentwertung, "ein guter Name ist auch ein Vermögen!"

<sup>623</sup> Hase hatte ihren jüdischen Freunden in der Zeit des Nationalsozialismus zur Flucht verholfen. Zum Dank für diese lebensrettende Aktion wurde sie u.a. mit dem so dringend benötigten Filmmaterial versorgt. Vgl. Brief Hase an Simonis vom 5.8.1947. Filme bekam die Fotografin, wie es bei Mettner heißt, ferner von einem Amerikaner, der sich im Auftrag des bekannten Magazins 'Life', in dem ein Bild von ihr veröffentlicht worden war, nach ihren Lebensumständen erkundigte; Mettner. S. 66

<sup>624</sup> Nachlaß: Brief von Hase an Simonis vom 8.5.1946

<sup>625</sup> Die erste Mitarbeiterin wurde laut Angabe in den Personalbögen (Nachlaß) schon ab April 1946, also vor der offiziellen Eröffnung des Ateliers, beschäftigt. Zu den Angestellten gehörte vorübergehend auch Hases Bruder Werner, der, wie sie ohne Erläuterung am 3.1.1947 an Simonis schreibt, beruflich

Beschäftigungsdauer lassen sich keine Unterschiede ausmachen: Zumeist waren die Angestellten, wie aus den bis Ende der 60er Jahre geführten Personalbögen hervorgeht, ca. zwei bis drei Jahre für die Fotografin tätig.

Die Beschäftigung von Personal kann nicht über die anfangs instabile Auftragslage hinwegtäuschen.<sup>626</sup> 1946 hatte Hase kaum Einnahmen zu verzeichnen. Die wenigen Anfragen kamen vorwiegend von Privatpersonen, die Paßbilder benötigten. Mit dem Wiederaufbau Deutschlands und der Währungsreform erhielt sie zusätzlich Aufträge von städtischen Ämtern, Architekten, Verlagen, Presse und Industrie, so daß sich ihre wirtschaftliche Lage kontinuierlich verbesserte. Gegen Ende der 40er Jahre hatte die Fotografin die Kriegsfolgen scheinbar überwunden: Im 'Photo-Magazin', das sich 1949 nach dem "Ergehen" der "bekannten Photographin" erkundigte, schreibt sie: "Heute wieder voll aktionsfähig und vor allem tätig als Photographin für Presse, Industrie, Architektur, Porträt."<sup>627</sup> Aus diesem Zitat geht hervor, daß sich die Zusammensetzung ihrer Kundschaft im Vergleich zu den 30er und frühen 40er Jahren nicht geändert hat. Auch in anderer Hinsicht lassen sich Kontinuitäten erkennen. Immerhin erschien der ansonsten wenig informative Text in der ersten Ausgabe des von Walther Heering herausgegebenen 'Photo-Magazins'. Das in Kapitel V beschriebene gute Verhältnis zwischen Verleger und Fotografin blieb demzufolge bestehen. Zum anderen wird deutlich, daß sich Heerings 1943 getroffene Zukunftsprognose zum erfolgreichen Weiterbestehen des Verlages nach Kriegsende erfüllen sollte.

Nicht erwähnt werden in dem kleinen persönlichen Bericht die Probleme der deutschen Berufsfotografie. "Voll aktionsfähig" zu sein, meinte in diesen Jahren vor allem, Eigentümer oder Eigentümerin einer fotografischen Ausrüstung zu sein. In deren Besitz gelangten ab Ende der 40er Jahre zunehmend auch die Amateure wieder, so daß hier eine erste Konkurrenzsituation entstand.<sup>628</sup> Als problematisch erwies sich ferner - trotz des steigenden Bildbedarfs von Industrie und Presse - der kriegsbedingte Anstieg von selbständigen Fotografen und Fotografinnen. Für Hans Brodbeck, Autor des in der 'Foto Prisma' publizierten Beitrags "Der Berufsfotograf - ohne Scheuklappen betrachtet"<sup>629</sup> lag in diesem Überangebot an Fachkräften die von ihm konstatierte 'Krise der deutschen Berufsfotografie' begründet. So habe die Einführung der Gewerbefreiheit in der amerikanischen Besatzungszone zu einer höheren Anzahl von Selbständigen, unter ihnen viele Flüchtlinge, geführt.<sup>630</sup> Es ist anzunehmen, daß einige von ihnen glaubten - und hier liegen Parallelen zur Weimarer Republik -, sich im Bereich der Fotografie am ehesten eine neue Existenz aufbauen zu können.

---

"ausgebootet" sei. Werner Hases Arbeitslosigkeit beruhte auf seiner politischen Vergangenheit. Im Mai 1935 war er in die NSDAP eingetreten. Wie ein Schriftstück im Nachlaß darlegt, fuhr er als Kapitän Blockadebrecher und Handelsschiffe im Auftrag der Nationalsozialisten, die ihn zum Dank für sein Engagement mit hohen Auszeichnungen versahen.

<sup>626</sup> Die Nachfrage änderte sich zum Teil innerhalb kürzester Zeit. So schreibt Hase Anfang März über die schlechte Auftragslage und die daraus resultierende Existenzangst. Eine Woche später, am 10.3.1946, hatte sie dagegen beruflich viel zu tun. Nachlaß: Briefe Hase an Simonis vom 3.3. und 10.3.1946

<sup>627</sup> Der kleine Artikel der Fotografin erschien in der Rubrik und unter dem Titel "Man schreibt uns. Brief einer bekannten Photographin", in: 'Photo-Magazin', April 1949, S. 6

<sup>628</sup> Zum Wiedererstarken des Amateurmarktes und zur Lage der Berufsfotografie nach der Währungsreform siehe Derenthal, S. 102

<sup>629</sup> Brodbeck, Hans: Der Berufsfotograf - ohne Scheuklappen betrachtet, in: 'Foto Prisma', Juni 1950, H. 3, S. 106-110

<sup>630</sup> Ders., S. 106

Brodbecks Kritik richtete sich aber auch gegen die Berufsfotografie selbst. Ihre schlechten Leistungen und ihr Spezialistentum seien mitverantwortlich für die Krise. Auf Elisabeth Hase, "Photographin für Presse, Industrie, Architektur, Porträt", traf der Vorwurf der Spezialisierung allerdings zu diesem Zeitpunkt nicht zu. Sie nutzte die "beste Auftragslage"<sup>631</sup> auf dem Gebiet der Werbe-, Industrie- und Modefotografie und arbeitete für alte und neu gewonnene Auftraggeber wie Beiersdorf, Leitz, Perutz, VW, Thyssen Rheinstahl, Merck oder Neckermann, die ihr besonders in den 1950er Jahren, ebenso wie die Presse und zahlreiche Verlage, volle Auftragsbücher verschafften. Anhand ihrer bis 1981 geführten Geschäftsbücher lassen sich ab den 60er Jahren mehrere Entwicklungen beobachten: Zum einen wurden die Bücher, parallel zum Rückgang der Aufträge, immer nachlässiger geführt. Zum anderen wird erkennbar, daß Hase zunehmend und letztlich ausschließlich für Verlage wie Knaurs oder Kiefel arbeitete.<sup>632</sup> Damit verbunden war die alters- bzw. krankheitsbedingte Spezialisierung auf Blumenmotive, die sie im heimischen Garten aufnahm.

Ihre um 1937 begonnene Arbeit mit farbigen Bildern (Dias) setzte Hase erst gegen Ende der 40er Jahre fort. Die Ursachen für diese Unterbrechung liegen zum einen in der Materialknappheit, in der selbst Schwarz-Weiß-Filme zum Luxusartikel wurden, begründet. Zum anderen standen die Agfacolor-Farbnegativfilme dem Privatmarkt erst 1949, nach der Freigabe durch die Alliierten, zur Verfügung.<sup>633</sup> Noch im selben Jahr ließ sich Hase in der neuen Technik unterrichten. Gemeinsam mit anderen Berufsfotografen besuchte sie den ersten vom 'Deutschen Lehrinstitut für Farbenphotographie' in Frankfurt a.M.-Höchst angebotenen, mehrtägigen Lehrgang zum Agfacolor-Negativ-Positiv-Verfahren.<sup>634</sup> Auf dem aus diesem Anlaß entstandenen Gruppenfoto sind insgesamt 14 Personen, von denen 8 eine Kamera halten, abgebildet. Es ist anzunehmen, daß es sich bei den zuletzt Genannten um die Kursteilnehmer handelt, wobei Hase scheinbar die einzige Frau war. Geleitet wurde die 'Private Unterrichtsstätte für Farbenphotographie' von Hermann Harz, Spezialist für Farbfotografie und einer der ersten Lehrer des Agfacolor-Negativ-Positiv-Verfahrens. Zu den Aufgaben des Instituts zählte neben der 'Weiterentwicklung der Farbfotografie' im Inland auch eine diesbezügliche Zusammenarbeit mit dem Ausland.<sup>635</sup>

---

<sup>631</sup> Ders.; S. 108

<sup>632</sup> Hases Blumenfotos wurden in Gartenratgebern, Blumenlexika und kleinen Büchern mit Sinnsprüchen publiziert. Die Anzahl dieser Bildbände ist nicht unerheblich, wie eine Liste der 'Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst', deren Mitglied die Frankfurter Fotografin ab 1980 war, erkennen läßt: Von 1976 bis 1990 wurden ihre Fotografien in 47 Büchern veröffentlicht. Vgl. Schreiben der 'Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst' in Bonn (30.10.1998) an die Autorin. (G.L.)

<sup>633</sup> Sachsse, in: Farbe im, S. 166. Erschwerend wirkten auch hier die besatzungsbedingten Umstrukturierungen in der Fotoindustrie, die zwei von einander unabhängig werdende Agfa-Unternehmen (Leverkusen, Wolfen) zur Folge hatte: Hatte Wolfen bis 1945 nur die Filme und Leverkusen ausschließlich das Papier hergestellt, war nun jedes Werk gezwungen, die Arbeitsteiligkeit aufzugeben und beide Produktionen auszuführen; vgl. Koshofer, Gerd: Geschichte der Farbfotographie in der Popularisierungszeit, in: Farbe im, S. 133-156, hier: S. 146f

<sup>634</sup> Nachlaß: Die Urkunde über die Teilnahme an dieser theoretischen und praktischen - am 18.7. begonnenen - Unterweisung wurde am 30.7.1949 ausgestellt. Im Dezember 1949 erhielt Hase, wie alle Teilnehmer und Teilnehmerinnen der insgesamt 18 Lehrgänge, vom Institut ein Schreiben, welches ein gemeinsames Treffen auf der 'Photo- und Kiniausstellung' in Köln (Mai 1950) vorschlug.- Die Dauer der Kurse betrug 7 Tage; Derenthal, S. 162

<sup>635</sup> O.A.: Zusammenarbeit in der Farbenphotographie (Rubrik: Aus der Photowelt), in: 'Photo-Magazin', Juni 1949, S. 62. Der Artikel wurde anscheinend anlässlich der geplanten Lehrgänge des Frankfurter Instituts geschrieben.



Ganz auf die Farbfotografie umgestellt - wie bei Mettner behauptet - hat sich Hase in den 50er Jahren noch nicht.<sup>636</sup> Bis in die 60er Jahre machte sie Schwarz-Weiß-Bilder. Ihre Anzahl nimmt jedoch in diesen beiden Jahrzehnten stark zugunsten der Farbaufnahmen (6x6 cm Dias) ab, um schließlich in den 70er und 80er Jahren ganz durch sie ersetzt zu werden.

Die im Werk der Frankfurter Fotografin zu beobachtende quantitative Unterlegenheit der Farbfotografie zu Beginn der 50er Jahre entsprach der allgemeinen Situation in der BRD. Zwar wurde die Agfacolor-Fotografie "bei Verkaufsbeginn euphorisch begrüßt"<sup>637</sup>, zunehmend durchsetzen konnte sie sich aber erst in der 2. Hälfte dieses Jahrzehnts.<sup>638</sup> Die Ursachen für diese langsame Eroberung des Marktes waren vorwiegend wirtschaftliche Aspekte. Wie das Beispiel Hase gezeigt hat, war eine praktische wie theoretische Unterweisung erforderlich. Diese kostete Zeit und Geld. Relativ hoch waren ferner die Herstellungskosten, die viele Kunden und Kundinnen nicht bereit waren zu zahlen. Verantwortlich gemacht für die quantitative Unterlegenheit der Farbfotografie wurde zudem die mangelnde Qualität der Aufnahmen, die nur selten über eine naturalistische Wiedergabe hinausging. Ein weiteres Problem stellte die noch unzureichende und kostenaufwendige Reproduktionstechnik dar.<sup>639</sup>

### 6.2.1 Die Zusammenarbeit mit Fotoagenturen

Im Unterschied zu den frühen Jahren ihrer Selbständigkeit arbeitete Hase nach dem II. Weltkrieg nicht mehr mit ausländischen Bildagenturen zusammen.<sup>640</sup> Wie Dr. Wolf Strache in seinem 1950 publizierten Aufsatz "Für und Wider die Bildagentur" schreibt, bot der Kontakt zu den im Ausland ansässigen Agenturen zu diesem Zeitpunkt durchaus Vorteile, da einige von ihnen die deutschen Fotografen und Fotografinnen mit Nahrungsmitteln oder Währungen wie Francs oder Pfund entlohnten, mit denen "künftige Auslandsreisen" finanziert werden konnten.<sup>641</sup> Ein Problem mit den in- wie ausländischen Bildagenturen, so Strache, war deren zum Teil nachlässiger Umgang mit den Bildern. So wurden z.B. die Fotos nicht immer an die Bildproduzenten und -produzentinnen zurückgeschickt.<sup>642</sup>

Ähnliche schlechte Erfahrungen mußte auch Hase machen. Der einzige nachweisbare Kontakt zu einer Agentur resultierte allerdings nicht aus einer vorhergegangenen Zusammenarbeit, sondern aus einem Rechtsstreit, den die Fotografin 1951 mit der in Frankfurt a.M. ansässigen 'The Associated Press GmbH' (AP) führte. Deren

---

<sup>636</sup> Mettner, S. 66

<sup>637</sup> Koshofer, in: Farbe im, S. 147

<sup>638</sup> Laut Statistik waren im Jahre 1955 30% aller in der BRD aufgenommenen Fotografien Color-Bilder. Erst 1967 betrug ihr Anteil ca. 50%., in: Farbe im, S. 127 (Statistiken). Auch in den 'photokina'-Ausstellungen der 50er Jahre kam der Farbfotografie nur eine untergeordnete Rolle zu; vgl. den Dokumentationsteil "Farbfotografie", in: Farbe im, S. 96-97, hier: S. 96

<sup>639</sup> Boje, Walter Dr./Harz, Hermann: Wir rufen zum Experiment. Ketzerische Worte aus Liebe zur Farbfotografie, in: 'Das Deutsche Lichtbild', Jahresschau 1956, S. 23-29. hier: S. 24ff, S. 28

<sup>640</sup> Zumindest tragen die Fotos keine entsprechenden Stempel. Im Dezember 1967 und im Juni 1968 bezog sie jeweils einmal Einnahmen von der 'International Press Agency' und der 'International Press Capetown'. Diese kurzfristige 'Zusammenarbeit' blieb aber eine Ausnahme.

<sup>641</sup> Strache, Wolf Dr.: Für und Wider die Bildagentur, in: 'Foto Prisma', August 1950, H. 5, S. 191-192, hier: S. 191

<sup>642</sup> A.a.O.

Bildarchiv besaß, wie Hase herausgefunden hatte, Aufnahmen von ihr und verkaufte diese bzw. deren Reproduktionsrechte unter Mißachtung des Copyrights, d.h. ohne Einverständnis der Fotografin. Hase forderte daraufhin eine Einstellung des Vertriebs, die Rückgabe der Bilder sowie die von der 'AP' bis zu diesem Zeitpunkt vereinnahmten Honorare. Des weiteren wollte sie wissen, auf welchem Wege die Aufnahmen - vorwiegend Kinder- und Blumenfotografien - in den Besitz der Agentur gelangt seien.<sup>643</sup> Die 'AP' gab als vermeintliche Ursache die Kriegswirren an. Während des II. Weltkrieges sei das Bildarchiv als Feindvermögen beschlagnahmt und ausgelagert worden. Bei der Rückgabe im Jahre 1945 wären Hases Lichtbilder im Fundus gewesen. Die Agentur vermutete, daß sich am Auslagerungsort auch andere Bildarchive befunden hätten und es so zu einer Verwechslung gekommen sei. Beim Eintritt Amerikas in den Krieg und der damit verbundenen Einstellung der 'AP' seien zudem personelle Änderungen eingetreten, die erfolgreiche Nachforschungen zusätzlich erschwert hätten.<sup>644</sup> Ein weiterer Erklärungsversuch bezog den Eher-Verlag als möglichen Lieferanten ein: "Da im NS-Regime vom Propagandaministerium darauf hingewirkt wurde, daß Kinderbilder 'germanischen Typs' möglichst vielfältig verbreitet wurden, können also diese Photos sehr wohl vom Eher-Verlag an Associated Press gegeben worden sein."<sup>645</sup> Letztendlich versprach die Agentur die Rückgabe der Fotos, lehnte aber sonstige Ansprüche der Fotografin ab, es sei denn sie könne der 'AP' die geschäftliche Verwertung ihrer fotografischen Arbeiten nachweisen.

Vielleicht veranlaßte diese schlechte Erfahrung Hase, ihre bisherige Berufspraxis beizubehalten und auf eine Geschäftsbeziehung mit Agenturen zu verzichten, zumal diese nach Straches Angaben 50% des Honorars einbehielten.<sup>646</sup> Wie in den Jahren zuvor schickte sie - auch ohne Aufforderung - ihre fotografischen Arbeiten per Post an die Redaktionen. Zwar entstanden auch bei dieser zeitintensiven Vorgehensweise Kosten (Porto, Verpackung, Verwaltung), aber der direkte Kontakt zu den Bildredaktionen erleichterte möglicherweise die Kontrolle über den Verbleib der Bilder.

---

<sup>643</sup> Nachlaß: Brief von Hase an die 'Associated Press GmbH' in Frankfurt vom 6.10.1951

<sup>644</sup> Nachlaß: Brief der Rechtsanwälte der 'AP' an Hase vom 18.10.1951

<sup>645</sup> Nachlaß: Brief ders. an Hase vom 6.11.1951

<sup>646</sup> Strache 1950, S.191

## VII. Das fotografische Werk Elisabeth Hases in der Zeit nach dem II. Weltkrieg

Die Werkanalyse bezieht sich auf die zwischen 1946 (Ateliereröffnung) und dem Ende der 50er Jahre hergestellten SW-Fotografien. Die 60er bis 80er Jahre bleiben aus folgenden Gründen unberücksichtigt: Mit der Favorisierung und zuletzt ausschließlichen Verwendung von Farbdias geht eine Verflachung der bildnerischen Qualität einher. Diese Entwicklung ist zum einen durch die Zusammensetzung der Auftraggeber und Auftraggeberinnen bestimmt: So produzierte Hase ihre fotografischen Arbeiten zunehmend für Kalender kleiner Lebensmittelketten, für Werbebroschüren von Versandhäusern und für Titelblätter von 'Groschenromanen' etc. Zum Schluß belieferte sie beinahe ausschließlich Verleger von Gartenratgebern, Pflanzenlexika und vergleichbaren Publikationen, die zu Illustrationszwecken Bildmaterial benötigten. Die in diesem Zusammenhang entstandenen Blumenmotive dienten der sachlichen Registrierung und Identifikation der jeweiligen Spezies und ließen eine von dieser Intention abweichende künstlerische Gestaltung nicht zu. Zum anderen liegt die Abnahme der bildnerischen Aussagekraft im Aufnahmematerial selbst begründet. Im Unterschied zu den SW-Bildern überließ Hase die Entwicklung der Farbdias einem Fachlabor. Damit entfielen die Möglichkeiten der Einflußnahme während des Entwicklungsprozesses, etwa wenn sie von einem Negativ mehrere Abzüge machte, um z.B. die Belichtungszeit oder den Ausschnitt zu variieren. Die Arbeit in der Dunkelkammer beinhaltete demzufolge über den Aufnahmevorgang hinaus eine intensive Beschäftigung mit dem fotografischen Bild, die nicht auf seine technischen Aspekte beschränkt werden kann. Es ist anzunehmen, daß sie auch für die routinierte Berufsfotografin Elisabeth Hase - zumindest in einem gewissen Umfang - eine sinnliche Erfahrung bedeutete. Für ihre Tochter Marianne, die als Kind im Labor 'assistierte', trifft dies erklärtermaßen zu. Sie schreibt: "Sobald das glatte, weiße Papier in die Wanne mit der duftenden Lösung glitt, begann M. zu zittern. Jetzt war es an ihr, das Bild zu locken. Mit einer flachen silbernen Zange durfte sie es auf- und abwägen, bis Schatten auftauchten und sich verdichteten. Mutter lehrte sie, diesen Prozeß zu verzögern oder ihn rechtzeitig zu beenden. Nicht zu lang - nicht zu kurz - nicht zu hart - nicht zu weich. Schwarz und Weiß sollten knacken in aller Weiche ohne Biegen und Brechen."<sup>647</sup> Anscheinend resultierte aus dem Wegfall dieser Form der Auseinandersetzung mit der eigenen Arbeit ein anderer Umgang mit dem fotografischen Medium, dem nun ein geringerer Stellenwert zukam. Dieser 'Bedeutungsverlust' zeigt sich nicht zuletzt in Hases beruflicher Praxis: So sind die Colordias der 60er - 80er Jahre nicht mehr im Aufnahmebuch aufgeführt, d.h. es existieren keine Bildlegenden mit Angaben zum Inhalt oder zu den Auftraggebern.

Unter Berücksichtigung des in den Vorkriegs- und in den Kriegsjahren entstandenen Oeuvres, gilt es in der nachstehenden Werkanalyse mehrere Fragen zu beantworten: Mit welchen Inhalten befaßte Hase sich in der Nachkriegszeit? Gibt es neue Themen oder andere Gewichtungen in den verschiedenen Werkgruppen? Auch hinsichtlich des fotografischen Stils wird zu prüfen sein, inwieweit Kontinuität oder Veränderung eine Rolle spielen, ob sich möglicherweise formalästhetische Bezüge zur 'Subjektiven Fotografie' nachweisen lassen. Die unter diesem - von Otto Steinert geprägten - Rahmenbegriff zusammengefassten Strömungen der Fotografie der 50er Jahre kennzeichnet, so Thilo König, u.a. das Anknüpfen an die gestalterischen Experimente der Weimarer Avantgarde, ohne jedoch deren medienkritisches Verständnis einzubeziehen. Als weitere Merkmale der 'Subjektiven Fotografie' nennt er die

---

<sup>647</sup> Simonis, Nani: ZauberHAFT, Frankfurt a. M. und Basel 2003, S. 87

"Reduktion des Sichtbaren" etwa auf seine Oberflächenstruktur, die Entdeckung des "Unwirkliche(s)n im Wirklichen", die "Befreiung von der Abbildung" z.B. durch Bewegungsverwischungen und die "Arbeiten ohne Kamera" wie Fotogramme.<sup>648</sup> Ziel war es, mit diesen Mitteln und in Abgrenzung "zur ´angewandten´ Gebrauchs- und Dokumentarfotografie", auf das "persönliche Gestaltungsmoment des Lichtbildners" hinzuweisen.<sup>649</sup>

Wie in der Analyse des Frühwerks werden exemplarisch Bilder der einzelnen Gattungen vorgestellt, um an ihnen Charakteristika oder mögliche Änderungen, z.B. bezüglich der fotografischen Sichtweise, aufzuzeigen. Geändert hat sich aus werkimmanenten Gründen und in Abhängigkeit zur historischen Situation die Reihenfolge der zu behandelnden Themen. Im Unterschied zum Beginn ihrer fotografischen Tätigkeit nahm Hase in den unmittelbaren Nachkriegsjahren kaum Motive der ´stillen Welt´ (Blumen etc.) auf. Ihre ersten Aufträge bezogen sich beinahe ausschließlich auf die Erstellung von Paßfotos, die von den Menschen zur Reorganisation ihres Lebens benötigt wurden. Beinahe parallel dazu begann die Dokumentation des zerstörten Frankfurts. Sie nimmt nicht nur im Rahmen der Architekturfotografie, sondern auch im gesamten Werk des Untersuchungszeitraums eine bedeutende Rolle ein und wird infolgedessen Ausgangspunkt der Analyse sein.

Erwähnt sei an dieser Stelle, daß das zu untersuchende Bildmaterial zahlenmäßig wesentlich geringer ausfällt als das der Vorkriegs- und Kriegsjahre: Die Zahl der Glasnegative ging von ca. 4500 auf etwa 1900 zurück. Bei den SW-Filmen ist ein Rückgang von ca. 1200 auf höchstens 1100 Stück zu beobachten. Ein großer Teil der Aufnahmen, der in Relation zum Frühwerk weniger umfangreich durch Abzüge dokumentiert ist, entstand in den späten 40er und beginnenden 50er Jahren, so daß hier eine zeitliche Gewichtung festzustellen ist.

## **7.1 Innenräume. Außenräume**

### **7.1.1 Architekturfotografien. Trümmer, Wiederaufbau, Neubeginn**

Die Aufnahmen von der Zerstörung und dem Wiederaufbau Frankfurts stellen in der Gattung der Architekturfotografie eine neue und eine zeitlich begrenzte Werkgruppe dar.

Die Trümmerfotografien entstanden vorwiegend zwischen 1946 und 1948. Anhand der Aufnahmen wird zu überprüfen sein, ob und inwieweit sie vorrangig einer dokumentarischen oder einer ästhetisierenden bzw. romantisierenden Absicht dienen. Die erhaltenen Trümmerbilder weisen zwei thematische Schwerpunkte - Stadtansichten und Einzelgebäude - auf. Die Stadtansichten halten das Ausmaß der Katastrophe, hier festgemacht an der Anzahl der zerstörten Gebäude, fest. Querformat und Aufsicht unterstützen die intendierte Bildaussage, denn erst durch diese Bildmittel werden die Folgen der flächendeckenden Bombardements in der Frankfurter Innen- bzw. Altstadt sichtbar. Ihre Fotos nahm Hase wegen der guten Übersicht von den Türmen des Rathauses und des Doms auf. Mit Plattenkamera und Stativ erklimmte sie die Bauwerke, was zum einen beschwerlich und zum anderen.<sup>650</sup>

---

<sup>648</sup> Koenig, Thilo: ´Subjektive Fotografie´ in den fünfziger Jahren, Berlin 1988 (Stationen der Fotografie 3), S. 9,11,15,18

<sup>649</sup> Otto Steinert 1952 und 1955, zit. nach Koenig, S. 7

<sup>650</sup> Mettner, S. 66

gefährlich war, da z.B. der Rathausturm wegen der drohenden Einsturzgefahr gesperrt war. Ein großer Teil der Fotos diente, wie Abb. 173, der sachlichen Bestandsaufnahme. Die in diesem Bild abgebildeten, unterschiedlichen Grade der Zerstörungen in der Altstadt werden erst durch die detailgetreue Wiedergabe erkennbar: Erhaltene Gebäudeteile, Mauerreste und Schuttberge befinden sich in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander. Dazwischen liegen Brachflächen, auf denen Gräser und Pflanzen wachsen.<sup>651</sup> Gesäumt wird die Innenstadt vom Main. Seine ebenfalls zentrale Bedeutung wird durch die auffällige Positionierung im Bildraum veranschaulicht. Diagonal aufstrebend, verläuft er konträr zur querformatigen Anordnung der Häuser. Strukturiert wird die Bildfläche an dieser Stelle einzig durch die Brückenarchitektur, wobei der 'Eiserne Steg' im Vordergrund, neben Altstadt und Main ein weiteres Wahrzeichen Frankfurts, sich zusätzlich im Wasser spiegelt. Der Fluß 'trennt' das Foto in zwei unterschiedlich große Teile. Der links angeordneten Bebauung kommt hier in erster Linie eine kompositorische, weniger eine dokumentarische Bedeutung zu. Sie ist an den Rand gerückt und gibt die abgebildeten Gegenstände nur schemenhaft wieder. Bei genauerem Hinsehen fällt auf, daß zum Entstehungszeitraum (ca.1947/48) die Aufräumarbeiten erste Erfolge zeigen: Die am Main entlang laufende Straße sowie der rechts im Foto erkennbare Platz um den Justitiabrunnen sind frei von Geröll. Der von Bomben getroffene 'Eiserne Steg' konnte schon im November 1946 wieder für den Verkehr freigegeben werden.<sup>652</sup>

Nicht immer dienten Hases Trümmerfotografien allein der nüchternen Registrierung der vorgefundenen Bombenschäden. Das folgende Foto ist ebenfalls Teil der auf dem Rundgang des Domturmes erstellten Aufnahmereihe und zeigt den Justitiabrunnen von einem anderen Standpunkt aus. (Abb. 174) Schräg rechts von ihm befindet sich die eingerüstete Paulskirche. Was unterscheidet nun - abgesehen von differierenden Standorten - die beiden Stadtansichten? Während in der oben beschriebenen Aufnahme dem Main die Rolle als bildbestimmendes Element zukam, übernimmt jetzt das Mauerfragment an der linken Seite diese Funktion. Gemeinsam mit dem weniger dominanten Wandteil rechts rahmt es den von der Kamera festgehaltenen Wirklichkeitsausschnitt. Lenkt der Fluß durch seinen Richtungsverlauf den Blick in die Ferne, verstellt das vorgelagerte Mauerwerk an der linken Seite eben diese Möglichkeit. Der wesentliche Unterschied liegt aber in der offensichtlichen Inszenierung und dem erkennbaren Symbolgehalt dieser und vergleichbarer Aufnahmen. Bedingt durch den Schatten erscheint das Architekturfragment als unstrukturierte, schwarze und bedrohlich wirkende Fläche, die sich deutlich von der im Sonnenlicht liegenden städtischen Szenerie abhebt. Im Verbund mit dem Turm, der nur in seiner entmaterialisierten Form sichtbar ist, und sich wie ein erhobener Zeigefinger gen Himmel streckt, erinnert es an ein Mahnmal. Verstärkt wird dieser

---

<sup>651</sup> Diese - auch durch die Kriegszerstörungen - nicht aufzuhaltende Ausbreitung der 'freien' Natur auf Plätzen, in Häusern und in Kirchen prägte die zeitgenössische Wahrnehmung nachhaltig. So schrieb z.B. Max Frisch bei seiner Rückkehr nach Frankfurt im Jahre 1946: "Und plötzlich kann man sich vorstellen, wie es weiterwächst, wie sich ein Urwald über unsere Städte zieht, langsam, unaufhaltsam, ein menschenloses Gedeihen, ein Schweigen aus Disteln und Moos, eine geschichtslose Erde, dazu das Zwitschern der Vögel, Frühling, Sommer und Herbst, Atem der Jahre, die niemand mehr zählt." Zit. n. Glaser, in: Glaser/ Pufendorf, S. 10f. Die Natur fungierte dabei als erlösende Metapher. Sie machte das schreckliche Geschehen zumindest partiell unsichtbar und war inmitten der Trümmerberge Symbol für wiedererstehendes Leben.

<sup>652</sup> Kochmann, S. 6

Eindruck durch den erhöhten, distanzierten Standpunkt. In Anspruch genommen wird zudem die Symbolkraft des Bauwerks selbst. Es dokumentiert den Krieg als gewaltsamen Akt, der auch vor der Vernichtung einer sakralen Stätte nicht zurückschreckt.

Auch das nächste Motiv erfährt seine symbolische Aufladung im wesentlichen durch die fotografische Gestaltung. (Abb. 175) Gesteigert wird die Bildwirkung jedoch nicht mittels effektvoller Hell-Dunkel-Kontraste, sondern durch den Standpunkt der Fotografin. Die von Hase gewählte untersichtige Perspektive erhöht die ohnehin schon auf einem Sockel stehende Justitia. In ihrer infolgedessen überdimensionalen Größe beherrscht sie den Bildraum beinahe bis zum oberen Rand. Der hinter ihr liegende Domturm - ihr kompositorisches Pendant - wirkt dagegen vergleichsweise klein. Die Nahsicht stellt formal eine räumliche Nähe zwischen ihnen her und läßt andere Objekte außen vor. Durch die sie umgebenden Trümmer erhalten das isoliert voneinander stehende Denkmal und die Domruine eine kompositorische wie inhaltliche Beziehung mit Symbolcharakter: Mit kampfbereitem Schwert und hochgehaltener Waagschale scheint Justitia an eine Zeit zu erinnern, in der Gesetz und Ordnung ihre Bedeutung verloren. Gleichzeitig entsteht, u.a. besonders wegen der leichten Schrägsicht, der Eindruck, Justitia würde mit entschlossenem Schritt künftiges Unrecht von der Stadt fern halten wollen.

Zur Wiedergabe von Zerstörungen an einzelnen Bauwerken wählte Hase vorwiegend das Hochformat. Aus der Nahsicht werden die Kriegsschäden auch im Detail erkennbar, wobei die Einbindung des Bildgegenstands in seine urbane Umgebung gewahrt bleibt. Deutlich wird dies etwa bei einer Aufnahme des 'Eisernen Stegs' mit Blick auf die hinter ihm liegende Altstadt. (Abb. 176, vor Nov.1946) Auffällig ist u.a. die waagerechte Teilung des Bildraums in zwei gleichgroße Flächen. Die obere Hälfte wird eindeutig von der nur noch als Teilstück existierenden Brückenkonstruktion, deren zerborstenes Ende nach oben ragt, dominiert. Die Schrägsicht betont die nach oben steigende Linie der Fahrbahnunterseite sowie das grafisch wirkende Muster des Eisengeländers, dessen Streben den Bildraum strukturieren. Gleichzeitig stellt sie formal eine Verbindung zwischen Dom und 'Eisernem Steg' her<sup>653</sup>, die ungeachtet der sie trennenden Häuserfront eng aneinander rücken. Einbezogen in dieses kompositorische System wird als drittes Wahrzeichen der Main. Er nimmt die gesamte untere Bildhälfte ein und verdoppelt die Architektur durch die Spiegelung auf der Wasseroberfläche. Infolgedessen erscheinen die Brücke und ihr gespiegeltes Gegenüber als riesiger Schlund, der sich nach rechts öffnet. Von einer sachlichen Bestandsaufnahme kann hier also nur mit Einschränkungen gesprochen werden. Zwar wird auf den ersten Blick die nicht mehr funktionierende Verkehrsverbindung zwischen der Altstadt und dem anderen Ufer thematisiert. Gleichzeitig aber wirkt die Komposition mit ihrem Schwerpunkt auf der linken Seite so bildbestimmend, daß sie beinahe selbst zum zentralen Bildgegenstand avanciert.

Dieser ästhetisierenden Sichtweise unterliegt eine etwa zum selben Zeitpunkt entstandene Fotografie von Ruth Lauterbach-Baehnis nicht. (Abb. 177) Ihr Bildergebnis ist weniger spektakulär und zeigt die zerstörte Deutzer Brücke in Köln. Ohne Bildunterschrift wäre sie als solche allerdings nicht zu identifizieren. Als Haufen Bauschutt liegt sie - losgelöst von ihrer Anbindung an das jeweilige Festland -

---

<sup>653</sup> Hase arbeitet hier mit einem gestalterischen Konzept, das in ähnlicher Weise z.B. von Hermann Claasen in seinen Fotografien von der Hohenzollernbrücke mit Domsilhouette realisiert wurde. Derenthal, S. 48

im Wasser. Erst die Brücke im Hintergrund sowie der im Ansatz erkennbare Pfeiler der Deutzer Brücke legen nahe, daß es sich hier um ein Bauwerk derselben Art handelt. Trotz des Verzichts auf bildnerische Elemente wie Spiegelungen und einen prägnanten Bildausschnitt besitzt diese zum Vergleich herangezogene Aufnahme keinen höheren Informationsgehalt als die von Elisabeth Hase.

In einem Großteil der Trümmerfotografien Hases scheint die Zeit still zu stehen. Plätze und Straßen sind menschenleer, die Häuser oder das, was davon übrig geblieben ist, wirken unbewohnt. Es gibt keinerlei Hinweis auf menschliches Leben, und selbst die Toten, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit zur alltäglichen Umgebung gehörten, bleiben im fotografischen Bild unsichtbar.<sup>654</sup> Erst mit den Aufnahmen vom Wiederaufbau Frankfurts kehren Menschen in die Bildwelt der Frankfurter Fotografin zurück. Eine um 1950 entstandene Fotografie ist in diesem Zusammenhang besonders interessant. Sie zeigt das Nachbarhaus in der Staufenstrasse, das Hase von ihrer Wohnung aus aufgenommen hat. (Abb. 178) Obwohl die Straße und einige Grundstücke zu diesem Zeitpunkt freigeräumt und erste Neubauten zu beobachten sind, gleicht das Wohnviertel immer noch einer Geisterstadt. Dieser Eindruck wird durch die beiden Arbeiter nicht aufgehoben, sondern eher verstärkt, wirken sie in dieser Umgebung doch seltsam verloren. Ihr Auftrag, so Elisabeth Hase, war nicht der Wiederaufbau, sondern die endgültige Zerstörung des maroden Mauerwerks, die diesem Akt der Wiederherstellung vorausging.<sup>655</sup> Angesichts der mangelhaften technischen wie personellen Ausrüstung, erscheint die Arbeit kaum zu bewältigen zu sein. Der von Hase gewählte Bildausschnitt trägt entscheidend zu dieser Vermutung bei: Indem sie zu ihren 'Nachbarn' Distanz wahrt und dem Umfeld soviel Raum zugesteht, 'reduziert' sie die Arbeiter zu Statisten, zur Staffage innerhalb der sorgfältig angelegten Komposition.<sup>656</sup> Ziel ist hier nicht die Darstellung eines Arbeitsvorganges oder die Erstellung eines Berufsporträts, wie die von der Kamera abgewendete Körperhaltung veranschaulicht. Die Menschen dienen vielmehr als Größenmaßstab innerhalb der sie dominierenden Bebauung. Im Vergleich zu den bisher beschriebenen Bildern unterliegt diese Aufnahme in besonderer Weise einer ästhetisierenden und dramatisierenden Wahrnehmung und Gestaltung. So wird das Bild nachhaltig von der Lichtsituation geprägt, die gezielt als gestalterisches und die Realität verfremdendes Element eingesetzt wird. Die leichte Schrägsicht bewirkt, daß die Wolkenformation im oberen Bilddrittel in die Mitte rückt und zwar genau an die Stelle, wo sich die überlagernden nebelähnlichen Schichten wie ein Vorhang öffnen. Dadurch fällt das Licht auf den unterhalb der Wolken liegenden Neubau, dessen Konturen deutlich sichtbar sind. Die zerstörten Häuser in der oberen Hälfte sind dagegen nur durch einen 'Schleier' wahrzunehmen und erfahren so ihre "fotografische Veränderung zum schönen Gegenstand."<sup>657</sup> Im Bereich der Arbeiter ist die Lichtgebung nicht diffus. Starke Hell-Dunkel-Kontraste strukturieren den Bildraum. In das Blickfeld fällt ebenfalls das

---

<sup>654</sup> Zu den wenigen Fotografen, die nicht nur die zerstörte Architektur, sondern auch die Toten in den Straßen und Häusern aufnahmen, gehörte Richard Peter. Seine in Dresden entstandenen Fotografien wurden publiziert in: "Dresden - Eine Kamera klagt an", Dresden 1949.

<sup>655</sup> Krass, S. 27

<sup>656</sup> Eine ähnliche Funktion nehmen Menschen in den Fotografien von Hermann Claasen ein; Derenthal, S. 49

<sup>657</sup> Werner Alberg, zit. n. Hopmann, Barbara: Zerstörung und Neubeginn, in: frauenobjektiv, S. 39-49, hier: S. 39

hochstehende Mauerfragment, dessen akzentuierter Umriß sich deutlich von dem Gebäude an der linken Seite abhebt.

Eine vergleichbar dramatische Lichtsituation charakterisiert auch ein Foto von Hermann Claasen. (Abb. 179) Es trägt den beziehungsreichen Titel "Das Leben geht weiter" und ist 1949, also etwa ein Jahr vor Hases Aufnahme von der Staufeustraße, entstanden. Die Gleichzeitigkeit von Zerstörung und Neubeginn wird hier durch das inmitten der Trümmer stehende Riesenrad symbolisiert, das angesichts seiner Vergnügungsfunktion noch befremdlicher in dieser Umgebung wirkt als die beiden Bauarbeiter in der zerstörten Staufeustraße.

Zerstörung und Wiederaufbau hat Hase an einem Gebäude umfassend dargestellt. Über Monate begleitete sie mit der Kamera die im März 1947 begonnenen Bauarbeiten an der Paulskirche, von der nach den Luftangriffen im März 1944 nur noch die Mauern des ovalen Raums stehengeblieben waren.<sup>658</sup> (Abb. 180, 1947) Nicht von ungefähr kam diesem Bauwerk - wie dem Goethehaus auch - in der Öffentlichkeit eine besondere Bedeutung zu.<sup>659</sup> Aufgrund ihrer Geschichte war sie *das* Symbol für Demokratie. Ihrer Wiederherstellung wurde daher größte Priorität eingeräumt, galt es doch den demokratischen Neubeginn augenfällig zu dokumentieren. Schon am 18. Mai, anlässlich der Jahrhundertfeier der Nationalversammlung, konnte die von Trümmern umgebene Paulskirche wieder eröffnet werden. Eine Fotografie des in diesem Zusammenhang stattgefundenen Festzuges zählt zu den letzten Arbeiten innerhalb Hases Dokumentation über die Paulskirche, die ansonsten überwiegend die einzelnen Bauphasen im Außen- und Innenbereich festhält. Dem Ziel der sachlichen Registrierung entspricht die Gestaltung auch dann, wenn im engen Ausschnitt und aus der Untersicht nur ein Teil der Architektur abgebildet wird, um so charakteristische Merkmale wie die ovale Form hervorzuheben.

---

<sup>658</sup> Publiziert wurde ein Teil dieser Aufnahmen in: Bartetzko, Dieter: Denkmal für den Aufbau Deutschlands. Die Paulskirche in Frankfurt am Main, hg.v. Elmar Lixenfeld, Königstein i. T. 1998 und in: Anfang Achtundvierzig. Rückblick auf die erste Frankfurter Messe nach dem Krieg und das Jahr 1948, Ausstellung in der Kongreßhalle aus Anlaß der 75. Internationalen Frankfurter Messe vom 24.8.-1.9.1985, Frankfurt a. M.1985

<sup>659</sup> Der Wiederaufbau der beiden Gebäude fand im Rahmen einer städtebaulichen Diskussion statt, in der die gegensätzlichen Auffassungen der Traditionalisten und der Modernisten aufeinandertrafen. Bezogen auf die Paulskirche endete dieser Streit im Herbst 1946. Zu diesem Zeitpunkt wurde das Ergebnis des ausgeschriebenen Architektenwettbewerbs bekannt. Auf Ablehnung stießen die Vorschläge zur historischen Rekonstruktion, die u.a. vom einflußreichen 'Bund tätiger Altstadtfreunde' vertreten wurden. Angenommen wurde das Konzept der "Plangemeinschaft Paulskirche", welches eine sachliche Bauweise vorsah. Mitglieder dieser Gemeinschaft waren u.a. Rudolf Schwarz und Eugen Blanck. Gemeinsam mit Werner Hebebrand und anderen Vertretern des Bauamtes konnten sie in den folgenden Jahren ihre Vorstellungen in der gesamten städtebaulichen Planung durchsetzen, so daß sich hier gewisse Parallelen zur Situation in der Weimarer Republik ('Neues Bauen') zeigen. Diese - durch die NS-Herrschaft unterbrochene - personelle Kontinuität fiel auch Walter Gropius auf, der 1947 von den USA nach Frankfurt reiste: "Die einstige Truppe von Ernst May in Frankfurt sitzt noch immer im Bauamt. Ich hatte einen guten Eindruck von ihren Absichten und ihrer Arbeit." Zit.n. Durth, Werner: Utopia im Niemandsland, in: Glaser/Pufendorf, S. 214-223, hier: S. 221; zu den unterschiedlichen Wiederaufbauvorstellungen in Frankfurt siehe ferner den Beitrag von Walter Dircks für das Heft 8 der 'Frankfurter Hefte' im August 1947 in: Glaser/Pufendorf, S. 92 und Glaser, S. 19 in: a.a.O. und ders.: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945-1948, München, Wien 1985, S. 83ff. Hase selbst hatte zu dieser Zeit wieder freundschaftlichen Kontakt zu einigen Architekten des 'Neuen Bauens', so besuchte z.B. Eugen Blanck sie mehrmals im Atelier; vgl. Briefe von Hase an Simonis vom 30.11.1946 und vom 2.1.1947 (Nachlaß).



Auftraggeber bzw. Abnehmer zumindest eines Teils der Trümmer- und Wiederaufbaufotografien war die Stadt Frankfurt. So verzeichnete Hase besonders in den Jahren 1947 bis 1948 mehrmals Einnahmen von der städtischen "Bauverwaltung" und der "Bauleitung der Paulskirche".<sup>660</sup>

1950, nur wenige Jahre nach ihrer Entstehung, wurden einige Fotos, z.B. die Stadtansicht (Abb. 173), in dem Buch "Alt-Frankfurt. Ein Vermächtnis" publiziert.<sup>661</sup> Bearbeitet worden war der Bildband von Fried Lübbecke, dem führenden Mitglied im 'Bund der tätigen Altstadtfreunde'. Er vertrat eine städtebauliche Position, die konträr zu den Auffassungen des Bauamtes stand, was beide Parteien nicht hinderte, die Aufnahmen Elisabeth Hases für ihre Dokumentationen zu nutzen.

Die Trümmerfotografien Elisabeth Hases weisen vorwiegend dokumentarische Merkmale auf. Daneben gibt es aber auch Aufnahmen, die den symbolischen Gehalt eines Motivs herausarbeiten, das Unwirkliche im Wirklichen entdecken oder den ästhetischen Reiz einer Ruinenlandschaft zum Thema erheben. Wenn Charlotte Fischer feststellt, ein "fotografisches Interesse"<sup>662</sup> habe sie und ihren Mann veranlaßt, Aufnahmen vom bombardierten Köln zu machen, so trifft dies in ähnlicher Weise auch auf Hase zu. Ihr 'fotografisches Interesse' richtete sich dabei vornehmlich auf die zerstörte Architektur. Menschen sind meist nur im Rahmen der Wiederaufbauarbeiten abgebildet, während Verletzte, Flüchtlinge etc. nicht ihre berufliche Aufmerksamkeit erregten.<sup>663</sup> Als erfahrene Berufsfotografin nutzte sie wie ihre Kollegen und Kolleginnen das knappe Filmmaterial, um damit jene Motive festzuhalten, "die den heutigen Blick auf diese Zeit zwischen Zusammenbruch und Neubeginn geformt haben."<sup>664</sup> Mit sicherem Gespür für eine gelungene Komposition, einen aussagekräftigen Ausschnitt und eine subtile Lichtführung erreicht sie Ergebnisse, die der Qualität und Präzision ihrer Arbeiten aus den 30er Jahren in nichts nachstehen. Auch hinsichtlich der gestalterischen Elemente lassen sich keine Unterschiede ausmachen, obwohl es sich hier um einen neuen Bildinhalt handelt. Dramatische Wolkenformationen, etwa, finden sich schon in den Darstellungen des bäuerlichen Lebens, während die städtischen Übersichtsbilder ihre Vorgänger in den frühen Architekturaufnahmen haben. Die Beibehaltung bewährter fotografischer Mittel für eine neue Bildaufgabe war typisch für die Berufsfotografie jener Jahre, wie Paul Nathrath 1948 schreibt: "Daß die Bildgegenstände neu geworden sind, wer wollte es leugnen!: Ruinen sind da, überfüllte Züge, hastende und leidende Menschen. Dieses Neue aber gibt noch nicht das neue Bild."<sup>665</sup>

---

<sup>660</sup> In ihren Geschäftsbüchern benutzt Hase verschiedene Begriffe wie "Bauamt 650", "Hochbauamt 600" oder "Hochbauamt 650", die wahrscheinlich dieselbe städtische Abteilung meinen. Daneben nennt sie noch ein "Baubüro Lübke". Die Vermutung, daß sie die - mit oder ohne Auftrag entstandenen - Bilder an die Stadt Frankfurt verkauft hat, wird zudem verstärkt durch ein scheinbar von ihr selbst angefertigtes Heft, das sich im Nachlaß befindet. Es enthält 16 Fotografien von der Paulskirche sowie einige Begleittexte, von denen einer einen Eingangsstempel vom 14. Juni 1947 trägt. Die fotografische Registrierung von Bombenschäden erfolgte unmittelbar nach dem Ende des II. Weltkrieges im Auftrag der Besatzungsmächte. Einige Fotografen waren für Institutionen wie Staatliche Landesbildstellen tätig, andere waren schon vorher als Stadtfotografen tätig und sahen in den Trümmerbildern eine Fortführung ihrer Arbeit. Vgl. Derenthal, S. 45

<sup>661</sup> Hartmann, Georg (Hg.): Alt-Frankfurt. Ein Vermächtnis. Bearbeitet von Fried Lübbecke, Frankfurt a.M. 1950

<sup>662</sup> Zit. n. Hopmann, in: frauenobjektiv, S. 39

<sup>663</sup> Die Rückkehr der 'Normalität', die Gestalt annahm etwa in Form von Ritualen wie Prozessionen oder Familienfeiern, findet in ihrem Werk keinerlei Berücksichtigung.

<sup>664</sup> Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 22

<sup>665</sup> Nathrath, Paul: Neue Wege?, in: 'Foto-Spiegel', Juli 1948, Nr. 10, S. 4-5, hier: S. 5

Das Nebeneinander von Zerstörung und Wiederaufbau hat Elisabeth Hase u.a. in den Aufnahmen ihres Wohnviertels (Staufenstraße) und - ausführlicher - am Beispiel der Paulskirche dargestellt. Parallel dazu entstanden Serien von den allmählich anlaufenden Neubaumaßnahmen.<sup>666</sup> Fotos mit dieser Thematik, so Derenthal, waren bei den Bildredaktionen der verschiedenen Presseorgane zunehmend gefragt, galten sie doch als "sichtbarstes Zeichen des sich langsam wieder normalisierenden Lebens."<sup>667</sup> Die Bilder der Trümmerlandschaften hingegen stießen, nachdem sie ihre Funktion als Bestandsaufnahme, als Mahnmal oder als Mittel zur Beschaffung von finanziellen Förderungsprogrammen erfüllt hatten, kaum noch auf Interesse. Anders verhielt es sich mit der Trümmerverwertung. Sie war gleichfalls Symbol für den Neuanfang und ging den Bauprojekten, die erst durch sie möglich wurden, voraus. Damit wurde die Trümmerverwertung ebenfalls Gegenstand der fotografischen Arbeit. Die Beseitigung und Wiederaufbereitung des Schutts zu Bausteinen und Wandplatten erfolgte durch die 'Trümmerverwertungsgesellschaft' (TVG), deren Arbeit und Anlagen (technisches Gerät) Hase gegen Ende des Jahres 1947 in unterschiedlicher Weise fotografierte: Die Übersichtsaufnahmen stellen einen Zusammenhang her. Sie zeigen z.B. die Aufbereitungsmaschinen und die von ihnen produzierten Baustoffe in unmittelbarer Nachbarschaft zu den neu entstehenden Baustellen. Dieser Absicht gemäß sind sie im Querformat ausgeführt. In den Nahaufnahmen isoliert die Fotografin einzelne Objekte wie die Sinteranlage der 'TVG', deren räumliche wie funktionelle Einbindung nun, im Unterschied zum vorhergegangenen Foto, nur noch im Ansatz erkennbar ist. (Abb. 181) Der enge Ausschnitt fokussiert, wie die Positionierung in der Bildmitte deutlich macht, ein scheinbar zentrales Bauteil der Maschine, dessen runde Form durch die Aufsicht betont wird. Auf dieser Plattform hantieren zwei Arbeiter mit Werkzeug. Sie sind wegen der auffälligen und kontrastierenden Strukturierung der Bildfläche durch die Streben der Gerüste, das auf dem Boden liegende Holz und die kreisförmige Arbeitsfläche erst bei genauerem Hinsehen erkennbar.

Verwendung fanden die von der 'TVG' aufbereiteten Materialien u.a. in den neuen Wohnsiedlungen. Die Entstehung der Siedlung Berkersheim (Abb. 182) und den Bau der Friedrich-Ebert-Siedlung hat Hase mit der Kamera begleitet.<sup>668</sup> Während die

---

<sup>666</sup> Ein gezielter Neubau von Wohnungen und anderen Gebäuden war in Frankfurt wie in anderen deutschen Städten erst mit der Währungsreform möglich. Die davor durchgeführten Maßnahmen beinhalteten im wesentlichen die Trümmerbeseitigung sowie die zumeist provisorische Reparatur von Wohnbauten. Vgl. Durth, in: Glaser/Pufendorf, S. 222. In Frankfurt a. M. hatte die Trümmerbeseitigung im Februar 1946 unter Einbeziehung der Frankfurter Bevölkerung begonnen. Um die Wichtigkeit dieser Arbeit zu unterstreichen, veranstaltete die Stadtverwaltung am 17.10.1946 eine ganztägige Aktion, bei der sich der neue Oberbürgermeister Dr. Kolb publikumswirksam mit einer Schaufel präsentierte. Drummer/Zwilling, in: Gall, S. 347 und Kochmann, S. 5

<sup>667</sup> Derenthal, S. 203

<sup>668</sup> In der Friedrich-Ebert-Siedlung, die im Mai 1948 der Bevölkerung offiziell übergeben wurde, befanden sich die ersten Frankfurter Sozialwohnungen der Nachkriegszeit. Die Siedlung war aus Steinen gebaut, was angesichts der allgemeinen Materialknappheit nicht selbstverständlich war. Berkersheim hingegen hatte wegen der Verkleidung der Bauplatten mit Holz den Status einer Behelfssiedlung. Die Angaben zu den beiden Siedlungen sind den Bildunterschriften zu den im Kat. "Anfang Achtundvierzig" (S. 56) publizierten Fotos Elisabeth Hases entnommen. Aufgenommen hat Hase in der Nachkriegszeit ferner die Siedlung Westhausen, die schon um 1930 Gegenstand ihrer fotografischen Arbeit war. Im Nachlaß befinden sich allerdings keine Abzüge aus den 40er Jahren, so daß ein Vergleich mit den frühen Bildern des Siedlungsprojektes entfällt. Die im Jahre 1931 wegen der wirtschaftlichen und ab 1933 wegen der politischen Lage eingestellte Bebauung in Westhausen konnte erst um 1948 fortgesetzt werden. Vgl. Diehl, S. 39

Arbeiter an der Sinteranlage beinahe unsichtbar bleiben, sind sie in den Serien über den Siedlungsbau häufig mit im Bild. Immer in Bewegung symbolisieren sie das erfolgreiche Vorangehen der Bauprojekte. Formal erschließt sich die Dynamik des Geschehens durch die Verwendung der Schrägsicht und die damit verbundene rhythmische Staffelung einzelner Bauelemente. In einigen Aufnahmen arbeitet Hase zudem mit gegenläufigen Diagonalen, ohne dabei die Überschaubarkeit der Komposition aufzuheben. Isolierende Nahsichten und andere den Bildeindruck dominierende Gestaltungsmittel finden in den Siedlungsbildern keine Berücksichtigung.

Der vielfach ersehnte Neubeginn dokumentierte sich über den Wohnungsbau hinaus besonders augenfällig an den 1948 eröffneten Messehallen. Die alten Gebäude der Frankfurter Messe waren im März 1944 durch die Bombenangriffe zerstört worden. Nicht von ungefähr wurde der Fertigstellung der Neubauten oberste Priorität eingeräumt: Die Frankfurter Messe hatte in den Vorkriegsjahren auch internationales Ansehen genossen. Sie war zudem Symbol für eine funktionierende Wirtschaft. Der Eröffnung der 1. Internationalen Herbstmesse der Nachkriegszeit im Oktober 1948 kam demzufolge eine wichtige Bedeutung zu. Symbolisierte die nur fünf Monate zuvor eröffnete Paulskirche den demokratischen Neubeginn, verband sich mit der Wiederaufnahme des Messebetriebes die Hoffnung auf Prosperität und Wiederherstellung der internationalen Kontakte.

Hases Aufnahmen vom Messegelände und den dort tätigen Arbeitern entstanden im Oktober 1947<sup>669</sup>, also während der Bauphase. Die funktionelle und geometrische Form, als wesentliches Charakteristikum der Flachbauten, macht Hase zum Gegenstand ihrer bildnerischen Überlegungen. Gestalterische Mittel wie eine strenge Komposition unterstützen bzw. steigern die intendierte Aussage, wenn z.B. durch die Schrägsicht die nebeneinanderstehenden Gebäude im rechten Winkel zueinander erscheinen und als Blöcke aufeinandertreffen. Infolge dieser rechtwinkligen Anordnung wird der nur im Ausschnitt erkennbare Himmel ebenfalls zu einem viereckigen, der freien Bildfläche angepaßten, Gestaltungselement. Ein weiteres Merkmal der Messehallen war die durch Glasfenster strukturierte Front. Am Beispiel einer Aufnahme dieser Fassadenstruktur wird deutlich, daß die von der Fotografin hauptsächlich in den frühen 30er Jahren benutzten Stilmittel der 'Weimarer Avantgarde' auch in der Nachkriegszeit eine Verwendung fanden, was Martina Mettner zu der irrigen Annahme verleitete, das Foto sei vor 1930 entstanden.<sup>670</sup> (Abb. 183) Die hier festgestellte Nähe zur Fotografie der 'Neuen Sachlichkeit' zeigt sich u.a. in der Verwendung der isolierenden Nah- und der rhythmisierenden Schrägsicht, in der Betonung der Oberflächenstruktur und in der Abkehr von der horizontalen Perspektive. Auffällig ist der Richtungsverlauf der Diagonalen. Im Unterschied zu anderen Aufnahmen der Fotografin fällt sie hier steil nach unten, wobei sie den Bildraum in zwei unterschiedlich große Flächen teilt. Im Vergleich zu den meisten der zu Beginn der 30er Jahre entstandenen Fotografien von Industriearchitektur, z.B. zu den Kränen im Hafen von Wesermünde (Abb. 59), erscheint die formale Gestaltung zudem wesentlich radikaler. So erschweren die fragmentarische Ansicht und die extreme Perspektive die räumliche Orientierung, die Verortung des Gegenstandes in seine Umgebung. Ohne die Wolken wäre das 'Unten' und das 'Oben' des Fotos nicht ohne weiteres erkennbar.

---

<sup>669</sup> Diese Angabe befindet sich auf der Negativhülle.

<sup>670</sup> Mettner, Bildunterschrift zu Abb. 8, S. 63

Bei einem Großteil der Aufnahmen von Zweckbauten oder Industriearchitektur finden ähnlich verfremdende bzw. experimentelle bildnerische Mittel jedoch keine Berücksichtigung. Das abgebildete Objekt bleibt auch dann identifizierbar, wenn es durch die Untersicht erhöht und damit ´auf einen Sockel gestellt´ wird. (Abb. 184) Diese - schon in den Technikfotografien der Weimarer Avantgarde zu beobachtende - Monumentalisierung von Zementsilos und anderen Wahrzeichen des industriellen Fortschritts, symbolisiert das Wiedererstarken der Industrie in den Jahren des ´Wirtschaftswunders´. Das erfolgreiche Anknüpfen an die Vorkriegsproduktion dokumentieren auch Hases Fotografien von Fabrikanlagen, die, wie die meisten ihrer Aufnahmen von Industriearchitektur, in den frühen 50er Jahren entstanden sind. Gemeinsam ist diesen Übersichten neben der Gliederung der Bildfläche durch Eisenbrücken, Gleise und andere konstruktive Elemente der aus den Schornsteinen steigende Rauch, der die strenge Komposition kontrastiert, aber auch die Produktion zeigt.

Mit der Reorganisation des wirtschaftlichen Lebens in Deutschland wuchs der Bedarf an Bildern, die der Selbstdarstellung der Unternehmen in Werbebroschüren und in Presseorganen dienten. Die Frankfurter Fotografin profitierte von dieser Nachfrage, wie nicht zuletzt ihre zahlreichen, nur selten frontal ausgeführten Aufnahmen der Innenräume von Kurhallen, Reisebüros, Messehallen, Hotels etc. belegen. Umfassend dargestellt hat sie zu Beginn der 50er Jahre das ´Innere´ der Rhein-Main-Bank. Deren repräsentative Schalterhalle sowie der funktional gestaltete Treppenaufgang wurden Gegenstand ihrer fotografischen Betrachtung. Wie in den meisten Architekturfotografien Hases, kommt auch in dieser Serie den formgebenden Elementen und ihrer räumlichen Anordnung bzw. Beziehung zueinander eine zentrale Bedeutung zu. So hebt etwa die im Treppenhaus verwendete, leichte Schrägsicht die Skelettkonstruktion des Fensters und des ihr vorgelagerten Treppengeländers, dessen quadratische Seitenverkleidung sich von den rechteckigen Formen der Fensterfront absetzt, hervor. (Abb. 185) Überhaupt wird der Bildeindruck wesentlich von der Gestaltung der Fläche durch geometrische Formen geprägt.

Diese grafische Sichtweise entsprach dem Stil der dokumentarischen Architekturfotografie jener Jahre. Einer ihrer prominentesten Vertreter war Albert Renger-Patzsch, dessen um 1950 entstandene Aufnahme eines Korridors sich zum Vergleich anbietet. (Abb. 186) Die Ähnlichkeiten zu Hases Innenansicht bestehen in der dargestellten hellen und funktionalistischen Architektur mit den verglasten Fensterflächen an der rechten Seite. Wie Hase wählt auch Renger-Patzsch einen leicht nach links versetzten Kamerastandpunkt. Da der Fotograf aber eine größere Distanz wahrt, gewinnt die tiefenräumliche Wirkung und mit ihr die Dynamisierung des Bildraums, z.B. durch die hintereinander gereihten Säulen, in viel stärkerem Maße an Bedeutung.

Bei einem großen Teil der Aufnahmen von Innenräumen stellt das Interieur den eigentlichen Bildinhalt dar. Im Unterschied zum Frühwerk ist dieser Motivkreis, der in den Bereich der Produktwerbung fällt, in den 50er Jahren anteilmäßig stärker vertreten. Diese Entwicklung wird im wesentlichen auf die historische bzw. die wirtschaftliche Lage zurückzuführen sein: Angesichts der Kriegs- und Nachkriegserfahrungen war der Wunsch nach einem schönen Zuhause ausgeprägt. Mit Beginn der 50er Jahre konnte die wieder funktionierende Industrie diesem Bedürfnis

nachkommen und die dazu erforderlichen, in Werbebroschüren angepriesenen, Materialien und Einrichtungsgegenstände liefern. Elisabeth Hase hat von dieser Aufbruchstimmung profitiert, wie die zahlreichen Sachaufnahmen belegen. Zu ihrer Kundschaft zählten auch Möbelhersteller und -geschäfte. Namentlich aufgeführt hat sie im Fotoverzeichnisbuch u.a. die Firma Hellberger und die 'Deutschen Werkstätten'. Charakteristisch für die in diesem Kontext entstandenen Fotografien ist die leichte - zumeist in die linke Ecke eines Zimmers gerichtete - Diagonalsicht. Sie präsentiert die Anordnung und Wirkung der Objekte im Raum und in ihrer Beziehung zueinander. Verwendung fanden Hases Bilder u.a. in Fachzeitschriften wie der 'Möbel-Kultur'.<sup>671</sup>

### 7.1.2 Straßenszenen

Anteilmäßig nehmen Straßenszenen im Vergleich zur Architekturfotografie eine untergeordnete Rolle ein. Wie in den beginnenden 30er Jahren dokumentieren sie großstädtisches Leben. Dieses manifestiert sich auch weiterhin in Aufnahmen der Verkehrs- und Bevölkerungsdichte, in der Thematisierung von Mobilität und Geschwindigkeit.<sup>672</sup> Geändert hat sich in der Realität wie in den Bildern der Anteil der Autos am Verkehrsaufkommen. Dicht aneinander gedrängt, befahren sie die wiederhergestellten Straßen Frankfurts, vorbei an den neu eröffneten Kaufhäusern. Wie verhält es sich nun mit dem fotografischen Stil? Ist eine Kontinuität zu erkennen oder lassen sich Abweichungen nachweisen? Auch bei der Wahl der gestalterischen Mittel greift Hase auf Stilelemente der Weimarer Avantgarde zurück. Auf-, Nah- und Schrägsicht prägen den Bildeindruck ebenso wie die Licht- und Schattengebung, die eine 'Verdopplung' der abgebildeten Menschen und Fahrzeuge bewirkt. Sichtbar wird ferner, daß die Hervorhebung grafischer Werte in den Straßenszenen der 50er Jahre beibehalten wird. So rücken in einer um 1952 entstandenen Aufnahme vor allem die weißen Straßenmarkierungen, die wie eine gleichmäßig gereichte Perlenkette den Fußgängerweg eingrenzen und farblich zur Straße absetzen, in das Blickfeld. (Abb. 187) Die Diagonale wird von einem Auto gekreuzt, dessen Farbe mit der der Markierung korrespondiert. Prägnant innerhalb der strengen Komposition ist die Dominanz der geraden Linien, der im rechten Winkel zueinander angeordneten Bildelemente.

Die hier dargelegte fotografische Auffassung findet sich in vergleichbarer Weise in der ca. 20 Jahre zuvor aufgenommenen Straßenszene mit dem Merkurbrunnen (Abb. 67), die allerdings zeichenhafter ist und einen höheren Abstraktionsgrad aufweist. Eine subtile Lichtdramaturgie weisen einige Arbeiten der späten 50er Jahre auf. Deutlich wird dies an einem Foto von der 'Zeil', einer Straße in der Frankfurter Einkaufszone. (Abb. 188) Aufgenommen wurde das Motiv, wie die Uhr am linken Bildrand anzeigt, am frühen Abend. Durch das zu diesem Zeitpunkt vorherrschende Zwielflicht erscheinen die Hell-Dunkelzonen nicht so kontrastreich wie die oben

---

<sup>671</sup> Dort dienten sie z.B. - gemeinsam mit Fotos von Franz Lazi jun. - der Illustration eines Beitrags mit dem Titel "Geteilte Räume. Ganze Räume" (o.A.) in: 'Möbel-Kultur'. Fachzeitschrift für die gesamte Möbelwirtschaft, Jg. 7, H. 5, Hamburg 1955 (Ein Belegexemplar, allerdings ohne Seitenangabe, befindet sich im Nachlaß.) Inwieweit Hases Aufnahmen in vergleichbaren Publikationen veröffentlicht wurden, ist nicht bekannt. Die Anzahl der Ratgeber zu Wohnfragen - und damit der Bedarf an Bildern - war zumindest in der ersten Hälfte der 50er Jahre groß; vgl. Kriegeskorte, S. 47

<sup>672</sup> Wie Paul Nathrath im 'Photo-Magazin' angibt, sei das fotografische Medium prädestiniert, die "Lebendigkeit" der Straße festzuhalten. Zudem würde der Umgang mit dieser Bildaufgabe die fachlichen Qualitäten der Fotografen und Fotografinnen erkennen lassen; ders.: Das Bild der Straße, in: 'Photo-Magazin', Mai 1952, S. 22-30

beschriebenen Beispiele. Gleichzeitig verleiht es der innerstädtischen Szenerie 'Glanz'. Im Unterschied zur Aufnahme des markierten Fußgängerwegs unterliegt das Foto von der 'Zeil' einer weniger strengen kompositorischen Ordnung. Daß es sich hier trotz des zum Teil verwirrenden Neben- und Miteinanders von geraden und gebogenen Linien, von rechteckigen wie runden Formen um einen sorgsam kalkulierten Ausschnitt handelt, macht nicht zuletzt die Positionierung der Straßenbahnschienen deutlich. Sie teilen die Fläche des oberen Bildraums in zwei Hälften und trennen die Fußgängerzone optisch von der Straße. Ihr schräger Verlauf bringt zudem Dynamik ins Bild.

## 7.2 Die stille Welt. Stilleben, Objektstudien, Sachaufnahmen, Abstraktionen

Das "zur Ruhe gebrachte, stillgestellte und damit in eine konzentrierte Anschauung gebrachte Gegenständliche"<sup>673</sup> bildet auch im Nachkriegsoeuvre einen Schwerpunkt. Ob dieser Motivkreis formal wie thematisch eine neue Herangehens- bzw. Sichtweise zeigt, wird Gegenstand der folgenden Ausführungen sein.

### 7.2.1 Blumen

"Als Reaktion auf die chaotischen Eindrücke der vergangenen Jahre", schreibt Wolf Strache bezogen auf seine 1945 bis 1946 entstandenen, nahsichtigen Fotografien von Wiesenblumen, "beschäftigte ich mich nach 1945 mit einem sehr stillen Thema."<sup>674</sup> Diese, aus den Erfahrungen des Krieges resultierende, Entdeckung der "Schönheit am Wege"<sup>675</sup> veranlaßte auch andere Fotografen dazu, sich mit einem Motivkreis zu befassen, der zuvor weitgehend als 'frauenspezifisch' galt: "Während der Kriegsjahre, so Alfred Tritschler, "hatte ich mit meiner Kamera nur Bilder der Not und des Elends festgehalten und sehnte mich nun, nach Rückkehr aus der Gefangenschaft, nach einer Tätigkeit, die mir wieder die Freude und Befriedigung geben konnte, Schönes und Wertvolles zu schaffen."<sup>676</sup>

Diese Flucht in die Idylle kann für Hases Oeuvre nicht nachgewiesen werden.<sup>677</sup> Im Unterschied zum Beginn ihrer Tätigkeit als Fotografin spielen Blumenbilder in der unmittelbaren Nachkriegszeit anteilmäßig keine Rolle. Erst ab Ende der 40er Jahre werden sie zunehmend wieder zum Gegenstand der fotografischen Betrachtung. Wie im Frühwerk gibt Hase die Pflanzen häufig im engen Ausschnitt und vor einem neutralen Hintergrund wieder. (Abb. 189, um 1952/53) Von zentraler Bedeutung ist weiterhin die Lichtsetzung. Sie erzeugt eine geheimnisvolle Aura oder betont formale

---

<sup>673</sup> Sturm, Hermann: Magischer Fotorealismus und Sachfotografie. Die fotografischen Bilder von Hans Hansen, in: Hans Hansen. Sachfotografie. Museum Folkwang, Baden/Schweiz 2001 (Kat.), S. 48-53, hier: S. 49

<sup>674</sup> Strache, Wolf: Fotografische Stationen. Bilder aus den Jahren 1934-1980, Stuttgart 1981, S. 53

<sup>675</sup> Wolff, Paul Dr./ Tritschler, Alfred: Schönheit am Wege. Text von Dr. Erich Walch, Seebruck am Chiemsee 1949, 1. Aufl. Neben dieser Publikation erschienen in der unmittelbaren Nachkriegszeit auch andere Fotobildbände, die die 'Schönheit' oder die 'Wunder' der Natur zum Gegenstand ihrer Betrachtung machten, z.B.: Drechsler, Helmut: Kleine Welt am Wegesrand. Ein Farbbildbuch von den kleinen Schönheiten unserer Heimat, Leipzig 1948; Croy, Otto: Mit der Kamera geschrieben: Pflanzenwunder, Wien 1949. Wie Derenthal angibt, stieg die Anzahl vergleichbarer Werke in jenen Jahren beinahe "inflationär" an; vgl. ders., S. 92

<sup>676</sup> Tritschler, Alfred: Wie die Aufnahmen entstanden, in: Wolff 1949, S. I-III, hier: S. I

<sup>677</sup> Neben Hase setzten auch andere Fotografinnen das knappe Aufnahmematerial nicht zur Abbildung von Pflanzen, sondern zur Wiedergabe der Trümmerlandschaften und des Nachkriegsalltags ein. Vgl. Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 23

Merkmale. Eine naturalistische Wiedergabe ist nicht das Ziel dieser fotografischen Arbeiten. Die Reduktion der Pflanzen auf ihre Struktur hat in einigen Aufnahmen vielmehr zur Folge, daß eine Identifizierung der jeweiligen Spezies erschwert wird. So wirken etwa einzelne Arrangements von mehreren Blumen aus der Aufsicht und aus der Nähe betrachtet wie ein ornamentales Muster, das die Bildfläche gleichmäßig überzieht.

### 7.2.2 Die Dinge

Dieser verfremdende Zugriff ist in besonderer Weise bei einer zahlenmäßig kleinen Gruppe von Fotografien zu beobachten, die, wie die Beispiele des Frühwerks, am ehesten unter dem Begriff Abstraktionen zusammengefaßt werden können. Hase selbst betitelt sie im Fotoverzeichnisbuch als "Mikro-Aufnahmen" und gibt gleich den publizistischen Verwendungszweck als "Foto-Rätsel" mit an. In der extremen Nahsicht gewinnen Details von Sicherheitsnadeln, Fingerhüten und anderen unscheinbaren Alltagsgegenständen eine ungeahnte Größe. Parallel dazu geht ihr Bezug zur Realität verloren. Der 'Enträtselung' dienlich ist allein die erkennbare Struktur oder Stofflichkeit der abgebildeten Objekte. Sind diese Informationen zur Materialbeschaffenheit unvollständig, ist die "Bindung an die Dinge" (Walther Petry) ein Stück mehr aufgehoben. In diesem Prozeß der Befreiung des fotografischen Mediums von der reinen Reproduktionsfunktion werden die Gegenstände in einen anderen materiellen Zustand überführt. So verwandeln sich Teigwaren wie Spaghetti durch den Verlust ihrer Plastizität in ein grafisches Gebilde, in ein Geflecht von Lichtbahnen, deren fein nuancierte Helligkeitsgrade den Bildeindruck bestimmen. (Abb. 190, um 1950)

Die vergrößernden Abbildungen der Strukturen von Textilien, Haushaltsgegenständen etc. stellen in Hases Werk nur eine vorübergehende Erscheinung dar. Sie sind aber Beispiel dafür, daß die Fotografin auch in der Nachkriegszeit mit zeitgenössischen Anwendungsformen der Fotografie, etwa der Mikro- und Makrofotografie, vertraut war. In deren Folge nahm, wie Derenthal schreibt, die "Publikationsflut" der Naturfotobücher ab: "Im Zuge der Popularisierung von 'fotoform' und 'subjektiver fotografie', auch unter dem Einfluß der sich ausbreitenden abstrakten Malerei, waren nun Bücher gefragt, in denen mit extremer Mikro- und Makrofotografie neue Formensprachen erprobt wurden."<sup>678</sup>

Im Unterschied zu den hier unter der Bezeichnung 'Abstraktionen' erfaßten Vergrößerungen weisen andere Bildgruppen zwar abstrahierende Tendenzen auf, ohne jedoch die Wiedererkennbarkeit der Dinge zu gefährden. Das fotografische Interesse gilt aber auch bei diesen Aufnahmen nicht dem ursprünglichen Gebrauchswert der abgebildeten Gegenstände, sondern deren ästhetischen Qualitäten im Rahmen der Lichtgestaltung und der Formgebung. Charakteristisch für diese Vorgehensweise sind einige, ca. 1950 aufgenommene, Haushaltsstillleben wie eine Komposition mit zwei Eiern. (Abb. 191) Sie läßt zudem gewisse Bezüge zur 'Neuen Fotografie' der Weimarer Republik erkennen. In der kleinen Inszenierung wird der spiralförmige Schaumschläger seiner Funktion als Küchengerät enthoben und als bildnerisches Mittel eingesetzt. Infolge der Lichtgebung wirft er einen Schatten, der mit seinen fein

---

<sup>678</sup> Derenthal, S. 98. Als Beispiel nennt er u.a. Horst Reumuths 'Wunder der Mikrowelt', Stuttgart 1954 und Carl Strüwes Buch 'Formen des Mikrokosmos. Gestalt und Gestaltung einer Bilderwelt', München 1955

abgestuften Tonwerten die Bildfläche zusätzlich strukturiert und formal eine Beziehung zu dem links von ihm stehenden, angeschnittenen Gefäß herstellt. Die vor dem Quirl positionierten Eier reflektieren an manchen Stellen das Licht. Sie bilden ebenfalls eine Schattenzone, die - in Abhängigkeit zum Objekt - nun einen geschlossenen dunklen Grund aufweist, über dem die Eier zu schweben scheinen. Mit dem 'Ei-Motiv' greift Hase auf einen Darstellungsmodus der Weimarer Avantgarde zurück. Wegen seiner "vollkommenen und einfachen Form" avancierte das Hühnerei nicht nur für Hans Finsler zum idealen Objekt, "um Lichtführung, Überschneidungen, Formänderungen durch Lage und Größe, Formbeziehungen, Kontraste zu anderen Stoffen und ähnliches" zu veranschaulichen.<sup>679</sup> Daneben boten die genannten Eigenschaften die Gelegenheit, die optischen Vorzüge des fotografischen Mediums zu demonstrieren.

Der Anschein des Schwebens eines Gegenstandes resultiert nicht nur aus der Licht- und Schattensituation. Maßgeblich bestimmt wird dieser Bildeindruck ferner durch den die Ensembles umgebenden Raum, der vielfach im Dunkeln bleibt und somit unbestimmbar ist. Entscheidend ist zudem die Positionierung des jeweiligen Objektes. Befindet es sich oberhalb des unteren Bildrandes, verliert es sozusagen seine 'Bodenhaftung' und 'hebt ab'. Losgelöst von dem räumlichen Beziehungsgeflecht, entwickeln in einigen Stilleben alltägliche Dinge vermeintlich magische Kräfte. So zeigt eine um 1949/50 entstandene Aufnahme eine Häkeltischdecke, die zu schweben scheint. (Abb. 192) Der Tisch darunter ist ebenso schwarz wie der Hintergrund. Allein die Formgebung der Decke deutet auf die Existenz des Tisches hin.

Hases Spiel mit verfremdenden Gestaltungselementen läßt sich auch in Arbeiten nachweisen, in denen ein klar definierter Raum den äußerlichen Rahmen vorgibt und parallel dazu einen Realitätsbezug herstellt. Typisch für diese fotografische Sichtweise ist ein Foto, in dem zwei Figurinen infolge der Lichtsetzung, des Bildausschnitts und des Kamerastandpunktes als 'Hauptdarstellerinnen' fungieren. (Abb. 193) Welche bildnerischen Mittel führen nun im einzelnen zu dieser Annahme? Die Nahsicht isoliert das zentrale Motiv, so daß nichts von der kleinen Inszenierung mit Kommode, Lampe, Spiegel und Deckchen ablenkt. Alle abgebildeten Einrichtungsgegenstände übernehmen eine Funktion: Das Möbelstück liefert sozusagen den Grund, auf dem sich die Aufführung abspielt, während die sich von ihm farblich absetzende Decke den eigentlichen Aktionsradius der beiden Protagonistinnen darstellt. Ins Bild bzw. ins Licht gerückt werden diese durch die Stehlampe, die hier, wie die Scheinwerfer einer Bühne, Akzente setzt und zur Dramatisierung des Geschehens beiträgt. Deutlich wird dies z.B. an der Ausrichtung des obersten Lampenarms, dessen Licht an die Wand und in den rechten Teil des Spiegels fällt, so daß sich die Oberkörper der Tänzerinnen in ihm verdoppeln und in einer anderen Positionierung präsentiert werden. Dabei erinnert die auf sie konzentrierte Spiegelansicht in einem viel stärkeren Maße an eine reale Aufführung als das ihr vorausgehende Arrangement auf der Kommode: Fast scheint es so, als würden sich die verlebendigt wirkenden Darstellerinnen einem - wegen der Verdunklung nicht wahrnehmbaren - Publikum zuwenden. An der Wand schließlich und auf der Kommode erfährt das Motiv eine weitere Abwandlung, hier ist nur noch der Schatten des Oberkörpers der auf dem Möbel links stehenden Tänzerin zu sehen. Er stellt formal eine Beziehung zwischen dem Spiegel- und dem Porzellanpaar her.

---

<sup>679</sup> Hans Finsler, zit. n. Thüring, in: Hans Finsler, S. 75. Zum Ei als Motiv in Fotografien der Weimarer Avantgarde siehe ferner: Kaplan, Louis: Foto-Ei, in: Wick, S. 167-182



Inwieweit die beiden zuletzt besprochenen Bilder der Werbung zugeführt wurden, läßt sich nicht überprüfen. Nach den Angaben im Fotoverzeichnisbuch liegt die Vermutung nahe, daß möglicherweise die gehäkelte bzw. die gestickte Decke beworben werden sollten. Aufnahmen von Textilien wie Stoffe, Wäsche und Bekleidungsstücke bilden in der Gruppe der Stilleben einen wichtigen Schwerpunkt. In den meisten Fällen handelt es sich aber nicht um fotografische Inszenierungen des Unwirklichen im Wirklichen, sondern um sachliche Darstellungen, von denen die ersten gegen Ende der 40er Jahre entstanden sind. Einige dieser frühen Sachfotografien beeindrucken weniger durch die künstlerische Gestaltung als durch ihre historische Aussagekraft. So macht die Aufnahme eines von Hase mit dem Titel "Stricksachen Dirks-Ebel" gekennzeichneten Films die Mangelsituation der Nachkriegsjahre deutlich. (Abb. 194) Diese manifestiert sich z.B. in der Schlichtheit der stofflichen Unterlage, vor allem aber in der Beschaffenheit der zum Verkauf angebotenen Produkte: Die Kinderschuhe weisen an der Sohle und am Obermaterial eindeutig Gebrauchsspuren auf. Vielleicht wurden sie deshalb von der Fotografin an den Rand gerückt und nur im Ausschnitt wiedergegeben, während die unversehrten Handschuhe an zentraler Stelle positioniert sind. Im Unterschied zu den Schuhen werden sie zudem ganzflächig vom Licht erfaßt.

Die Rolle der Werbung bestand, wie dieses Beispiel belegt, anfangs vorrangig "im Aufweis der Wiederverfügbarkeit, der schieren Präsenz der Nachkriegsprodukte".<sup>680</sup> Mit Beginn des 'Wirtschaftswunders' änderte sich dies. Die Auswahl an Waren wuchs und erste Luxusartikel fanden nicht nur ihren Platz in den Regalen der Geschäfte, sondern auch in den Aufnahmen Elisabeth Hases. Glänzende Seidenwäsche hebt sich vor schwarzem Hintergrund effektiv ab, drapierte Dekostoffe veranschaulichen die Vielfältigkeit des Angebots. Bei der fotografischen Präsentation der Materialien greift Hase wie so oft auf bildnerische Mittel der Vorkriegszeit zurück, war doch z.B. die Nahsicht besonders geeignet, die Verschiedenheit der einzelnen Stoffe vorzuführen. (Abb. 195) Hervorgehoben wird diese zusätzlich durch die Anordnung der Textilien, etwa durch die Gegenüberstellung oder das Nebeneinander von glatten und rauhen, von gestreiften und nicht gemusterten Oberflächen.

Die Anzahl der von der Frankfurter Fotografin im Aufnahmebuch verzeichneten Auftraggeber aus der Textilbranche ist vor allem in der ersten Hälfte der 50er Jahre - der Situation des Marktes entsprechend - groß. Zumeist waren es die Inhaber von Geschäften, die sie mit der Ablichtung ihrer Ware betrauten.<sup>681</sup> Daneben arbeitete sie aber auch für Firmen wie die im Odenwald ansässige Tuchfabrik 'Arzt', deren Maschinen und Materialien sie dokumentierte. Zwei aus dieser Zusammenarbeit resultierende, Ende 1952 oder Anfang 1953 entstandene, Aufnahmen veranschaulichen, daß auch auf dem Gebiet der Werksfotografie unterschiedliche Darstellungsformen parallel zueinander existieren. Das erste Foto zeigt ein Maschinendetail, das sich aus verschiedenen, jeweils gleichförmigen und seriell angeordneten Elementen zusammensetzt. (Abb. 196) Diese führen bzw. verarbeiten das Garn. Das charakteristische Merkmal des technischen Geräts, die Wiederholung

---

<sup>680</sup> Kriegeskorte, Michael: Werbung in Deutschland 1945-1965, Köln 1992, S. 7. Wie der Autor feststellt, war der Konkurrenzkampf zwischen den einzelnen Marken zu diesem Zeitpunkt noch wenig ausgeprägt. Erst in den Jahren nach der Währungsreform, als die einzelnen Waren wieder zur Verfügung standen, differenzierten sich die Werbestrategien. Vgl. ders., S. 8

<sup>681</sup> Neben Dirks-Abel erwähnt sie namentlich u.a. folgende Kunden bzw. Kundinnen: Wirth, Haagen, Habig, Dierig.

des immer Gleichen, wird durch die gestalterischen Mittel zum zentralen Bildinhalt. So erscheinen mittels Schrägsicht die einzelnen Bestandteile rhythmisch hintereinander gestaffelt. Gleichzeitig entsteht wegen des engen Ausschnitts der Eindruck einer sich ins Unendliche fortsetzenden Reihung und damit verbunden der Anschein einer hohen Produktionskapazität. Die im Foto vorgenommene Isolierung der Maschine aus ihrer Umgebung lenkt den Blick auf ihr konstruktives Gerüst und ihre materielle Beschaffenheit, die im Kontrast zu der stumpfen Oberfläche des Garns steht. Hinsichtlich der nahsichtigen, formatausfüllenden und präzisen Darstellung der abgebildeten Gegenstände, erinnert diese Sachaufnahme an das zuvor analysierte Textilstilleben, wobei das 'Maschinenfoto' differenziertere Tonwerte sowie eine höhere bildnerische Qualität aufweist.

Nicht alle in der Tuchfabrik aufgenommenen Motive lassen diese feinen Graustufungen erkennen. So sind in einer Aufnahme von gestapelten Garnrollen die Tonwerte reduziert, bestimmen Schwarz-Weiß-Kontraste das Bild. (Abb. 197) Verstärkt wird diese Abstraktion durch den engen Ausschnitt, der weder Auskunft über die Räumlichkeit noch über den Verwertungszusammenhang gibt. Auch über die Ausmaße des präsentierten Rohstoffes kann wenig gesagt werden. Auffällig ist allein das schwarze, scheibenförmige Rund der Spulen, das mit dem dunklen Hintergrund korrespondiert. In der Wahl der bildnerischen Mittel (z.B. schwarzer Grund, Gegenüberstellung von Hell-Dunkel-Zonen) bestehen Ähnlichkeiten zur Fotografie des 'Bela-Glanzgarms'. (Abb. 37). In dieser um 1935 entstandenen Aufnahme sind jedoch Größe und Form der Garnrollen zu erkennen, der Abstrahierungsgrad ist geringer.

Die in Abb. 197 zu beobachtende "Reduktion des Sichtbaren" (Thilo Koenig) auf harte Kontraste oder formgebende Strukturen war ein beliebtes Stilmittel der Fotografie der 50er Jahre, das jedoch nicht von allen Fotografen und Fotografinnen gleichermaßen eingesetzt wurde. Albert Renger-Patzsch etwa sah von einer stark reduzierenden Tongebung ab, wie eine hier zum Vergleich herangezogene Aufnahme aus dem Jahre 1956 deutlich macht. (Abb. 198) Im Unterschied zu Hase wahrt Renger-Patzsch eine größere Distanz zu den nun von Ständern getragenen Rollen. Dadurch bleibt ein Teil des Raums erkennbar. Hinweise zum Einsatz des Materials werden zwar nicht gegeben, aber der industrielle Kontext läßt sich z.B. an dem links im Bild positionierten Behälter ablesen. Dokumentiert wird durch die diagonale Sicht ferner die Größe der unterschiedlich ausgerichteten Rollen, was zu einer Steigerung des Informationsgehalts führt. Dieses Ziel verfolgte Hase mit ihrer Abbildung scheinbar nicht, wobei erwähnt werden muß, daß das Bild einer Serie angehört und somit seinem Kontext entnommen worden ist.

Im Unterschied zum Frühwerk nehmen die im Auftrag von Firmen erstellten Produkt- und Sachaufnahmen in der Nachkriegszeit anzahlmäßig eine weitaus größere Bedeutung ein. Ab Ende der 40er, vor allem aber in der ersten Hälfte der 50er Jahre fotografierte Hase u.a. Porzellan von Rosenthal, Zelte von Columbit. Daneben arbeitete sie für die unterschiedlichsten AusstellerInnen auf Messen und anderen Veranstaltungen. Auch in Stilleben dieses fotografischen Tätigkeitsbereichs fehlt häufig der konkrete Bezug zum Anbieter oder zur Anbieterin der Ware. Selbst die Angaben im Fotoverzeichnisbuch tragen nicht immer zur Klärung der Verwertungsabsicht bei, wie das folgende Beispiel belegt. (Abb. 199, ca.1950) Laut Eintragung ist das Stilleben im Zusammenhang mit einer Autoausstellung entstanden. Dieser Kontext kann - zumindest aus heutiger Sicht und ohne entsprechendes

Begleitmaterial (Text, Werbebroschüren) - anhand des abgebildeten Motives in keinsten Weise hergestellt werden. Zentraler Bildinhalt ist die teilweise von einer Hand umschlossene Glaskugel. Beide befinden sich etwa in der Mitte des Bildes, während der am Rand angeschnittene Arm seitlich von ihnen positioniert ist. Welche Funktion der Hand zukommt, läßt sich nicht genau bestimmen. Sie gibt der Kugel Halt, wobei dieser auch durch die direkte Platzierung des Gegenstandes auf der Unterlage gewährleistet zu sein scheint. Wahrscheinlich dient die Hand dazu, die Materialeigenschaften des Glasobjektes aufzuzeigen. So ist der hinter der Kugel liegende Daumen nur wegen ihrer Transparenz sichtbar. Gleichzeitig spiegeln sich außerhalb des Bildraumes befindende Dinge auf der reflektierenden Oberfläche. Inwieweit die Abbildung z.B. eine verbesserte Qualität des bei der Autoherstellung verwendeten Werkstoffes demonstrieren sollte, bleibt wegen der unspezifischen Bildaussage offen.

Den Abschluß der Analyse der Fotografien der 'stillen Welt' bilden die Stilleben mit Nahrung. Sie stellen innerhalb dieser Werkgruppe weiterhin einen Schwerpunkt dar. Fotografiert hat Hase die unzähligen Motive mit Nahrungsmitteln erst ab Ende der 40er Jahre, nach der allgemeinen Lebensmittelknappheit. In den 50er Jahren, mit der Stabilisierung der Wirtschaft, wächst die Anzahl der Darstellungen von gedeckten Tischen, zubereiteten Speisen etc. Ein nicht unerheblicher Teil der Bilder entstand im Auftrag. Für den bekannten 'Frankfurter Hof' nahm Hase nicht nur die Hotelzimmer auf, sondern auch die in der Küche hergestellten Spezialitäten, zu der in der Zeit des 'Wirtschaftswunders' zunehmend wieder Delikatessen wie Hummer gehörten. Als Luxusartikel galt vorübergehend ferner der bis 1950 rationierte Zucker<sup>682</sup>, der als Motiv im selben Jahr Einlaß in die Bildwelt der Frankfurter Fotografin fand. (Abb. 200) Das Foto ist Bestandteil einer Serie, die im Fotoverzeichnisbuch unter dem Titel "Steuerfragen" aufgeführt ist.<sup>683</sup> Die Aufnahme veranschaulicht exemplarisch die - nicht nur in diesem Themenkreis - verwendeten Stilmittel wie die Kontrastierung von Hell-Dunkel-Zonen und die Isolierung des Gegenstandes aus seiner alltäglichen Umgebung. Sie verleihen dem abgebildeten Objekt den Stellenwert, der ihm zu dieser Zeit zukam. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die dramatisierende Lichtsetzung. Sie 'erhöht' wie die Nahsicht und das Hochformat den sorgsam geschichteten Zuckerberg.

### 7.3 Landschaften

Mit dem Thema 'Landschaft' hat Hase sich ab Ende der 40er Jahre, vor allem aber in den 50er Jahren, wieder ausführlich befaßt. Ein großer Teil der Aufnahmen entstand während ihrer Reisen, die sie, wie in der Vorkriegszeit und zu Beginn des II. Weltkrieges, vorwiegend in deutsche Regionen führten.<sup>684</sup> Auch hinsichtlich der

---

<sup>682</sup> Während die Rationierung von Kartoffeln schon im Oktober 1948 eingestellt wurde, blieb Zucker bis zum April 1950 bewirtschaftet. Vgl. Benz, in: Glaser/Pufendorf, S. 30

<sup>683</sup> Einige Arbeiten dieser Bildfolge wurden im Juli 1950 in dem Presseorgan 'Zeit und Bild' (S. 2) veröffentlicht. Dort illustrieren sie einen Artikel mit der Überschrift "Kleines Steuer-Einmaleins".

<sup>684</sup> Die Darstellung der 'Heimat' blieb auch für andere Fotografen und Fotografinnen der Nachkriegszeit *ein* mögliches Aufgabengebiet. Im Unterschied und in bewußter Abgrenzung zum Nationalsozialismus wurden die Begriffe 'deutsche' Heimat oder 'deutsche' Heimatfotografie nicht mehr benutzt. Einige Autoren erklärten vielmehr die ganze Welt zur Heimat, um auf diesem Wege ihre Bereitschaft zur Völkerverständigung zum Ausdruck zu bringen. So heißt es in einem 1949 in der 'Foto Prisma' publizierten Aufsatz zur Heimatfotografie: "Unsere weite Heimat ist doch die Welt, und ein Austausch und die Kenntnisnahme heimatkundlicher Arbeiten stellen sich dann in den Dienst der Völkerverständigung und des Friedenswillens.": Petersen, Arnold: Für die Heimatphotographie, in:

jeweiligen Reiseziele lassen sich Parallelen erkennen. So besuchte sie weiterhin die deutschen Mittelgebirge, den Rhein, den Chiemsee und andere ihr vertraute Orte und Gebiete.

Der Thematisierung von Räumlichkeit, der Hervorhebung von Strukturen und der Wiedergabe eines Stimmungsgehalts kommt in den Landschaftsbildern eine zentrale Bedeutung zu. Die Weite einer Landschaft stellt Hase z.B. in einem Foto mit dem Titel "Flußlandschaft" dar. (Abb. 201, um 1949) Strukturiert wird deren gleichförmige, scheinbar unbegrenzte Ebene beinahe ausschließlich durch den Fluß, der perspektivisch auf einen imaginären Fluchtpunkt ausgerichtet ist. In der oberen Hälfte hingegen gestaltet die auffällige Wolkenbildung den Bildraum. Ihre - aus dem Licht der untergehenden Sonne resultierende - unterschiedliche Tongebung bewirkt eine Dramatisierung des Bildeindrucks und trägt entscheidend zur Steigerung des Stimmungsgehalts bei.

Die Akzentuierung von Hell- und Dunkelzonen fällt in einem Foto aus dem Jahre 1951 weitaus stärker aus. (Abb. 202) Es repräsentiert eine Gruppe von Bildern, die durch ihren hohen Abstraktionsgrad auffallen. Aufgenommen wurde es während einer Moselreise. Der Charakterisierung dieser Region dient die ebenfalls im Querformat ausgeführte Aufnahme aber offensichtlich nicht. Sie hat mit einer naturalistischen Wiedergabe wenig gemein und scheint auf den ersten Blick einzig aus kontrastierenden Form- und Farbelementen zu bestehen. So ragt die dreieckige Schattenzone an der linken Seite wie ein Keil bis zur Bildmitte, wo sich - in geringem Abstand - sein schmaleres Pendant befindet. Beide sind mit der Spitze etwa im Bereich der horizontalen Linie, wodurch der Eindruck entsteht, das Bild sei zweigeteilt. Daß es sich um eine Spiegelung bzw. Verdopplung des Motivs handelt, wird erst bei genauerem Hinsehen ersichtlich. Bis dahin aber bleibt aufgrund der durchdachten Komposition die Illusion eines geschlossenen Gebildes erhalten, dessen 'oben' und 'unten' sich nicht sofort erschließt und das wegen seiner Vielansichtigkeit verschiedene Assoziationsmöglichkeiten anbietet.

Die hier beschriebene abstrahierende Landschaftsauffassung führt in Otto Steinerts "Schlammweiher 2" aus dem Jahre 1953 zu einer radikaleren Bildlösung. (Abb. 203) Steinert setzt die in einem Industriegebiet fotografierte Abraumhalde in das obere Drittel der Bildfläche, während die Schlammfläche sich über den restlichen Teil des Bildraums erstreckt. Dadurch scheint der Abstand zur Halde optisch weiter entfernt. Der Ausschnitt begrenzt das Motiv zudem stärker. Durch die kontrastreichere Abzugstechnik wirkt die abgebildete Industrielandschaft schemenhaft und unwirklich, beinahe bedrohlich.

Das am Beispiel der Mosellandschaft (Abb. 202) dargelegte verwirrende Spiel mit sich verdoppelnden Formen kann ebenfalls bei Aufnahmen nachgewiesen werden, die Landschaften im engen Ausschnitt präsentieren. Auch hier wächst das Maß an Abstraktion zu Beginn der 50er Jahre, wie die beiden folgenden Beispiele deutlich machen. Das erste, 1949 entstandene Foto, bildet eine am Rand angeschnittene

---

'Photo-Magazin', Jg. 1, Nov. 1949, S. 37. Als Reaktion auf die Indienstnahme des fotografischen Mediums durch die Nationalsozialisten, kann ebenfalls Petersens Forderung nach einer sachlichen Darstellungsweise interpretiert werden. Für eine sachliche, nicht 'romantisierende' Heimatfotografie setzte sich u.a. auch Fritz Kempe, Mitglied der 'Gesellschaft Deutscher Lichtbildner' in seinem Aufsatz "Entsüßte Heimatfotografie" ein, in: 'Foto Prisma', Sept. 1952, H. 9, S. 368-369, hier: S. 368. Nicht geändert haben sich die Inhalte: Landschaften, Menschen und deren Arbeit, Architektur etc. zählen auch weiterhin zu den favorisierten Motiven, vgl. Andersen, a.a.O..

Baumreihe ab, die sich zu den Seiten hin fortzusetzen scheint. (Abb. 204) Sie ist Teil einer Parklandschaft und findet ihre bildliche Entsprechung auf der Wasseroberfläche. Eine Hierarchisierung der beiden Erscheinungsformen findet nicht statt: Beiden wird gleich viel Raum gewährt.

Reduzierter hinsichtlich der Formelemente und der Tonabstufungen ist eine Fotografie aus dem Jahre 1952. (Abb. 205) Das im Schwarzwald aufgenommene Bild ist Teil einer fotografischen Reihe mit dem Titel "Schnee-Sonne" und steht stellvertretend für eine Anzahl von Aufnahmen, denen u.a. die Betonung von Strukturen, etwa mittels Schattenbildung, gemeinsam ist. Es zeigt eine das Sonnenlicht reflektierende Schneedecke, deren Körnung besonders in den leicht verschatteten Zonen sichtbar wird. Gegliedert wird die fragmentierte Ansicht der Winterlandschaft von einem Holzzaun. Er zieht sich waagrecht durch die Bildfläche und erscheint in seinem Ausmaß ebenso unbestimmbar wie die Baumreihe. Die schwarzen Streben sind zum Teil mit Schnee bedeckt und führen so im Detail die Gegenüberstellung der Hell-Dunkel-Werte fort. In seinem gewundenen Verlauf erinnert vor allem der Schatten an das Skelett eines Tierkörpers. Solche formalen Analogien waren von Hase beabsichtigt und finden in einer kleinen Ansammlung von Bildern eine noch radikalere Formulierung. So gleicht ein schneebedeckter und aus der Untersicht fotografiertes Telegrafmast einem menschlichen Wesen. (Abb. 206, 1952) Die minimalisierte Natur fungiert hier ausschließlich als Lieferantin für Skurriles. Nicht von ungefähr wurde das Foto, wie das Zaunbild auch, 1955 im 'Photo-Magazin' als Beispiel für "Photo Kuriosa" publiziert.<sup>685</sup> Illustriert war der gleichnamige Aufsatz u.a. mit einer Aufnahme von Peter Keetmann, einem Mitglied der Gruppe 'fotoform'. Wie Pohlmann schreibt, bevorzugte diese Fotografengruppe für ihre Naturdarstellungen bis zum Jahre 1953 vor allem die winterliche Jahreszeit, in der natürliche Phänomene sich in abstrakte Muster aus Linien und Formen verwandeln.<sup>686</sup> Das Angebot an bizarren Motiven war zu diesem Zeitpunkt groß, was auch Fotografen und Fotografinnen außerhalb von 'fotoform' veranlaßte, sich - allerdings aus wirtschaftlichen Gründen - mit diesem Themenkreis zu befassen, bestand doch seitens der Presse zumindest für einen gewissen Zeitraum ein Bedarf an diesen oder vergleichbaren Bildern.<sup>687</sup>

---

<sup>685</sup> Eckhardt, Werner: Photo Kuriosa. Die Welt ist voller Merkwürdigkeiten, in: 'Photo-Magazin', Jg. VII, März 1955, S. 48-49

<sup>686</sup> Pohlmann, Ulrich: Der einsame Gegenstand - Zu ausgewählten Photographien von Toni Schneiders, in: Toni Schneiders. Photographien 1946-1980, hg. von Ulrich Pohlmann, München 1999 (Kat. zur gleichnamigen Ausstellung im Fotomuseum im Münchener Stadtmuseum), S. 24-29, hier: S. 24. Von den Menschen der damaligen Zeit wurde eine Wechselbeziehung zwischen diesen abstrahierenden Nahaufnahmen und der gegenstandslosen Malerei hergestellt. Die Suche nach den "Urformen des Bildhaften" stimulierte dabei nicht nur Willi Baumeister, der diese Formulierung 1947 in seinem Text "Das Unbekannte in der Kunst" benutzte, sondern z.B. auch das 'fotoform'-Mitglied Toni Schneiders. Wie andere Künstler und Künstlerinnen, hatten sich Baumeister und Schneiders gegen Ende der 40er Jahre am Bodensee niedergelassen, um dort zu arbeiten. Vgl. Pohlmann, in: Toni Schneiders, S. 24ff. Die Landschaft am Bodensee faszinierte auch Elisabeth Hase, die dort um 1949 mehrere Filme aufnahm. Ob sie möglicherweise zu diesem Zeitpunkt wieder Kontakt zu ihrem ehemaligen Lehrer Willi Baumeister, der ihr ein Jahr später für den Besuch seiner Klasse an der Kunstschule rückwirkend ein Zeugnis ausstellen sollte, hatte, ist nicht dokumentiert.

<sup>687</sup> Stimmungsvolle Landschaftsfotos waren um die Mitte der 50er Jahre scheinbar auch in den von der 'Gesellschaft Deutscher Lichtbildner' veranstalteten Ausstellungen, von denen eine 1955 in Frankfurt a.M. stattfand, wenig gefragt. Vgl. o.A.: Die Frankfurter Ausstellung der GDL, in: 'Foto Prisma', Juli 1955, H. 7, S. 335

In Hases Werk stellen diese abstrahierenden Landschaftsfotografien aber eine vorübergehende Erscheinung dar, während im traditionellen Stil ausgeführte Arbeiten weiterhin die Bildproduktion bestimmen.

#### 7.4 Bilder von Menschen

Bilder von Menschen, vor allem von berufstätigen, hat die Fotografin auch in den Nachkriegsjahren gemacht. Selbst-Fotos hingegen spielen, wie es sich schon gegen Ende der 30er Jahre andeutete, keine Rolle mehr.

Bei den einzelnen Motivgruppen lassen sich bezüglich des Entstehungszeitraums Schwerpunkte erkennen. So widmete Hase sich in den 50er Jahren vornehmlich der Darstellung des Menschen in seinem sozialen Umfeld (Beruf, Freizeit etc.), während die Jahre 1946 bis 1948/49 als Hoch-Zeit ihrer Porträts und Paßfotos angesehen werden können.<sup>688</sup> Das für diese Bildaufgabe benötigte Filmmaterial erhielt Elisabeth Hase u.a. von einem "Amerikaner", wie es bei Mettner vage heißt.<sup>689</sup> Dessen Unterstützung erleichterte ihre Arbeit enorm, da die Produktion von Paßbildern erneut kontingentiert war, nun über die Zuteilung der fotografischen Materialien.<sup>690</sup> Nicht selten bot dieses wenig angesehene Anwendungsgebiet der Fotografie einen Einstieg in das gewinnträchtigere Porträtgeschäft. In einer Zeit, in der es praktisch nichts zu kaufen gab, wurden, wie der Bonner Fotograf Hans Schafgans rückblickend feststellte, Bildnisse als "repräsentatives Geschenk" geschätzt.<sup>691</sup> Der in der unmittelbaren Nachkriegszeit vorherrschende Ausnahmezustand, etwa im Pressewesen, veranlaßte bzw. zwang auch die Frankfurter Fotografin, sich vornehmlich mit der Porträtfotografie zu befassen. So schreibt sie am 28.5.1947 an Simonis: "Ich arbeite hauptsächlich Porträt, da es kaum Zeitungen gibt."<sup>692</sup> In den 50er Jahren sollte sich das ändern: Die Anzahl ihrer Bildnisse ging - zugunsten der Werbe- und Pressefotografien - zurück. Möglicherweise hängt diese Entwicklung in gewissem Umfang auch mit der in den Fotozeitschriften beklagten "Krise der Porträtfotografie"<sup>693</sup> zusammen. Diese resultiere, wie Heinrich Freytag 1950 in der 'Foto Prisma' angibt, aus dem "Zusammenbruch des Bürgertums" als wichtigstem Auftraggeber und aus der Konkurrenz der Amateure. Deren außerhalb der künstlichen

---

<sup>688</sup> So entstanden z.B. um 1946 hunderte von Paßfotos. Die Namen der Abgebildeten werden in den Geschäftsbüchern nicht genannt. In den meisten Fällen gibt Hase nur die Anzahl, zum Teil bis zu 65 Stück, an. Wahrscheinlich resultieren die Einnahmen dieser Großaufträge aus einer Zusammenarbeit mit Behörden oder anderen Institutionen. Mit der ungeliebten, aber krisensicheren Bildaufgabe 'Paßfoto' mußten auch andere vormals etablierte Fotografinnen und Fotografen wie Hugo Erfurth vorerst ihren Lebensunterhalt bestreiten; Derenthal, S. 102. Wegen der von den Einwohnermeldeämtern vorgegebenen Standards (3/4 Vorderansicht des Kopfes etc.), bestanden kaum Möglichkeiten der gestalterischen Einflußnahme. Obwohl die Paßbilder hinsichtlich der Aufnahmetechnik keine großen Anforderungen stellten, brachte die Durchführung einige Schwierigkeiten mit sich, wenn etwa infolge der zerstörten Ateliers kein geeigneter Hintergrund vorhanden war. In diesem Fall wurden z.B., wie Sachsse am Beispiel von Ria und Hermann Claasen darlegt, weiße Papierrollen inmitten der Trümmerwüsten aufgehängt, vor denen sich die Menschen anschließend präsentieren konnten. Vgl. Sachsse, Rolf: Hermann Claasen: Porträts. Werkverzeichnis Band 1, hg. v. Klaus Honnef, Köln 1993, S. 23ff

<sup>689</sup> S. 66

<sup>690</sup> Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 21

<sup>691</sup> Honnef, in: Aus den Trümmern., S. 194

<sup>692</sup> Der Brief befindet sich im Nachlaß.

<sup>693</sup> Boje, Walter, Dr.: Foto oder Lichtbild? Gedanken zur Krise der Porträtfotografie, in: 'Foto Prisma', Febr. 1952, H. 2, S. 54-57, hier: S. 54. Zu dieser Thematik siehe auch: Brodbeck, Hans: Die Krise in der Bildnisfotografie, in: 'Foto Prisma', Nov. 1951, H. 11, S. 431-432

Atmosphäre der Ateliers entstandenen Bilder seien lebendiger. Ferner kritisiert er die mangelnde Bereitschaft der professionellen FotografInnen, sich mit neuen bildnerischen Techniken auseinanderzusetzen.<sup>694</sup> Ein zusätzliches Problem stellte für Autoren wie Dr. Walter Boje, prominentes Mitglied in der 'Gesellschaft Deutscher Lichtbildner', die schlechte Ausbildung an den Fotoschulen dar. Sie führe zu einem "rein handwerklich-technischen" Ergebnis und unterdrücke jeden individuellen Ansatz.<sup>695</sup>

Hases geringes Interesse am Porträt leitet sich wahrscheinlich vornehmlich aus dessen schlechten kommerziellen Verwertungsmöglichkeiten ab. So bestand z.B. im Pressewesen auch nach der Aufhebung der Lizenzierungspflicht im Jahre 1949 (Kap. VIII) kaum ein Bedarf an dieser Bildaufgabe. Geschätzt wurde vielmehr das Reportagefoto, das den Menschen in seinem alltäglichen Umfeld zeigte.<sup>696</sup>

Wie zu Beginn ihrer beruflichen Laufbahn, porträtierte die Frankfurter Fotografin neben Privatpersonen auch bekannte Persönlichkeiten der Kunst- und Kulturszene, z.B. den Architekten Hermann Mäckler<sup>697</sup> (Abb. 207) und die Schriftstellerin Marie-Luise Kaschnitz. (Abb. 208) Hinsichtlich des Darstellungsmodus weisen die im Archiv vorhandenen Abzüge der Nachkriegszeit eine geringere Variationsbreite auf. Sie sind zumeist formatfüllend als Kopf- oder Brustporträt ausgeführt. Der Kopf ist gerade und frontal zur Kamera gerichtet oder ein wenig geneigt und zur Seite gewendet. Die Porträtierten sind mittig positioniert. Von einer dramatisierenden oder kontrastierenden Lichtführung sieht Hase ab. Die Gesichter sind gleichmäßig ausgeleuchtet, oder es werden wie bei Mäckler einzelne Gesichtspartien akzentuiert. Der Hintergrund ist in diesen wie in anderen Bildnissen des Nachkriegswerks nicht mehr schwarz, sondern vorwiegend hell. Er ist zudem neutral und liefert somit keine Informationen zur sozialen Herkunft der abgebildeten Menschen.

Hases Bildnisse der 50er Jahre entsprechen der klassischen Porträttradition. Die zur selben Zeit im Bereich der 'Subjektiven Fotografie' verwendeten experimentellen Techniken (Solarisation, Negativmontage) finden in ihren konventionellen Darstellungen keine Berücksichtigung.

Da Motive mit Kindern (kleine Spielszenen, alltägliche Tätigkeiten) auch in der Nachkriegszeit vielfältige Vermarktungsmöglichkeiten boten, befaßte sich das Atelier Elisabeth Hase in gewohnter Manier mit dieser Thematik. Besonders häufig nahm die Fotografin ihre beiden Töchter auf, um anschließend die Bilder etwa der Produktwerbung zuzuführen. Daneben entstanden Bildnisse von großer Intensität. Sie zeichnen sich durch eine konzentrierte Sichtweise und eine subtile Lichtregie aus. (Abb. 209, 1946)

---

<sup>694</sup> Freytag, Heinrich: Bildnisfotografie - ohne Zukunft?, in: 'Foto Prisma', Okt. 1950, H. 7, S. 268-271, hier: S. 268

<sup>695</sup> Boje 1952, S. 54f

<sup>696</sup> Kempe, Fritz: Das Bild des Menschen in der Fotografie, in: 'Foto Prisma', Dez. 1957, H. 12, S. 646-652, hier: S. 652

<sup>697</sup> Mäckler führte zusammen mit Alois Giefer ein bekanntes Architekturbüro, das z.B. für den Entwurf des Fluggast-Abfertigungsgebäudes des Rhein-Main-Flughafens den 1. Preis erhalten hatte; Glaser 1986, S. 137. Hase selbst beauftragte Mäckler mit dem Bau ihres Hauses in der Wildenbruchstraße. Inwieweit auch zu Kaschnitz ein näherer Kontakt bestand, ist nicht dokumentiert.

Welcher Stellenwert dem Thema **‘Mensch und Arbeit’** im Nachkriegswerk zukommt, ob es Kontinuitäten oder Veränderungen bezüglich der Inhalte oder des Stils gibt, werden die folgenden Ausführungen untersuchen.

Gleich zu Beginn kann festgestellt werden, daß dieser Motivkreis in der Gruppe der **‘Bilder von Menschen’** anteilmäßig weiterhin eine zentrale Rolle einnimmt. Ebenfalls nicht geändert hat sich die Zusammensetzung der dargestellten Berufsgruppen: Handwerker und Handwerkerinnen, Arbeiter und Arbeiterinnen, Angestellte etc. finden wie zuvor Einlaß in Hases Bildwelt und sind damit Gegenstand der Analyse.<sup>698</sup>

Eine der bekanntesten Persönlichkeiten im Nachkriegsdeutschland war Konrad Adenauer. (Abb. 210) Er zählte wie der Frankfurter Oberbürgermeister Kolb zu den von Hase fotografierten Politikern. Das um 1953/54 entstandene Foto repräsentiert den Motivkreis **‘Menschen in Führungspositionen’**. Zur Herausstellung der gesellschaftlichen Position wählte die Fotografin verschiedene gestalterische Mittel. So wird der hinter dem Rednerpult stehende Bundeskanzler durch die Untersicht erhöht. Seine Positionierung am Bildrand ist dieser Intention in keiner Weise abträglich: Sowohl die Mikrofone als auch der Kopf des Zuhörers verweisen in ihrer Ausrichtung auf den Politiker. Hervorgehoben wird er ferner durch die ihn umgebende Architektur, vor der sich die erhellten Gesichtspartien deutlich abheben und die einen dem Anlaß entsprechenden Rahmen darstellt. Das Publikum selbst, das wie Adenauers Blickrichtung kenntlich macht, zu ihm aufschauen muß, bleibt außen vor. Die angewendeten Stilelemente forcieren Adenauers Bedeutung als Leitfigur bzw. Hoffnungsträger einer Ära, die schließlich nach ihm benannt wurde.

In seiner Gestaltung weist das Politikerporträt Parallelen zu dem ebenfalls der Kategorie **‘Herrscherbildnis’** zuzuordnenden Fotografie von Dr. Siedler von der I.G. Farben auf (Abb. 117): Die Haltung der Oberkörper, ihre Plazierung im Bild sowie ihre Einfassung durch die rechtwinklig angeordneten, den Hintergrund strukturierenden Elemente ist beinahe identisch. Daraus kann für diese Motivgruppe der Rückschluß gezogen werden, daß im Frühwerk verwendete und bereits etablierte Bildformeln weiterhin zum Einsatz kamen. Das Foto aus den 30er Jahren wirkt aber, nicht zuletzt wegen des engeren Ausschnitts, des künstlichen Lichts und der klareren Komposition ausdrucksstärker: Die von dem Industriellen verkörperte Macht wird deutlich zur Anschauung gebracht.

Wie verhält es sich nun mit der Wiedergabe der im Handwerk tätigen Menschen? Mit welchen gestalterischen Mittel arbeitete Hase? Gibt es möglicherweise, etwa im Vergleich zu den Aufnahmen der Mitglieder in Führungspositionen, Unterschiede in der Darstellung?

Gleich zu Beginn kann festgestellt werden, daß Gemeinsamkeiten wie Abweichungen existieren. Deutlich wird dies bei einer Fotografie, die eine vor einer Häuserwand

---

<sup>698</sup> Erwähnt sei an dieser Stelle die kleine Gruppe der um 1949/50 aufgenommenen Ausdrucksstudien, von denen im Archiv nur wenige Abzüge vorhanden sind. Sie tragen z.B. den Titel "Petra George. 'Die Fliegen'" und sind insofern interessant, als sie zeigen, daß Hase mit der damaligen Entwicklung der Theaterszene - zumindest in gewissem Umfang - vertraut war. Jean Paul Sartres Werk "Die Fliegen" (deutsche Erstaufführung 1947) gehörte wie die Arbeiten anderer Gegenwartsautoren (z.B. Tennessee Williams, Thornton Wilder) zu den in den Westzonen aufgeführten Theaterproduktionen. Die wegen des großen Nachholbedarfs blühende Theaterszene bot Fotografinnen wie Rosemarie Clausen und Liselotte Strelow ein breites Betätigungsfeld. Für Hase blieb dieses Arbeitsgebiet - wie zu Beginn der 30er Jahre - ein Intermezzo. Zu den allgemeinen Angaben zur Theaterfotografie siehe: Hopmann, Barbara: Bretter, die die Welt bedeuten, in: frauenobjektiv, S. 105-113, hier: S. 106; Sachsse, in: frauenobjektiv, S. 22



stehende Handwerkerin abbildet.<sup>699</sup> (Abb. 211, ca.1949) Ähnlichkeiten zum Adenauerbild bestehen u.a. hinsichtlich des leicht nach links gewendeten Kopfes, der halbfigurigen Körperansicht und des engen Bildausschnitts. Dieser fällt bei der Aufnahme der Glaserin jedoch radikaler aus. Die Kamera nähert sich ihr, ohne Distanz zu wahren. Infolge des angeschnittenen Körpers am unteren Bildrand entsteht der Anschein von Nähe, während in der Fotografie des Politikers das Rednerpult eine Barriere zum Betrachter bzw. zur Betrachterin bildet. Entscheidend für den Bildeindruck ist in diesem Zusammenhang der 'Standpunkt' der Fotografin, der sich auf Augenhöhe der jungen Frau befindet und damit ebenfalls eine 'Annäherung' ermöglicht.

Ähnliches gilt für die Fotografie eines Geigenbauers und seines Auszubildenden, die von Hase um 1949 in Mittenwald besucht wurden. Auch an diesem Beispiel bestätigt sich, daß bestimmte Inhalte (traditionelles Handwerk) und stilistische Mittel (z.B. Dreieckskomposition) der 30er Jahre im wesentlichen beibehalten wurden. (Abb. 212) Modifikationen zeigen sich, etwa im Vergleich zu der Abbildung der Holzschnitzer (Abb.110), u.a. in der im Bild erkennbaren Arbeitsatmosphäre, die in den Nachkriegsaufnahmen weniger hierarchisch erscheint, als in einigen Arbeiten der 30er Jahre.

Das beschriebene Gestaltungsmuster, das die ProtagonistInnen und ihre Tätigkeit im eng gefaßten Ausschnitt präsentiert, kann als *ein* charakteristisches Merkmal für Hases Fotografien der verschiedenen Berufszweige gelten. Ebenso typisch ist ein zweiter Darstellungsmodus: Er bezieht das Arbeitsumfeld in einem stärkeren Maße ein, was zum Teil zur Folge hat, daß die abgebildeten Menschen an Präsenz verlieren und 'gesichtslos' bleiben. Das trifft z.B. für einzelne Werksfotografien zu. (Abb. 213, 1953) Sie sind Bestandteil von fotografischen Serien und setzen sich aus Arbeitsplatzbeschreibungen, Produktfotografien und Porträts zusammen.

Die zum Thema 'Mensch und Arbeit' vorgestellten Beispiele sind eine Mischung aus Inszenierung und Momentaufnahme. Verfremdende bildnerische Techniken, z.B. extreme Perspektiven, bleiben in diesem Themenkreis - wie im Frühwerk - eine Ausnahme und lassen sich nur anhand der Serie zum Bau der Frankfurter Messehallen nachweisen. (Abb. 214, 1947)

Der Vollständigkeit halber erwähnt sei eine Bildgruppe, die in dieser Form nur im Nachkriegsoeuvre enthalten ist. Es sind Serien mit engem Bezug zum historischen Kontext, d.h. zum Jahrzehnt des 'Wirtschaftswunders'. Sie tragen Titel wie "Einkaufen" oder "Koffer packen" und zeigen zumeist junge Frauen, die vor den wieder gefüllten Schaufenstern und Regalen stehen oder sich mit Reisevorkehrungen

---

<sup>699</sup> Das Foto wurde in einem Artikel mit dem Titel "Kein Meister fällt vom Himmel" publiziert. Ziel war es, junge Frauen - auch entgegen bestehender gesellschaftlicher Vorurteile - zu ermutigen, einen handwerklichen Beruf zu erlernen. Die insgesamt 4 Aufnahmen der Frankfurter Fotografin stellen dementsprechend Handwerkerinnen vor, die sich in dieser 'Männerdomäne' erfolgreich behauptet haben. Zu ihnen gehörte u.a. die in den 30er Jahren von Hase fotografierte Goldschmiedin Lotte Feickert, die hier gleichfalls als zeitgenössisches Beispiel angeführt wird. Eine Belegseite des Aufsatzes existiert - ohne Angaben zur Quelle - im Nachlaß. In einer den Abzügen beigelegten Notiz wird als Autorin Leontine von Groeling genannt. Da das Bild der Glaserin um 1949 entstanden ist, wird der Aufsatz etwa zu diesem Zeitpunkt oder zu Beginn der 50er Jahre veröffentlicht worden sein. Diese Vermutung liegt auch deswegen nahe, weil in dem Text steht, daß bestimmte Zeiten - gemeint ist möglicherweise die Nachkriegssituation - besondere Maßnahmen erfordern würden.

beschäftigen. Das Maß der Inszenierung ist in diesen Aufnahmen ebenso offensichtlich wie in den zahlreichen - der Produktwerbung zuzuordnenden - Fotografien von Hausfrauen, die von modernen Elektrogeräten umgeben, ihre Arbeit ausüben.<sup>700</sup>

## 7.5 Resümee

Das Nachkriegswerk Elisabeth Hases weist inhaltlich wie stilistisch keine grundlegenden Veränderungen auf. Architekturansichten, Straßenszenen, Landschaften und Blumen, Bilder von Menschen, Stilleben und Objektstudien gehören weiterhin zu den behandelten Themen. Abweichungen gibt es innerhalb der einzelnen Gattungen, z.B. bei den Architekturfotografien, die - historisch bedingt und zeitlich begrenzt - auch Abbildungen von Trümmern umfassen. Im Zusammenhang mit der Nachkriegssituation ist ferner der Anstieg der Produktfotografien (Interieur, Bekleidung etc.) und damit der Auftragsarbeiten zu sehen. Keine Berücksichtigung mehr findet hingegen das Puppenmotiv, seltener geworden sind Fotografien der Landbevölkerung.

Hinsichtlich ihrer Gestaltung weisen einige der in der ersten Hälfte der 50er Jahre entstandenen Bilder (z.B. Abb. 202, 205) Stilelemente auf, die in der 'Subjektiven Fotografie' eine Verwendung fanden, z.B. die Reduktion des Sichtbaren auf seine strukturgebenden Elemente oder auf Schwarz-Weiß-Kontraste, die Hervorhebung bzw. Inszenierung des Unwirklichen im Wirklichen. Diese bildnerischen Mittel, die in ähnlicher Weise im Frühwerk nachzuweisen sind, setzt die Fotografin aber eher sporadisch ein. Es überwiegen die präzisen Sachaufnahmen.

Wenn Sachsse feststellt, daß viele Fotografinnen der Nachkriegszeit an die Themen und die Arbeitsweise früherer Jahre anknüpften<sup>701</sup>, so trifft dies auch für Hase zu. Die Qualität der in den 30er Jahren produzierten Aufnahmen (Stilleben, Blumen) erreicht sie allerdings nicht mehr im selben Umfang und wenn, dann vorwiegend im Bereich der Architekturfotografie. Die Ursache hierfür wird maßgeblich in ihrer familiären Situation zu suchen sein: In der unmittelbaren Nachkriegszeit mußte die Fotografin zwischenzeitlich acht Personen ernähren. Ihre Arbeit diente der Existenzsicherung, eine Aufgabe, die unter schwierigsten Bedingungen erfolgte und wenig Zeit für Experimente ließ.

---

<sup>700</sup> Wie Brigitte Wolf schreibt, diente die Ausstattung der Wohnung mit elektrischen Geräten auch dazu, den Frauen, die zuvor maßgeblich am Wiederaufbau Deutschlands mitgearbeitet hatten, die Rückkehr an den 'heimischen Herd' schmackhaft zu machen; dies.: Design im Alltag, in: Erloff, Michael (Hg.): Deutsches Design 1950-1990. Designed in Germany, München 1990, S. 15-21, hier: S. 16f

<sup>701</sup> Ders., in: frauenobjektiv, S. 10

## VIII. Bild im Kontext

Auch in den späten 40er sowie in den 50er Jahren wurden die Aufnahmen Elisabeth Hases in der Presse und in der fotografischen Fachliteratur publiziert. Da die Reorganisation der Printmedien unter den schwierigen und spezifischen Gegebenheiten der frühen Nachkriegszeit erfolgte, wird diese Thematik hier berücksichtigt. Ferner stellt sich die Frage, ob sich hinsichtlich der Zusammensetzung der Publikationsorgane oder der Inhalte der veröffentlichten Bilder etwas geändert hat.

Zuvor aber soll - soweit dies nicht schon im Kapitel VI geschehen ist - der Wiederaufbau der Fotoszene (Ausstellungen, Berufsverbände) beschrieben werden.

### 8.1 Fotografieren in der Nachkriegszeit

Schon unmittelbar nach dem Ende des II. Weltkrieges begannen im Bereich des Ausstellungswesens vereinzelt Aktivitäten.<sup>702</sup> Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die von Adolf Lazi initiierte Bilderschau "Die Photographie 1948" im Stuttgarter Landesgewerbemuseum. Sie kann als erste Überblicksausstellung der deutschen Nachkriegsfotografie angesehen werden.<sup>703</sup> Daneben gab es Ausstellungen zu einzelnen FotografInnen wie Hugo Erfurth (1947) und Marta Hoepffner (1949). Im Unterschied zur Malerei und zur Plastik konnte sich das fotografische Medium ausstellungsmäßig erst in den 50er Jahren etablieren, was Ulrike Herrmann u.a. auf die kleine Anzahl von Museen mit eigenen fotografischen Sammlungen zurückführt.<sup>704</sup> Eine weitere Ursache war sicherlich der anfängliche Mangel an Filmen und Kameras, der Auswirkungen auf den Umfang der Bildproduktion und damit auf das zur Verfügung stehende Fotomaterial hatte.

In den Jahren des 'Wirtschaftswunders' stieg die Anzahl der Fotoschauen an: 1950 fand die 1. 'Photo-Kino-Ausstellung', ab 1951 in 'photokina' umbenannt, in Köln statt. Der besondere Stellenwert der 'photokina' in jenen Jahren lag in der Wiederaufnahme der internationale Kontakte. Diese, etwa hergestellt durch die ausländischen Besucher und Besucherinnen, trugen zur Aufhebung der durch den Nationalsozialismus bedingten kulturellen wie wirtschaftlichen Isolierung Deutschlands bei. Die Realisierung der erfolgreichen Ausstellungsreihe mit Messeteil basierte maßgeblich auf der Konsolidierung der exportorientierten Fotoindustrie Westdeutschlands. Sie pflegte intensive Geschäftskontakte zu den USA, weshalb der amerikanischen Reportagefotografie in den 'photokina-Bilderschauen' eine zunehmend wichtige Rolle zukam.<sup>705</sup>

---

<sup>702</sup> In Köln z.B. organisierte die Fotografeninnung 1947 eine Ausstellung, in der sie jedoch ausschließlich Aufnahmen ortsansässiger BildproduzentInnen präsentierte. Innovative Impulse gingen von diesen Veranstaltungen des fotografischen Handwerks nicht aus. Vgl. Pohlmann, in: Kultur, Technik, S. 10. Über die Inhalte und Teilnehmer bzw. Teilnehmerinnen der wenigen Fotoausstellungen ist kaum etwas bekannt, weil die fotografischen Fachzeitschriften erst gegen Ende der 40er Jahre über diese Ereignisse ausführlicher berichteten. Zudem existieren nur selten Kataloge oder andere schriftliche Quellen, die eine Ausstellungstätigkeit belegen könnten. Derenthal, S. 138, Herrmann, S. 145

<sup>703</sup> Dem Anspruch, den aktuellen Stand der Fotografie in ihren verschiedenen Anwendungsgebieten zu dokumentieren, genügte die Bilderschau nach Ansicht einiger Zeitgenossen scheinbar nicht. Kritisiert wurde u. a. das Fehlen von Momentaufnahmen. Zur Stuttgarter Ausstellung siehe: Pohlmann, in: Kultur, Technik, S. 9, Derenthal, S. 139-141 und Herrmann, S. 147

<sup>704</sup> Vgl. Herrmann, S. 145

<sup>705</sup> Vgl. Pohlmann, in: Kultur, Technik, S. 12

In den Jahren 1950 bis 1952 diente die 'photokina' vor allem der Selbstdarstellung der in den Fachverbänden organisierten Berufs- und Amateurfotografie. Gemeinsam war beiden Gruppen der Rückgriff auf traditionelle Gestaltungsmittel und bekannte Inhalte. So präsentierten die Amateure u.a. wieder 'Heimatfotografien', die zudem größtenteils aus der Vorkriegszeit stammten.<sup>706</sup> Die Beibehaltung bewährter Bildformen bei gleichzeitigem Verzicht auf neue Sichtweisen führt Pohlmann auf die Instrumentalisierung des fotografischen Mediums in der Zeit des Nationalsozialismus zurück. Sie habe zu einem Vakuum geführt.<sup>707</sup> Demzufolge stellten die auf der 'photokina' bis 1952 gezeigten experimentierenden Aufnahmen der Gruppe 'fotoform' vorerst eine Ausnahmeerscheinung dar.<sup>708</sup> Welches Aufsehen deren zumeist grafische und strukturbetonte Fotos zum damaligen Zeitpunkt erregten, geht aus den Ausstellungsrezensionen hervor.<sup>709</sup>

Bilder der 'Subjektiven Fotografie' waren auf der Kölner Ausstellungsmesse einzig im Jahre 1958 zu sehen.<sup>710</sup> Otto Steinerts Konzept einer zweckfreien und selbstbestimmten Fotografie geriet 13 Jahre nach dem Ende des II. Weltkrieges allerdings unter Kritik. Die Hervorhebung formaler Elemente, die Reduzierung der sichtbaren Welt auf ihre Oberflächenerscheinung etc. galt nicht mehr als innovativ. Gefordert wurde vielmehr eine Auseinandersetzung mit aktuellen und gesellschaftlich relevanten Inhalten.<sup>711</sup> Diese Entwicklung hatte sich schon einige Jahre zuvor abgezeichnet: Ab 1953 wuchs das Ansehen der journalistischen Fotografie, von der es schon im ersten 'photokina'-Katalog (1951) hieß: "Das Pressebild formt den Stil der modernen Photographie."<sup>712</sup> Als Vorbild fungierte der amerikanische Bildjournalismus, wie er z.B. in der bekannten Zeitschrift 'Life' praktiziert wurde. Die Dominanz der Life-Fotografie im Jahre 1956 erfolgte nicht von ungefähr: Die von Edward Steichen, Kurator der fotografischen Abteilung im Museum of Modern Art (New York), konzipierte Ausstellung 'The Family of Man' (1955) beruhte im wesentlichen auf dem Glauben, daß die Fotografie eine 'Sprache' sei, die in allen Nationen gleichermaßen verstanden werden könne. Als Mittel zur internationalen Völkerverständigung dienten insbesondere journalistische Bilder, soweit sie denn humanistische Ideale zum Inhalt erhoben. Künstlerische bzw. ästhetische Konzepte ohne diesen gesellschaftspolitischen Bezug wurden hingegen irrelevant.<sup>713</sup>

---

<sup>706</sup> Dokumentationsteil, in: Kultur, Technik, S. 62

<sup>707</sup> Dokumentationsteil, in: Kultur, Technik, S. 33

<sup>708</sup> Die Gruppe 'fotoform' hatte sich 1949 gebildet. Auslösendes Moment des Zusammenschlusses war die Kritik am Auswahlverfahren der in Neustadt an der Haardt im selben Jahr stattfindenden deutsch-französischen Fotoausstellung und -messe. Zu den Mitgliedern gehörten Siegfried Lauterwasser, Toni Schneiders, Peter Keetmann, Wolfgang Reisewitz, Ludwig Windstoßer und Otto Steinert, der 1948 an der 'Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk' in Saarbrücken eine Fotoklasse gegründet hatte. 1951 erweiterte sich die Fotografengemeinschaft um Heinz Hajek-Halke und den Schweden Christer Christian. Eskildsen, Ute: 'subjektive fotografie', das Programm einer zweckfreien Fotografie im Nachkriegsdeutschland, in: 'Subjektive Fotografie'. Bilder der 50er Jahre, hg. v. d. Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang, Essen, Essen 1985<sup>2</sup> (Kat.), S. 6-13, hier: S. 7

<sup>709</sup> So verglich Robert d'Hooge 1950 in der FAZ (Nr. 231) die 'fotoform'-Bilder von ihrer Wirkung her mit einer "Atombombe im Komposthaufen". Zit. n. Koenig 1988, S. 30, Anmerkung Nr. 5

<sup>710</sup> Es handelte sich hierbei um die dritte von Otto Steinert initiierte Ausstellung. Sie wurde im Unterschied zu den ersten beiden ('subjektive fotografie, Internationale Ausstellung moderner Fotografie', 1951 und 'Subjektive Fotografie 2', 1954) nicht in Saarbrücken, sondern in Köln eröffnet. Koenig 1988, S. 6

<sup>711</sup> Herrmann, S. 196

<sup>712</sup> Zit. nach dem Dokumentationsteil, in: Kultur, Technik, S. 81

<sup>713</sup> Herrmann, S. 157

Ob Hase - wie vom 'Deutschen Lehrinstitut für Farbenphotographie' im Jahre 1949 angeregt - die 'photokina' mit den anderen Teilnehmern des 'Agfacolor-Negativ-Positiv-Verfahrens' besucht hat (siehe Kap. 6.2), kann nicht nachgewiesen werden. Im Nachlaß vorhandene Ausgaben der Zeitschrift 'US Camera' von 1949 und 1950 sowie ein der 'Family of Man' gewidmetes Exemplar der Monatsschrift 'DU'<sup>714</sup> dokumentieren aber ein Interesse an der amerikanischen Reportagefotografie und an den fotografischen Werken in Steichens Ausstellung.

Anhand der Ausstellungskonzeption, aber auch an der Struktur der beteiligten Verbände und Organisationen, wird deutlich, daß bei den frühen 'photokina'-Schauen von einem 'Neuanfang' nur begrenzt die Rede sein kann. So beruhte etwa die Einbeziehung fotohistorischer Sammlungen, in diesem Fall der von Prof. Erich Stenger, auf einer seit dem 19. Jahrhundert praktizierten Tradition.<sup>715</sup> Ebenfalls erprobt war - und nicht erst seit der 'Kamera'(1933) - die Gestaltung der Hallen mit Großfotos, die nun allerdings nicht mehr der politischen Propaganda dienten.<sup>716</sup> Am Beispiel von Erich Stenger wird zudem eine personelle Kontinuität erkennbar. Er hatte an der Organisation der 'Photo-Kino-Ausstellung' (1950) ebenso mitgearbeitet wie an der Realisierung der 'Kamera'.<sup>717</sup>

Auch die sich in den frühen 50er Jahren in Form von Gruppenausstellungen und Jahresschauen beteiligenden Fachverbände bestanden zum Teil aus 'alten' Mitgliedern. Im 1950 in Frankfurt a. M. gegründeten 'Verein Deutscher Amateurphotographen-Vereine e.V.' (VDAV) stammten die meisten FotografInnen aus der Vorkriegszeit, was unmittelbare Folgen für die Inhalte (z.B. Heimatfotografie) und die Gestaltung (bildmäßige Fotografie) der Aufnahmen hatte. Wiedergegründet wurde im selben Jahr der 'Centralverband des Deutschen Photographenhandwerks', der vorwiegend die ökonomischen Interessen der Berufsfotografie vertrat und in den ersten Jahren der 'photokina' zumeist traditionell ausgeführte Arbeiten zeigte. Zu den wenigen von den Nationalsozialisten nicht verbotenen Fachorganisationen zählte die 'Gesellschaft Deutscher Lichtbildner' (GDL), in der nach eigenem Verständnis die Elite der professionell tätigen Fotografen und Fotografinnen vereint war. Am ersten Treffen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges im Jahre 1947 nahmen insgesamt 20 Altmitglieder teil. Ihre konservative Ausrichtung behielt die Gesellschaft bei.<sup>718</sup>

Eine ernstzunehmende Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und der Rolle der Fotografie in jener Zeit blieb in den drei genannten Vereinigungen aus. Die 'GDL', die 1935 aus eigenem Antrieb der 'Reichskulturkammer' beigetreten war, blendete ihre unrühmliche Verbandsgeschichte aus: "Das Eintreten der Gesellschaft und ihrer Führungsgruppe für den NS-Staat wurde a priori zum offiziellen

---

<sup>714</sup> 'DU'. Schweizerische Monatsschrift Nr. 11, November 1955

<sup>715</sup> Auf der 'photokina' wurde eine Auswahl der Privatsammlung Stengers vorgestellt. Seit der 'Kipho' (1925) war das Konvolut - mit jeweils zeitspezifischen Schwerpunkten - bei unterschiedlichen Fotoausstellungen und -messen präsent. Dokumentationsteil, in: Kultur, Technik, S. 48. Zu den inhaltlichen Veränderungen im Ausstellungskonzept der 'photokina' siehe Herrmann, S. 151f

<sup>716</sup> Großformatige Aufnahmen prägten bereits das Erscheinungsbild der 'Internationalen Photographischen Ausstellung zu Dresden' im Jahre 1909. Dokumentationsteil, in: Kultur, Technik, S. 32

<sup>717</sup> Dokumentationsteil, in: Kultur, Technik, S. 31

<sup>718</sup> Zum 'VDAV' und zum 'CV' vgl. Derenthal, S. 218f, Herrmann, S. 128. Zur Wiederbelebung der 'GDL' siehe Derenthal, S. 119-123, insbesondere Kräussl, S. 108-126

Gesellschafts-Tabu erklärt.<sup>719</sup> Diese Haltung resultierte nicht zuletzt aus der Zusammensetzung des 'neuen' Vorstandes, dessen nationalsozialistische Vergangenheit für die Mitglieder scheinbar ebenso wenig ein Problem darstellte wie die Veranstaltung einer Sonderschau zu Ehren der 'GDL'-Fotografin Erna Lendvai-Dircksen. Das zentrale Interesse galt stattdessen auch weiterhin "der Veredelung des Lichtbildes", wie es 1948 im 'Foto-Spiegel' (Nr.11) heißt.<sup>720</sup> Avantgardistische Tendenzen erfuhren hingegen keine Berücksichtigung.

Herausgeber der genannten Fotozeitschrift war Walther Heering, der schon in einer früheren Ausgabe seine Position zu den Jahren 1933-1945 dargelegt hatte: "Heute interessiert nicht, was war. Wir wollen feststellen, was ist und Ausschau halten nach dem, was sein wird."<sup>721</sup> Eine ähnliche Ignorierung bzw. Verdrängung der historischen Situation und damit der Schuldfrage, ist in einigen Exemplaren der fotografischen Fachliteratur, z.B. in dem Bildband "Das geistige Gesicht Deutschlands"<sup>722</sup>, zu beobachten. Im Kapitel "Die Suche nach Maßstäben" wird die zwischen den Zeilen stets präsente nationalsozialistische Ära namentlich nicht erwähnt, sondern durch umschreibende und vage Begriffsbildungen wie "das Gestern"<sup>723</sup> ersetzt. Gleichzeitig wird die gesamte deutsche Geschichte herangezogen, um auf diesem Wege die Jahre des Nationalsozialismus als untypischen und somit unbedeutenden 'Ausschnitt' erscheinen zu lassen.<sup>724</sup>

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß es weder im Ausstellungs- noch im Verbandswesen oder beim fotografischen Medium selbst einen wirklichen Neuanfang gegeben hat. In einigen Bereichen kam es vielmehr zu einer Wiederbelebung schon bekannter Inhalte und Strukturen.

### 8.1.1 Die Situation der Presse

Gleich mit der Eröffnung des Ateliers im Jahre 1946 nahm Hase ihre Tätigkeit für die Presse wieder auf. So bezog sie nach den Eintragungen in ihren Geschäftsbüchern ab Mai u.a. Einkünfte von der 'Pfälzischen Volkszeitung', der 'Badischen Zeitung' (Juli), der 'Saarbrücker Illustrierte' (Januar 1947), der 'Frankfurter Rundschau' (März 1947) und der 'Schwäbischen Illustrierte' (Mai 1947).<sup>725</sup> An die wirtschaftlichen Erfolge der 30er und frühen 40er Jahre konnte sie in der unmittelbaren Nachkriegszeit aber in keinsten Weise anknüpfen. Woran lag das?

---

<sup>719</sup> Kräussl, S. 108

<sup>720</sup> Zit. n. Kräussl, S. 115

<sup>721</sup> O.A. (Walther Heering): Ein Spiegel der Fotografie, in: 'Foto-Spiegel', Jg. 1, Oktober 1947, H. 1, S. 2, zit n. Kräussl, S. 109. Überlegungen wie "Scharf oder Nichtscharf - ein Generationsproblem?" erhielten innerhalb der Fotozeitschriften eine eingehendere Betrachtung: Siehe den gleichnamigen Aufsatz von Winkler, Hans Maria, in: 'Photo-Magazin', Jg. 2, März 1950, S. 15

<sup>722</sup> Das geistige Gesicht Deutschlands. Photographische Bildnisse von Erich Retzlaff u.a.. Text von Hanns-Erich Haack, Stuttgart 1952

<sup>723</sup> Haack, S. 6

<sup>724</sup> Ders., S. 5

<sup>725</sup> Die Anzahl der aufgeführten Presseorgane ist gering und steigt erst gegen Ende der 40er Jahre langsam an. Da alle in den Westzonen publiziert wurden, beziehen sich die Ausführungen im wesentlichen auf dieses Besatzungsgebiet.

Die Fotografin selbst gibt als Ursache die geringe Anzahl der in Deutschland existierenden Zeitungen und Zeitschriften an.<sup>726</sup> Wie alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens war auch die Presse von den Folgen des Krieges betroffen. Das zur Verfügung stehende Material, etwa das Papier, war knapp. Zudem erfolgte die Reorganisation des von den Nationalsozialisten instrumentalisierten Pressewesens unter der Aufsicht der Siegermächte. Es unterlag damit besonderen Auflagen, so daß hier von einer Presselenkung unter anderen Vorzeichen gesprochen werden kann. Welche Anforderungen im einzelnen etwa an die Verlage, Redaktionen, Agenturen gestellt wurden, und wie es nach der Besetzung weiterging, ist Ausgangspunkt der nachstehenden Überlegungen.

Mit der fortschreitenden Besetzung Deutschlands erschienen ab Anfang 1945 - zeitgleich zum noch verlegten 'Völkischen Beobachter' - von den Presseoffizieren der jeweiligen Armeeverbände herausgegebene Zeitungen. Sie informierten die Zivilbevölkerung über Gesetze der Alliierten und Lokales. Im Herbst 1945 bzw. im Frühjahr 1946 wurden sie von den Lizenzzeitungen abgelöst. Parallel zu den Blättern der Heeresgruppen existierten die 'Organe der Militärregierungen'. Diese überregionalen Zeitungen mit einem deutschen Mitarbeiterstab fungierten teilweise als Vorbilder für die Lizenzpresse. Publiziert wurden sie in Eigenverantwortung der jeweiligen Besatzungsmacht.<sup>727</sup>

Die Vergabe von Lizenzen an die Presse begann in der amerikanischen, in der sowjetischen und in der französischen Zone im Sommer bzw. im Herbst 1945. Im Frühjahr 1946 erteilten die englischen Besatzer erstmalig eine Publikationsgenehmigung. Das von den einzelnen Militärregierungen unterschiedlich streng gehandhabte System blieb in den Westzonen bis zur Gründung der BRD im September 1949 bestehen.<sup>728</sup> Es sollte die Pressefreiheit in Deutschland wiederherstellen und die Deutschen zur Demokratie erziehen. Deswegen erhielten nur diejenigen Bewerber und Bewerberinnen eine Lizenz, die nicht der NSDAP oder den sie unterstützenden Organisationen angehört hatten. Dadurch vergrößerte sich der kriegsbedingte (Gefangenschaft etc.) personelle Engpaß, weshalb die Einbeziehung fachfremder Kräfte notwendig wurde.

Die alliierten Entnazifizierungsbestrebungen zeigten, wie sich bald herausstellte, keinen durchgreifenden Erfolg, waren doch ausschließlich die Karrieren der führenden Persönlichkeiten des Verlags- und Pressewesens beendet. Ein großer Teil

---

<sup>726</sup> Nachlaß: Brief Hase an Simonis vom 28.5.1947

<sup>727</sup> Als erste Publikation erschien die am 15.5.1945 von der Sowjetunion gegründete 'Tägliche Rundschau'. Es folgten am 26.9. und am 18.10. desselben Jahres die 'Nouvelles de France' (Frankreich) und die 'Neue Zeitung' (USA) sowie am 2.4.1946 'Die Welt' (Großbritannien). Vgl. Söllner, Michael: Presse - Verordnete Vielfalt, in: Glaser/Pufendorf, S. 270-281, hier: S. 271. Zur Situation der Presse während der Besatzungszeit siehe ferner: Eskildsen, Ute: Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946-1984, Kat. der Ausstellungsserie "Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute", Stuttgart 1985, S. 4f; Derenthal, S. 174;

<sup>728</sup> Laut Derenthal sahen die amerikanischen und die britischen Behörden schon bald von einer rigiden Auslegung der Vergabekriterien ab; ders., S. 174. Zu einer Angleichung der differierenden Pressepolitik der westlichen Besatzungsgebiete kam es erst im Rahmen der Zonenzusammenlegung in den Jahren 1947 (Bizone) und 1949 (Trizone). Vgl. Söllner, in: Glaser/Pufendorf, S. 276. Auch mit der Aufhebung der Lizenzpflicht im Jahre 1949 war die gesetzlich verankerte Pressefreiheit noch nicht in vollem Umfang wieder hergestellt: Bis zur Kündigung des Besatzungsstatus im Jahre 1955, behielten sich die Alliierten vor, Beiträge zu zensieren. Vgl. Eskildsen 1985, S. 4

der zur Zeit des Nationalsozialismus in diesem Bereich Tätigen kehrte nach den vor den Spruchkammern überstandenen Prozessen wieder zurück in den Beruf.<sup>729</sup>

Von der Kontrolle erfaßt waren neben den Personal- auch die Sachentscheidungen der Lizenzträger. Fielen diese nicht im Interesse der Siegermächte aus, folgten Sanktionen wie die Verringerung der Papierkontingente.<sup>730</sup> Sie erschwerten die ohnehin mißlichen Arbeitsbedingungen.

Ein wirksames Instrument zur Reglementierung des Pressewesens stellten ferner die Nachrichtenagenturen dar. Hier wurde im Sinne der Militärregierungen die Vorauswahl der weiterzuleitenden Nachrichten getroffen. Da die deutschen Zeitungen in jenen Jahren keine eigenen Korrespondenzen im Ausland unterhielten, waren sie vollkommen abhängig von diesem Agenturmaterial. Zu den von den westlichen Besatzungsmächten gegründeten, im September 1949 zur 'Deutschen Presse-Agentur' zusammengelegten, Einrichtungen gehörten ab Juni 1945 die 'Deutsche Allgemeine Nachrichtenagentur' (USA), ab 1947 umbenannt in 'Deutsche Nachrichtenagentur', der 'Deutsche Presse-Dienst' (GB) sowie die 'Rheinische Nachrichtenagentur' (Frankreich), die ab 1947 'Südwestdeutsche Nachrichtenagentur' hieß. Die Vereinigten Staaten Amerikas und Großbritannien übertrugen im selben Jahr Deutschland die Leitung ihrer Agenturen.<sup>731</sup>

Wie nun verlief die Entwicklung des Zeitungs- und Zeitschriftenmarktes? War das Angebot - und damit die Möglichkeit zu publizieren - tatsächlich so gering, wie von Hase behauptet? Die Anzahl der von den drei westlichen Besatzungsmächten zwischen Juli 1945 und September 1949 lizenzierten Tageszeitungen belief sich auf ca. 150 Exemplare. Nach Aufhebung der Lizenzpflicht erhöhte sie sich auf beinahe 550 und bis 1950 auf 630 Stück.<sup>732</sup> Der Anteil der illustrierten Zeitschriften war geringer. Wie Derenthal schreibt, erhielten bis zur Währungsreform zehn in Westdeutschland publizierte Illustrierten eine Lizenz, so daß in allen Großstädten zumindest ein auflagenstarkes Blatt der Bevölkerung zur Verfügung stand.<sup>733</sup> Zu den ersten unter deutscher Herausgeberschaft erschienenen Ausgaben gehörten u.a. die 'Neue Illustrierte' (1946), 'Kristall' (1946) und die 'Neue Frankfurter Illustrierte'

---

<sup>729</sup> Zur divergierenden Lizenzpraxis der Siegermächte und zur personellen Kontinuität im Verlags- und Pressewesen vgl. Söllner, in: Glaser/Pufendorf, S. 271, Derenthal, S. 174, Eskildsen 1985, S. 4. Wie Eskildsen angibt, konnten die aus dem Krieg zurückgekehrten deutschen Propagandafotografen und Bildberichterstatter relativ schnell wieder bei der Presse arbeiten. Als Beispiel nennt sie Bernd Lohse, der ab 1946 für 'Heute' tätig war. Auch die ehemaligen 'Signal'-Fotografen Hilmar Pabel und Hans Hubmann konnten ihre Bildberichte in diesem Presseorgan unterbringen; vgl. dies., S. 6

<sup>730</sup> Im umgekehrten Fall, bei einer besonders alliiertenfreundlichen Berichterstattung, konnten die Presseorgane mit einer höheren Zuteilung rechnen. Söllner, in: Glaser/Pufendorf, S. 274

<sup>731</sup> Vgl. Söllner, in: Glaser/Pufendorf, S. 277. Zur Gründung der Nachrichtenagenturen siehe auch. Glaser 1985, S. 187

<sup>732</sup> Vgl. Glaser, Hermann: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition 1949-1967, München, Wien 1986, S. 209; ferner ders. 1985, S. 185. Die erste Lizenz wurde am 27.6.1945 an die 'Aachener Nachrichten' vergeben. Ihr folgte wenig später, am 1.8. desselben Jahres, die 'Frankfurter Rundschau'; a.a.O. Einnahmen von der 'Frankfurter Rundschau' sind in den Geschäftsbüchern der Fotografin erstmalig im März 1947 vermerkt. (Nachlaß)

<sup>733</sup> Derenthal, S. 180. Ein Großteil dieser Nachkriegsperiodika erschien in München, da ein Bombenangriff im Februar 1945 das Berliner Presseviertel zerstört hatte und sich die Stadt zudem in einer Insellage befand; Derenthal, S. 178 und Eskildsen 1985, S. 4



(1948). Von den beiden zuletzt genannten Medien bezog die Fotografin Einnahmen.<sup>734</sup>

Wie instabil bzw. unbeständig der Pressemarkt war, wird am Beispiel der illustrierten Zeitschriften deutlich: Ein Teil von ihnen, z.B. die von Hase belieferte 'Rheinische Illustrierte', wurde zwischen 1949 und 1951 eingestellt, da die Währungsreform eine Kündigung der Abonnements nach sich zog. Erst um die Mitte der 50er Jahre, mit der Stabilisierung der Wirtschaft und dem daraus resultierenden Wachstum des Anzeigengeschäfts, verbesserte sich die ökonomische Lage dieser wichtigen Domäne des Bildjournalismus. Insgesamt existierten um 1950 ca. 20 bedeutende Illustrierten, weshalb auch hier, trotz aller Hindernisse, ein gewisser Anstieg zu beobachten ist.<sup>735</sup>

Regelmäßig zu kaufen, waren die Zeitungen und Zeitschriften in der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht: "Der bis Ende 1947 besonders einschneidende, aber auch danach bis 1949 noch spürbare Papiermangel ließ", so Michael Söllner, "ein Erscheinen der Zeitungen bis zur Währungsreform im allgemeinen nur zwei- bis dreimal wöchentlich zu. Nach dem 20. Juni 1948 steigerte sich die Erscheinungshäufigkeit allmählich, blieb aber vom Ziel der Tageszeitung immer noch weit entfernt."<sup>736</sup> Auch bei den in größeren zeitlichen Abständen produzierten Publikationen sah die Lage anfangs kaum besser aus. So konnte 'Heute', die erste - allerdings von der amerikanischen Militärregierung herausgegebene - Illustrierte in Deutschland (ab September 1945), bis zum März 1946 nur unregelmäßig erworben werden. Und die im September des selben Jahres von den britischen Besatzern lizenzierte und von einem deutschen Mitarbeiterstab zusammengestellte 'Neue Illustrierte', Köln, erschien zu Beginn alle 14 Tage und ab 1948 einmal in der Woche.<sup>737</sup>

Da das Angebot an Büchern gering war, erfreuten sich besonders die Zeitschriften, die wegen der schlechten finanziellen Lage der Privathaushalte des öfteren von 'Hand zu Hand gingen', einer großen Beliebtheit. Diese basierte des Weiteren auf der Qualität einiger, etwa in den 'Frankfurter Heften' publizierten, Beiträge. Der Untertitel dieses Presseorgans war Programm: Als 'Zeitschrift für Kultur und Politik' fungierten sie und vergleichbare Exemplare als "unerschöpfliche Quellen der geistigen Neuorientierung".<sup>738</sup> Diese Suche nach neuen Wertmaßstäben, die sich in Zeitschriftennamen wie 'Die Wandlung' oder 'Aufbau' manifestierte, war nicht von Dauer. Viele der ab Ende 1945 gegründeten Zeitschriften mußten nach der Währungsreform, als das Interesse an Kunst und Kultur zurückging, Konkurs anmelden.<sup>739</sup> Auch die Politik stellte kein zentrales Thema mehr dar, wie am Beispiel der auflagenstarken 'Neuen Illustrierte' deutlich wird: Seit ihrer Entstehung bezog sie, so Ludger Derenthal, wie viele Illustrierten Position bei politischen Debatten oder berichtete über Probleme der Nachkriegszeit (Wohnungsnot etc.). Ab etwa 1950 verloren diese aktuellen gesellschaftspolitischen Bezüge an Bedeutung, während

---

<sup>734</sup> Etwa im März 1947; vgl. Geschäftsbücher (Nachlaß)

<sup>735</sup> Derenthal, S. 180

<sup>736</sup> Söllner, in: Glaser/Pufendorf, S. 276

<sup>737</sup> Derenthal, S.174 , 177

<sup>738</sup> Söllner, in: Glaser/Pufendorf, S. 278; ferner Glaser 1985, S. 200ff

<sup>739</sup> Söllner, in: Glaser/Pufendorf, S. 279. Der Autor gibt als Ursache dieser Entwicklung auch andere Aspekte an. So sei z.B. das im Nationalsozialismus entstandene 'geistige Vakuum' zu diesem Zeitpunkt weitgehend aufgefüllt gewesen. Des Weiteren hätten in den Jahren der politischen Blockbildung die in einigen Zeitschriften entwickelten Utopien keine gesellschaftliche Resonanz mehr gefunden.

andere Inhalte, z.B. die wieder zur Verfügung stehende Warenwelt, die Seiten füllten.<sup>740</sup>

Wirklich ´neu´, wie der Titel vermuten läßt, war die hier aufgrund ihres Erfolges exemplarisch angeführte ´Neue Illustrierte´ nicht. Ihre hohen Verkaufszahlen beruhten maßgeblich auf der Übernahme der von den Illustrierten der 20er und 30er Jahre vertrauten Gestaltungskriterien, etwa im Bereich des Layouts und in der Beibehaltung bekannter Rubriken.<sup>741</sup>

Die Ausführungen haben gezeigt, daß das Pressewesen in den unmittelbaren Nachkriegsjahren spezifischen Bedingungen unterlag. Welche Folgen ergaben sich daraus konkret für den Bildjournalismus und die hier tätigen Menschen. Welcher Stellenwert kam dem Pressefoto zu, und wie sollte es beschaffen sein?

Der anfangs unzureichend entwickelte, unbeständige und kontrollierte Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt war nur *eine* Ursache für die schlechten Absatz- bzw. Verkaufsmöglichkeiten von fotografischen Bildern. Erschwerend wirkte ebenso, daß die Besatzungsmächte zunächst Fotos aus den eigenen Agenturen oder Bildberichte aus den in ihren Herkunftsländern ansässigen Presseorganen bevorzugten. So erschienen z.B. in der von den Briten lizenzierten ´Neuen Illustrierten´ Bildberichte aus der ´Picture Post´. Als nachteilig für die deutschen Bildjournalisten und Bildjournalistinnen erwies sich ferner die oft schlechtere bildnerische Qualität ihrer Aufnahmen. Da Filme knapp waren, bestand kaum die Möglichkeit, bei einem Motiv verschiedene Kamerastandpunkte etc. auszuprobieren oder aus einem entsprechenden Fundus die besten Bilder auszuwählen, um sie anschließend - gegen ein geringes Entgelt - den Redaktionen anzubieten.<sup>742</sup>

Aber auch in den 1950er Jahren, als sich der Markt zunehmend stabilisierte, konnte nach Meinung einiger Zeitgenossen der deutsche Fotojournalismus nur selten an die in der Weimarer Republik erbrachten Leistungen anknüpfen. Kurt Safranski, ehemaliger Mitarbeiter des Verlagshauses ´Ullstein´ und nach seiner Emigration Mitbegründer der New Yorker Bildagentur ´BLACK STAR´, sieht in diesem Zusammenhang eine "gewisse Mitschuld" der "deutschen illustrierten Zeitschriften" gegeben.<sup>743</sup> Deren Bezahlung sei schlecht. Zudem würde vorwiegend die Sensationspresse gefördert, während "eine intensive Erfassung und emotionell stärkere Ausdeutung von Menschen und Geschehnissen in ihren Bilderseiten"<sup>744</sup> kaum Berücksichtigung erfahre. Des weiteren macht er das Fehlen guter Bildredaktionen für den Qualitätsverlust verantwortlich: "Die Leistung eines Bildberichterstatters ist in vielen Fällen nichts anderes als die Antwort auf Fragen und Forderungen, die von vorwärtsblickenden Redakteuren gestellt werden."<sup>745</sup> Der Autor beschränkt seine Analyse jedoch nicht auf die aktuelle Situation, sondern bezieht die Zeit des Nationalsozialismus mit ein. Sie habe durch die Presselenkung entscheidend zum gegenwärtigen Mangel an schöpferischen Kräften beigetragen: "Eine

---

<sup>740</sup> Derenthal, S. 177

<sup>741</sup> Derenthal, S. 177; Honnef, in: Aus den Trümmern, S. 195

<sup>742</sup> Derenthal, S. 177, 181

<sup>743</sup> Safranski, Kurt S.: Entwicklungsmöglichkeiten der Bildberichterstattung, in: ´Das Deutsche Lichtbild´, Jahresschau 1956, S. 11-17, hier: S. 15

<sup>744</sup> Ders., S. 16

<sup>745</sup> Ders., S. 16

gleichgeschaltete Presse erzeugt automatisch gleichgeschaltete Fotografen."<sup>746</sup> Und diejenigen Fotografen und Fotografinnen, die wie Safranski emigrieren mußten und im Ausland an einem qualitativen Ausbau des Bildjournalismus beteiligt waren, standen dem deutschen Markt nicht mehr zur Verfügung.

Bis zur Mitte der 50er Jahre lieferten die PressefotografInnen zusätzlich zu ihren Aufnahmen ausführliche Beschreibungen des Abgebildeten. Reporterteams (Bild-Text) setzten sich erst in der zweiten Hälfte, parallel zur Konsolidierung der Wirtschaft, durch. Mit dem Wachstum der deutschen Konsumindustrie stieg die Anzahl der Anzeigen und Werbekampagnen an. Die Zeitschriften, maßgeblicher Ort der Veröffentlichung, profitierten von dieser Entwicklung. Infolge der guten Auftragslage konnten sie höhere Gehälter zahlen und - was unmittelbar nach dem II. Weltkrieg kaum möglich war - mehrere BildjournalistInnen beschäftigen. Deren Namensnennung unter den Abbildungen erfolgte wieder relativ konstant, so daß sich auch hier eine Verbesserung der beruflichen Situation abzeichnete. Als Träger einer Werbebotschaft, aber auch in seiner allgemeineren Funktion als Kommunikationselement, gewann das fotografische Medium in den illustrierten Zeitschriften erheblich an Stellenwert.<sup>747</sup>

Welche inhaltlichen oder gestalterischen Merkmale nun sollte ein in der Presse publiziertes Foto haben? Die wenigen in den Fotozeitschriften erteilten Ratschläge gehen nur oberflächlich auf diese Thematik ein. Sie lassen zudem keine neuen 'Sichtweisen' erkennen. Wie in den 30er Jahren bestand ein "Bedarf an Stimmungs- und Schmuckbildern".<sup>748</sup> Zu dieser umfassenden Motivgruppe zählten weiterhin Aufnahmen von Tieren, Heimat, Kindern und fremden Ländern, die, wie es in dem Beitrag "So sollen Pressefotos sein" ohne nähere Definition heißt, journalistisch interessant sein sollten.<sup>749</sup> Es gab aber auch Autoren, die von einer Kategorisierung bzw. Spezifizierung des Pressebildes absahen: "Die Photojournalistik ist keine Einzelsparte der Photographie, sie ist vielmehr eine Kunst, allgemein begreiflich auch über solche Dinge zu berichten, die von den einzelnen innerhalb der Photographie noch bestehenden Sparten für sich als Spezialgebiete in Anspruch genommen werden. Die Bildjournalistik kennt also keine Grenzen."<sup>750</sup>

Der Autor dieser Zeilen, der Frankfurter Emil Josef Klinsky, war kein Unbekannter in der Fotoszene. Als Lehrbeauftragter unterrichtete er in der Fotoklasse Otto Steinerts an der 'Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk'. Daneben organisierte er mehrere Pressebildausstellungen auf der 'photokina'. Daß Klinsky mit den Anforderungen an das Pressefoto, aber auch mit anderen Aspekten des Bildjournalismus vertraut war, macht zudem seine Tätigkeit für das - im 'Verband der Berufsjournalisten'(VdJ) im Oktober 1949 eingegliederte - 'Referat Bild' deutlich. In dieser Organisation waren zunächst ausschließlich die BildjournalistInnen der britischen und amerikanischen Besatzungszone vereint. Mit der Umbenennung des Verbandes in 'Fachgruppe Bild' (1951) erfolgte eine Einbeziehung der in der vormals französischen Zone und in

---

<sup>746</sup> Ders., S. 15

<sup>747</sup> Eskildsen 1985, S. 7-9; Derenthal, S. 181

<sup>748</sup> Fischer, A.E.: So sollen Pressephotos sein. Winke für Aussenseiter, in: 'Photo-Magazin', Jg. 2, März 1950, S. 16

<sup>749</sup> A.a.O.

<sup>750</sup> Klinsky, E.J.: Sinn und Wert der Photojournalistik, in: 'Photo-Magazin', Jg. 4, August 1952, S. 18-26

Westberlin organisierten Gruppierungen. Die Mitgliedschaft im 'VdJ' bot verschiedene Vorteile. So wurde in der unmittelbaren Nachkriegszeit die Materialzuteilung über ihn geregelt. Als hilfreich erwies sich auch die Bereitstellung von Kameras. Die Kontrolle der Urheberrechte, die Ausstellung von Presseausweisen sowie die Verhandlung von Honorarfragen zählten ebenfalls zu den angebotenen Leistungen. Hinsichtlich der Inhalte der Pressefotografie gab es nur insofern Erwartungen, als Kitsch und Sensation vermieden werden sollten.<sup>751</sup>

## 8.2 Das öffentliche Bild. Die Fotografien Elisabeth Hases in den Printmedien

### 8.2.1 Pressefotografie

Ab den frühen 50er Jahren konnte Elisabeth Hase, "Mitglied des Deutschen Journalistenverbandes"<sup>752</sup>, ihre im Jahre 1946 wieder aufgenommene Pressearbeit ausbauen. Von einem 'Neuanfang' im eigentlichen Sinne kann allerdings nicht die Rede sein: Das Spektrum der Presseorgane, in denen die Fotografin ihre Bilder veröffentlichte, blieb weit gefaßt. So gehörten Tageszeitungen, Illustrierten, Fach- und Firmenzeitschriften weiterhin zu den Abnehmern ihrer Aufnahmen. Exemplarisch genannt seien hier die 'Essener Allgemeine Zeitung', 'Zeit und Bild. Die Wochenend-Illustrierte', 'Schwäbische Illustrierte', 'Im Wartezimmer. Die gute gediegene Zeitschrift. Unterhaltung, Wissen, Gesundheit', 'Die Schule. Elternzeitschrift für das gesamte Bundesgebiet', 'Unsere Familie', 'Du und die Welt', 'Hör Zu', 'Meine DAK. Zeitschrift der Deutschen Angestellten-Krankenkasse', 'Deutsche Hotelzeitung', 'Kristall', 'Die Kunst und das schöne Heim'<sup>753</sup>, 'Flair', 'Das Ufer'<sup>754</sup>, 'Frauenwelt' und 'Constanze'.<sup>755</sup>

Auch hinsichtlich der Motive und der Form der Veröffentlichung können keine auffälligen Abweichungen festgestellt werden. Landschaften und Fotografien von Menschen bilden weiterhin den Schwerpunkt der publizierten Aufnahmen, die einzeln oder als Bildfolge in verschiedenen Größen gedruckt wurden.<sup>756</sup> Keine

---

<sup>751</sup> Vgl. Derenthal, S. 131f

<sup>752</sup> Nachlaß: Diese Angabe ist dem Briefkopf eines Lieferscheins entnommen. Ebenfalls im Archiv befindet sich eine Bescheinigung (18.10.1950) des 'Hessischen Journalistenverbandes', der regionalen Organisation des 'Deutschen Journalistenverbandes'. Sie bestätigt, daß Hase "als Fotografin freikünstlerisch für die Presse tätig" sei.

<sup>753</sup> In einer Ausgabe aus dem Jahre 1958 befindet sich ein illustrierter Artikel mit dem Titel "Wohnhaus einer Photographin". Text und Bild stellen den - von den bekannten Architekten Giefer und Mäckler erbauten - letzten Wohn- und Arbeitssitz (Wildenbruchstraße) der Frankfurter Fotografin vor. Der Beitrag, der vorwiegend über die gelungene architektonische Gestaltung des Hauses und des Gartens berichtet, ist insofern interessant, als er einen kleinen Einblick in Hases Atelier gewährt: "Da die Frau des Hauses, die Photographin Elisabeth Hase, ihren Beruf im Hause ausübt, finden sich im Erdgeschoß Photolabor und Büro; der 31qm große Wohnraum wird gleichzeitig als Atelier benutzt. Für Freilichtaufnahmen dienen die verschiedenen teils offenen, teils ummauerten Räume des Gartens." O.A.: Wohnhaus einer Photographin, in: 'Die Kunst und das schöne Heim', Jg. 56, H. 6, März 1958, S. 238-240, hier: S. 238

<sup>754</sup> Diese Zeitschrift war damals die vorerst einzige Farbillustrierte. Sie wurde später in 'Bunte Illustrierte' umbenannt; Derenthal, S. 180

<sup>755</sup> Das Erscheinungsbild der ab März 1948 produzierten 'Constanze' galt bis 1952 für einen großen Teil der Zeitschriften als beispielhaft. Allerdings existierten auch für sie, z.B. im Bereich der Covergestaltung technische Grenzen: Da Vierfarben-Druckmaschinen erst ab 1953 die Norm wurden, mußten die Titelbilder von Hand coloriert werden. Vgl. Kriegeskorte, S. 68

<sup>756</sup> Der Aussage Martina Mettners (S. 66), Hase habe nur Einzelbilder an die Redaktionen verschickt, kann daher nicht zugestimmt werden. So produzierte die Fotografin in den 50er Jahren mehrere Serien, etwa über berufstätige Menschen. Als Beispiel genannt sei hier ein in der Monatszeitschrift 'flair'

Berücksichtigung mehr erfuhren die kleinen Bildgeschichten, die Kinder bei der Verrichtung verschiedener Tätigkeiten abbilden. Sie sind allerdings im Nachkriegswerk der Fotografin auch nicht mehr nachzuweisen. Nicht selten fanden Arbeiten aus den 30er und beginnenden 40er Jahren wegen ihrer 'Zeitlosigkeit' eine Verwendung. So wurden 1949 in der 'Neuen Frankfurter Illustrierte'<sup>757</sup> Kinderfotos aus dem Frühwerk abgebildet (Abb. 215), und die Titelseite von 'Kraft und Licht'<sup>758</sup> schmückt eine Aufnahme von Hases erstem Ehemann Albert Hein Kruse und ihrer ehemaligen Angestellten Ellig Ehrig. Erwähnt werden soll ferner ein Titelfoto der illustrierten Zeitschrift 'Zeit und Bild'<sup>759</sup>. Es repräsentiert die Gruppe der Aufnahmen mit aktuellem Bezug, der in diesem Fall ebenso wie der dazugehörige Textbeitrag (S.2) in der Erörterung von Steuerfragen besteht. (Abb. 216, 217)

## 8.2.2 Fotografische Fachliteratur

Daß die Aufnahmen Elisabeth Hases erst in den 50er Jahren wieder regelmäßig in der fotografischen Fachliteratur abgebildet wurden, kann auf zwei Aspekte zurückgeführt werden: Bis zu ihrer in der ersten Ausgabe des 'Photo-Magazins' (April 1949) gemachten Aussage, sie sei wieder "voll aktionsfähig", war die Fotografin vor allem mit dem Wiederaufbau ihres Wohnateliers und der Beschaffung von Aufträgen zur Existenzsicherung befaßt. Zum anderen unterlagen die Fotopublikationen den gleichen kriegsbedingten Einschränkungen wie die anderen Printmedien auch, so daß sich hier vorübergehend kaum Möglichkeiten einer Zusammenarbeit anboten. Aufgrund des Mangels an Papier, an Druckkapazitäten und an qualifiziertem Personal, mußte z.B. die erste in Deutschland nach dem Krieg herausgegebene Zeitschrift 'Photo-Presse' (ab Dezember 1945) anfänglich auf einen redaktionellen Teil sowie auf Abbildungen verzichten. Nur vier Seiten stark informierte das monatlich erscheinende Anzeigenblatt die Berufsfotografie und den Fachhandel über Tauschmöglichkeiten oder Bezugsadressen von Kameras und Zubehör, was dem Interesse der Zielgruppe zu diesem Zeitpunkt durchaus entsprach, mußten doch die Grundvoraussetzungen zur Ausübung des Berufs noch geschaffen werden. Im Jahre 1947 verbesserte sich die Lage der 'Photo-Presse', die ab Juli den Untertitel 'Mitteilungsorgan des Hauptinnungsverbandes des Fotografenhandwerks in der britischen Zone' erhielt. Sie erschien nun alle zwei Wochen und beinhaltete zudem redaktionelle Beiträge.<sup>760</sup>

Mit dem von Oktober 1947 bis März 1949 bestehenden - in den Westzonen erhältlichen - 'Foto-Spiegel' kam ein weiteres Fachorgan auf den Markt. Als Herausgeber fungierte der Heering-Verlag, der nicht mehr in Harzburg, sondern in Seebruck a. Chiemsee residierte. Dank der Unterstützung der Fotoindustrie avancierte er schon bald zum führenden westdeutschen Fotoliteraturverlag der Nachkriegsjahre. Abgelöst wurde der 'Foto-Spiegel' vom 'Photo-Magazin'. Da Hases Aufnahmen in

---

(April 1956, S. 10-18) publizierter Bildbericht über Hotelmitarbeiter. Der dazugehörige Text mit dem Titel "Super-Hotels" wurde von einer Autorin namens Anita verfaßt. Mehrmals zusammengearbeitet hat die Fotografin mit Lilo Aureden, die - wahrscheinlich als freie Mitarbeiterin - für Verlage (z.B. Bertelsmann) und Printmedien (z.B. 'Photo-Magazin') schrieb: Einigen der im Archiv vorhandenen Fotoserien sind Schreibmaschinenseiten dieser Verfasserin zugefügt. Daneben existieren kleine Bildlegenden, die wahrscheinlich im Atelier entstanden sind.

<sup>757</sup> Anfang Februar 1949, Nr. 3, S. 7

<sup>758</sup> Jg. 43, Nr. 31

<sup>759</sup> 15. Juli 1950, Nr. 29

<sup>760</sup> Vgl. Derenthal, S. 107 und Herrmann, S. 123

den 50er in diesem Medium wesentlich häufiger und kontinuierlicher zu finden sind als etwa in der 'Foto Prisma'<sup>761</sup> und in der 'LEICA-Fotografie'<sup>762</sup>, kommt ihm an dieser Stelle eine besondere Aufmerksamkeit zu.

Herausgegeben wurde das 'Photo-Magazin' von Walther Heering und Bernd Lohse. Gleich das erste Heft hatte eine Auflage von 50.000 Stück, d.h. die bei Fotozeitschriften übliche Auflage von 10.000 Exemplaren wurde mehrfach übertroffen. Vertrieben wurde das Magazin im In- wie im Ausland. Ab 1953 existierte ferner eine eigenständig hergestellte Ausgabe in englischer Sprache, die immerhin in beinahe 80 Ländern bezogen werden konnte. Adressaten der Publikation waren sowohl die Berufs- als auch die Amateurfotografie. Ihnen wurden im Heft von der Redaktion als vorbildlich eingeschätzte fotografische Leistungen präsentiert, Hinweise zu Fachveranstaltungen oder Neuerscheinungen im Bereich der Fotoliteratur gegeben.<sup>763</sup> Geführt wurden ferner verschiedene Rubriken wie "Man schreibt uns. Brief einer bekannten Fotografin", in der Hases kleine Selbstdarstellung aus dem Jahre 1949 (s.o.) veröffentlicht wurde. Daneben gab es regelmäßig Kurzbeiträge über einzelne Fotografen oder Fotografinnen mit ausführlichem Bildteil sowie Ausstellungsrezensionen. Auch hier war die Frankfurter Fotografin bereits in den frühen Ausgaben namentlich und mit Abbildungen vertreten. So berichtet im Dezember 1949 ein Autor über die zweite 'Internationale Kunstphoto-Ausstellung' in Innsbruck, bei der 320 fotografische Arbeiten aus 22 Nationen gezeigt wurden.<sup>764</sup> Zu den deutschen Bildproduzenten und -produzentinnen gehörten u.a. Ludwig Windstoßer, Siegfried Lauterwasser, Chargesheimer, Lazi senior und junior, Marta Hoepffner, aber auch Elisabeth Hase. Deren "Kinderporträt blickt so unbeschwert in diese Runde", schreibt der Verfasser des Textes, "daß man die Künstlerin nur beglücken kann."<sup>765</sup> Daß der Teilnahme Deutschlands an einer internationalen Ausstellung zu diesem Zeitpunkt eine besondere Bedeutung zukam, wird aus folgender Bemerkung deutlich: "Abschließend kann nur gesagt werden: Wer je Deutschlands Streben nach ehrlicher Neuorientierung, seine ungebrochene Lebensbejahung und kulturelle Kraft angezweifelt hatte, den muß diese Ausstellung vom unbeugsamen Aufbauwillen dieses Volkes überzeugen."<sup>766</sup> Genau ein Jahr nach der Veröffentlichung der Rezension erfuhren Leben und Werk der Frankfurter Fotografin in dem von Lilo Aureden geschriebenen, im Dezember 1950 gedruckten, Artikel "Über eine Photographin: Elisabeth Hase" eine etwas

---

<sup>761</sup> Die von Wilhelm Schöppe herausgegebene 'Foto-Prisma' konnte ab März 1950 bezogen werden. Während sie sich in den ersten Ausgaben noch der 'neuzeitlichen' Fotografie, also den experimentierenden Arbeiten der Gruppe 'fotoform' widmete, erfolgte um 1952 eine Hinwendung zur Dokumentarfotografie. Derenthal, S. 112. Bilder von Elisabeth Hase befinden sich u.a. auf der Titelseite von Heft 1, Januar 1954 ( Abb. einer jungen Frau) und in der Januar-Ausgabe des Jahres 1956 (H. 1). In dem zuletzt genannten Heft ist unter der Rubrik 'Kleine Fotoschau' (S. 40) eine von der Fotografin um 1930 aufgenommene Straßenszene abgebildet.

<sup>762</sup> Ab 1949 berichtete sie über Ausstellungen und andere Veranstaltungen der Fotoszene. Als Firmenblatt informierte sie ferner über die verschiedenen Leica-Produkte. Herrmann, S. 127. In dem Blatt wurden z.B. Werbefotografien (Perutz Filme etc.) Elisabeth Hases veröffentlicht. Desweiteren illustrierten ihre fotografischen Arbeiten z.B. Aufsätze wie den von Lueder Lahmann mit dem Titel "Kinderfotos", in: 'Leica Fotografie', Nr. 3, Mai/Juni 1950, S. 102-107.

<sup>763</sup> Vgl. Derenthal, S. 109, 111. Wie der Autor angibt, erfuhren die Bilder der Gruppe 'fotoform' und der 'Subjektiven Fotografie' nur bis ca. 1952 eine Förderung. Danach wurde die journalistische Fotografie stärker mit einbezogen; ders. S. 111

<sup>764</sup> Lahr: Aus Innsbruck, in: 'Photo-Magazin', Jg. 1, Dezember 1949, S. 20-21

<sup>765</sup> Ders., S. 20

<sup>766</sup> A.a.O.

eingehendere Betrachtung. Der Grad der Akzeptanz ihrer fotografischen Arbeit im 'Photo-Magazin' dokumentiert sich aber vor allem in der regelmäßigen Abbildung der Aufnahmen. Ganzseitig oder kleinformig begleiten sie, zum Teil gemeinsam mit Fotos von Peter Keetmann oder Albert Renger-Patzsch, diverse Textbeiträge.<sup>767</sup> (Abb. 218) Walther Heering, der schon in der 'Foto-Schau' (Kap. V) zur Illustration seiner Artikel Bilder der Fotografin verwendete, behielt diese Vorgehensweise in der Nachkriegszeit bei. So ist in seiner Serie "Kleine Photo-Praxis", die, wie es im Untertitel heißt, "Tips für die wichtigsten Aufnahmegebiete" gibt, eines ihrer Kinderfotos abgebildet.<sup>768</sup>

Veröffentlicht wurden Hases Aufnahmen zudem in einigen Foto- bzw. Lehrbüchern der 50er Jahre. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich der Fachbuchmarkt, der in der zweiten Hälfte der 40er Jahre wegen des Mangels an Autoren und Autorinnen sowie an Kunstdruckpapier vorwiegend aus Neuauflagen von Publikationen aus der Zeit des Nationalsozialismus bestand, wieder etabliert.<sup>769</sup> Da Heering auch Fachbücher verlegte, überrascht es nicht, daß sich hier für die Fotografin eine weitere Möglichkeit der 'Zusammenarbeit' ergab. Eine ihrer Farbaufnahmen, die ein blumentumranktes Fenster im Sonnenlicht zeigt, wurde in der von Hans Windisch verfaßten "Schule der Farbenfotografie"<sup>770</sup> als vorbildhaft publiziert. Im Begleittext heißt es: "In all ihrer Schlichtheit ist die Aufnahme weit stärker als die pompöseste Farbenschwelgerei: sie 'spricht', sie hat Symbolwert, sie heißt 'ländlicher Friede'."<sup>771</sup>

Zu den Herausgebern von Fotobüchern gehörten ferner Kamerahersteller wie Franke & Heidecke. Nachdem im März 1945 ein Bombenangriff dem Werk schwere Schäden zugefügt hatte, konnte schon einen Monat später, wenn auch unter erschwerten Bedingungen, die Produktion der 'Rolleiflex' und der 'Rolleicord' wieder aufgenommen werden.<sup>772</sup> Nur wenige Jahre danach erschienen im regelmäßigen Turnus die 'Rollei-Jahrbücher', "die in jährlichen Sammlungen die hervorragendsten photographischen Leistungen"<sup>773</sup> aus dem In- und Ausland präsentieren sollten. Gleich im ersten Rolleiband war Hase mit einem Kinderbild und einer Tieraufnahme vertreten. In späteren Ausgaben, etwa aus dem Jahre 1952, wurden einige ihrer in den 50er Jahren entstandenen Stilleben präsentiert. (Abb. 219)

---

<sup>767</sup> Im 'Photo-Magazin' vom September 1949 illustrieren ganzseitige Landschaftsbilder von Hase (S. 19) und Renger-Patzsch (S. 26) den von Friedrich Schnack geschriebenen Aufsatz "Licht und Schatten im Walde". (S. 18-26).

<sup>768</sup> Heering, Walther Dr.: Kleine Photo-Praxis, in: 'Photo-Magazin', Jg. 2, Juli 1950, S. 50-51. Das Kinderbild befindet sich auf der S. 51.

<sup>769</sup> Als Beispiel für diese Neuauflagen sei Heinrich Stöcklers Band 'Die Leica in Beruf und Wissenschaft' aus dem Jahre 1941 genannt. Das Buch wurde 1948, nach der Streichung rassekundlicher Inhalte, erneut herausgegeben. Vgl. Derenthal, S. 106

<sup>770</sup> Windisch, Hans: Schule der Farbenfotografie, Seebuck a. Chiemsee 1952 (4. Aufl.)

<sup>771</sup> A.a.O., o.S.

<sup>772</sup> Vgl. 'Rollei-Jahrbuch', Wien, New York, 1951, S. 12

<sup>773</sup> A.a.O., S. 5 (Vorwort). Hervorgehoben wurde in dieser ersten Ausgabe der Buchreihe - nicht ganz uneigennützig - der Aspekt der Völkerverständigung. Diese sollte über den Besitz "gleicher Kameras" hergestellt werden: "Gleiche Sprache und gleiche Art bildeten Völker und Nationen; die Spiegelreflexkamera Rolleiflex und Rolleicord führten zu einer großen Gemeinschaft." A.a.O.

Deutlich wird, daß auch in der fotografischen Fachliteratur der 50er Jahre die Landschaftsaufnahmen, Kinderfotos und Stilleben der Fotografin als abbildungswürdig und als ihr Spezialgebiet galten.<sup>774</sup>

---

<sup>774</sup> Dies läßt zumindest der einleitende Text eines Jahrbuches vermuten: "Jeder Einsender gab Proben *seines* Spezialgebietes, *seiner* Lieblingsthemen und der Art *seines* Landes, Erlebnisse des Auges zu bildhafter Schau zu formen." In: 'Rollei-Jahrbuch', Wien, Paris, London, New York 1952



## Schlußbetrachtung

Ziel der Arbeit war es, Leben und Oeuvre der Fotografin Elisabeth Hase für die 30er bis 50er Jahre zu rekonstruieren und zu analysieren. Damit verbunden war die Frage, ob in der Nachkriegszeit Kontinuitäten oder Brüche, z.B. bezüglich der fotografischen Inhalte, zu verzeichnen sind. Berücksichtigt werden sollte ferner der historische wie fotohistorische Kontext.

Ein Charakteristikum des fotografischen Werks Elisabeth Hases ist die Vielfalt der Themen. Zwar hat ihr Archiv nicht, wie es gegen Ende der 1930er Jahre heißt, "alle erdenklichen Themen"<sup>775</sup> behandelt, aber einen großen Teil davon. Blumen, Landschaften, Stilleben und Objektstudien, Architektur und Bilder von Menschen stellen sowohl im Früh- als auch im Nachkriegswerk zentrale Themenkreise dar. Von einem Neubeginn nach 1945 kann nur insofern die Rede sein, als bestimmte Gattungen motivlich vorübergehend erweitert werden, etwa wenn die Architekturfotografie nun zusätzlich die Dokumentation von Trümmern und vom Wiederaufbau umfaßt. Typisch für die Nachkriegszeit sind ferner Bilder, die anhand von inszenierten Einkaufsszenen das Wiedererstarken der Wirtschaft abbilden. Sie stellen ebenfalls eine zeitlich begrenzte Erscheinung dar und unterscheiden sich letztendlich nicht von vergleichbaren Aufnahmen der 30er Jahre, die Frauen 'beim Einkochen' etc. abbilden.

Was für die Inhalte gilt, trifft auch für den fotografischen Stil zu. Eine deutliche Umorientierung ist nicht erkennbar, es werden weiterhin tradierte wie moderne Gestaltungsmittel eingesetzt. Entscheidend waren die Gattung und der zu vermittelnde Bildinhalt. So zeigen die städtischen Straßenszenen und die Industriearchitektur der 30er wie 50er Jahre Einflüsse der Weimarer Avantgarde, während die Porträts und Landschaften überwiegend konventionell ausgeführt sind.

Welchen Stellenwert die einzelnen Gattungen innerhalb der fotografischen Arbeit hatten, war, da Hase als Berufsfotografin arbeitete, entscheidend von der Nachfrage geprägt. Diese war in der Zeit des Nationalsozialismus wie nie zuvor von der politischen Situation bestimmt: Mit der Emigration von Ferdinand Kramer verlor die Architekturfotografie als Auftragsarbeit von Architekten endgültig ihre Bedeutung. Die Zunahme von Porträts in der Zeit des II. Weltkrieges resultierte aus der kriegsbedingten Trennung der Familien, aber auch aus dem Mangel an Verbrauchsgütern, weshalb die Produktfotografie ihrer Basis entbehrte. Auch die unmittelbare Nachkriegssituation hatte Folgen für die Gewichtung der fotografischen Themen. So kam nach dem Ende des Krieges der Porträtfotografie, d.h. den Paßfotos, eine große Bedeutung zu, während gleichzeitig die Werbefotografie wegen der weiterhin bestehenden Mangelsituation vorerst keine Rolle spielte.

In welchem Maße der angestrebte Verwertungskontext die Wahl des jeweiligen fotografischen Stils bestimmte, und wie gezielt Hase diesen zur Formulierung oder Hervorhebung der anvisierten Bildaussage einsetzte, wird besonders dann sichtbar, wenn sie zur selben Zeit und je nach Bedarf auf traditionelle oder modernistische Gestaltungsmittel zurückgreift. Das veranschaulichen z.B. die frühen Architektur- und Straßensichten, die aufgrund ihrer voneinander abweichenden Bildkonzepte (Heimatfotografie, Neue Sachlichkeit) unterschiedlichen Abnehmerkreisen bzw.

---

<sup>775</sup> Nachlaß: Atelierprospekt

Käuferschichten zugänglich gemacht werden konnten. Indem die Fotografin ihre überwiegend auf Vorrat produzierten Motive 'allgemeingültig' und 'zeitlos' konzipierte, schuf sie eine weitere Voraussetzung für die vielfältige, langjährige und damit erfolgreiche Vermarktung ihrer Aufnahmen. Daß Hase im Einzelfall auch auf aktuelle Entwicklungen des Marktes reagierte, also wußte, welche Inhalte gerade 'gefragt waren', belegen die Bilder von der Schwalm. Sie entstanden nicht zufällig um die Mitte der 30er Jahre, als diese Thematik in den zeitgenössischen Publikationen eine Hoch-Zeit erfuhr.

Elisabeth Hase hat, wie aus dem umfangreichen Nachlaß ersichtlich wird, scheinbar unermüdlich gearbeitet. Angesichts der Anzahl des Bildmaterials überrascht es nicht, daß dessen Qualität durchaus unterschiedlich ausfällt. Dies ist nicht ausschließlich auf die hohe Produktivität, sondern auch auf den Verwertungszusammenhang und die damit einhergehenden Anforderungen an das fotografische Bild zurückzuführen. So genügten die in den 1930er Jahren vielfach publizierten jahreszeitlichen Motive den Erwartungen der Presseorgane und der Leserschaft, ging es doch - damals wie heute - um die Vermittlung eines Stimmungsgehalts. Der Rückgang neusachlicher Gestaltungsmittel in der zweiten Hälfte der 30er Jahre resultiert u.a. aus der Tatsache, daß die Presse zum wichtigsten wirtschaftlichen Standbein der Fotografin avancierte. Veröffentlicht wurden dort neben den Bildberichten vor allem ihre Kinderbilder und Landschaftsaufnahmen, Motive, bei denen avantgardistische Stilelemente eher unberücksichtigt blieben.

Daß die Presse und mit ihr die für sie arbeitenden Menschen in besonderer Weise der nationalsozialistischen Kontrolle und Gewaltherrschaft unterlagen, ist im Kapitel 'Bild im Kontext' dargelegt worden. Wie die Ausführungen der Pressetheoretiker erkennen ließen, gab es im Sinne der NS-Ideologie keine unpolitischen Bilder. Mithilfe eines entsprechenden Begleittextes konnte jedes Foto instrumentalisiert bzw. faschisiert werden, auch oder gerade die scheinbar harmlosen - von Hase und anderen BildproduzentInnen - zahlreich hergestellten 'Stimmungsfotos'. Diese eigneten sich, wie am Beispiel der kleinen Anna aufgezeigt wurde, wegen ihrer 'Allgemeingültigkeit' und 'Zeitlosigkeit' hervorragend zur Propagierung unterschiedlichster Inhalte, zur Verwendung in verschiedenen Kontexten und Publikationsformen. Da sie durch ihre massenhafte Reproduktion zur Konstruktion einer harmonischen Scheinwelt beitrugen und von der politischen Realität ablenkten, kam ihnen eine herrschaftsstabilisierende Funktion zu.

Eine nationalsozialistische Fotografie hat es, wie Hases Werk exemplarisch bestätigt, nicht gegeben, wohl aber eine Favorisierung bestimmter Themenkomplexe. Daher kam es bei den einzelnen Bildautoren und -autorinnen inhaltlich wie ästhetisch zu ähnlichen Bildergebnissen. Das zeigte sich z.B. im Vergleich von Hases Berufsdarstellungen mit denjenigen aus Hans Thierbachs Bildband 'Deutsches Schaffen - Deutsches Land'. Deutlich wird anhand dieses Buches auch, daß die gleichzeitige Verwendung von traditionellen wie modernen Gestaltungsmitteln nicht ungewöhnlich war. Daraus läßt sich der Rückschluß ziehen, daß die Bilder der Frankfurter Fotografin als charakteristisch für die zeitgenössische Fotografie gelten können. Nicht von ungefähr waren die überwiegend für eine breite Öffentlichkeit produzierten Aufnahmen regelmäßig in Werbeanzeigen, in der Presse, aber auch in der fotografischen Fachliteratur vertreten. Welcher Stellenwert der Fotografie als öffentlichem Bild in der Zeit des Nationalsozialismus zukam, ist ausgeführt worden.

Daß Hases fotografische Arbeiten auch in den Medien (Werbebroschüren, Presse) der Nachkriegszeit Verwendung fanden, belegt, daß sie auch zu diesem Zeitpunkt als typisch für einen Teil der dokumentarischen und angewandten Fotografie anzusehen sind. Ihre Veröffentlichung in Fotozeitschriften dokumentiert dies ebenfalls. Dort kam den Aufnahmen weiterhin eine Vorbildfunktion zu. Dies gilt aber nur für bestimmte Themenkomplexe wie Bilder von Menschen, Landschaften und Stilleben. Die qualitativ überzeugenden Architekturfotografien wurden in der fotografischen Fachliteratur nicht vorgestellt. Hier war diese Motivgruppe aber in den frühen 50er Jahren generell unterrepräsentiert.

Für die kaum erforschte Fotogeschichte der 1930er bis 50er Jahre stellen Elisabeth Hase, ihr von Kriegsschäden kaum beeinträchtigt Werk und seine Publikationswege und -formen eine Bereicherung dar: So wird ein guter Einblick in die Presse- und Werbefotografie jener Jahre gegeben und zugleich dokumentiert, wie eine Fotografin, deren berufliche Laufbahn in der Weimarer Republik begann, unter und mit den Veränderungen im Nationalsozialismus und in der unmittelbaren Nachkriegszeit gelebt und gearbeitet hat.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### Verzeichnis der Abkürzungen

BIZ:	Berliner Illustrierte Zeitung
DNB:	Deutsches Nachrichtenbüro
FZ:	Frankfurter Zeitung
GDL:	Gesellschaft Deutscher Lichtbildner
Inv.-Nr.:	Inventarnummer Archiv/Nachlaß Hase
MG:	Metallgesellschaft
N:	Nachlaß
RDAF:	Reichsbund Deutscher Amateurphotographen
RDP:	Reichsverband der Deutschen Bildberichterstatter
RMVP:	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
RKK:	Reichskulturkammer
RPK:	Reichspressekammer
VDAV:	Verband Deutscher Amateurphotographen-Vereine
VdJ:	Verband der Berufsjournalisten

### Interviews und Gespräche

- Interview Martina Mettner/Timm Starl mit Elisabeth Hase vom 12.6.1981 (N)
- Interview Susanne Knöner mit Jeanne Mandello in der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang, Essen im Oktober 1994
- Interview der Autorin mit Ilse Kruse vom 19.1.1999
- Telefonat der Autorin mit Herrn Stracke (Stadtarchiv Frankfurt) vom 9.4.1999
- Telefonat der Autorin mit Frau Sommer (Wolff & Tritschler Pressebildarchiv, Offenburg) vom 14.4.1999
- Telefonat der Autorin mit Martha Caspers (Historisches Museum Frankfurt) vom 20.4.1999
- Telefonat der Autorin mit Frau Klein (Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin) vom 21.4.1999
- Telefonat der Autorin mit Herrn Picart (Stadtarchiv Frankfurt) vom 27.4.1999
- Telefonat der Autorin mit dem Bildarchiv der Associated Press in Frankfurt a. M. vom 27.4.1999
- Telefonat der Autorin mit der Frankfurter Societätsdruckerei vom 27.4.1999
- Telefonat der Autorin mit dem Gewerbeamt der Stadt Frankfurt a. M. vom 20.5.1999
- Telefonat der Autorin mit Frau Richter (Industrie- und Handelskammer Frankfurt a. M.) vom 16.6.1999
- Telefonat der Autorin mit Jeanne Mandello vom 23.8.1999
- Telefonat der Autorin mit der Pressestelle des Frankfurter Opernhauses vom 27.1.2000
- Telefonat der Autorin mit Anja Hellhammer (Fotografische Sammlung der Theaterwissenschaftlichen Sammlung, Schloß Wahn, Köln) vom 31.5.2000
- Telefonat der Autorin mit Gudrun König (Projektgruppe Ludwig Uhlandinstitut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen) vom 6.7.2000
- Telefonat der Autorin mit Benedict Hoppe vom 20.11.2000
- Telefonat der Autorin mit Lore Kramer (Archiv Ferdinand Kramer, Frankfurt a. M.)

- vom 28.2.2001  
- Interview Nani Simonis mit Anna Lepp im Mai 2001

### **Unveröffentlichte Texte**

Texte ohne Fundortangabe befinden sich im Besitz der Autorin.

- Tagebuch Elisabeth Hase für die Jahre 1925-1927 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Das Illustrierte Blatt vom 13.9.1929 (N)
- Zeugnis von Willi Baumeister vom 31.10.1929 (N)
- Zeugnis Albert Hein Kruse vom 30.10.1932
- Vertrag zwischen Clara Rehfeld und Elisabeth Hase vom 1.3.1933 (N)
- Postkarte Elisabeth Hase an Albert Hein Kruse vom 26.3.1934 (N)
- Dienstvertrag zwischen Elisabeth Hase und I. Hennicke vom 3.1.1936 (N)
- Dienstvertrag zwischen Elisabeth Hase und Friedel Braun vom 1.2.1936 (N)
- Vertrag zwischen dem Holland Press Service, Pers- en Fotobureau vom 1.2.1936 (N)
- Brief Holland Press Service an Elisabeth Hase vom 10.2.1936 (N)
- Brief Elisabeth Hase an den Holland Press Service vom 14.2.1936 (N)
- Brief Elisabeth Hase an den Holland Press Service vom 17.2.1936 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Clara Rehfeld vom 20.2.1936 (N)
- Brief Elisabeth Hase an den Holland Press Service vom 20.2.1936 (N)
- Brief vom Holland Press Service an Elisabeth Hase vom 21.2.1936 (N)
- Vertrag zwischen René W.P. Leonhardt und Elisabeth Hase vom 27.8.1936 (N)
- Brief von René W.P. Leonhardt an Elisabeth Hase vom 3.9.1936 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an die neue linie vom 22.9.1937 (N)
- Brief von Paul Wolff an Elisabeth Hase vom 22.9.1937 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an die neue linie vom 23.9.1937 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Paul Wolff vom 27.9.1937 (N)
- Brief von Paul Wolff an Elisabeth Hase vom Novemer 1937 (N)
- Bescheinigung der Städelschule in Frankfurt am Main vom 6.9.1938 (N)
- Brief von Elli Ehrig an Elisabeth Hase vom 9.8.1942 (N)
- Aufnahmeantrag von Albert Hein Kruse, undatiert (ab 1942)
- Soldbuch Hellmuth Simonis vom 13.1.1945 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Werner Hase vom 13.8.1944 (N)
- Brief von Hellmuth Simonis an Elisabeth Hase vom 13.1.1945 (N)
- Brief von Hellmuth Simonis an Elisabeth Hase vom 13.2.1945 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 23.11.1945 (N)
- Brief von Albert Hein Kruse an Elisabeth Hase vom 11.12.1945 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 9.1.1946 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 14.1.1946 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 3.3.1946 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 10.3.1946 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 22.3.1946 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 28.4.1946 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 8.5.1946 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 10.10.1946 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 19.10.1946 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 30.11.1946 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 2.1.1947 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 3.1.1947 (N)

- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 10.2.1947 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 23.3.1947 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 28.5.1947 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an Hellmuth Simonis vom 5.8.1947 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an die Metallgesellschaft, undatiert (1946-47) (N)
- Brief von Hellmuth Simonis an das Hessische Staatsministerium vom 1.3.1948 (N)
- Brief vom Hessischen Staatsministerium an die Spruchkammer Frankfurt a. M. vom 18.3.1948 (N)
- Brief der Hessischen Spruchkammer an Hellmuth Simonis vom 16.8.1948 (N)
- Bescheinigung vom Deutschen Lehrinstitut für Farbenphotographie Frankfurt/Hoechst vom 30.4.1949 (N)
- Bescheinigung vom Hessischen Journalistenverband vom 18.10.1950 (N)
- Bescheinigung von Prof. Delavilla vom 26.10.1950 (N)
- Brief von Elisabeth Hase an die Associated Press vom 6.10.1951 (N)
- Briefe der Rechtsanwälte der Associated Press an Elisabeth Hase vom 18.10. und 6.11.1951 (N)
- Bescheinigung der Frankfurter Meldebehörde vom Dezember 1954 (N)
- Anlage zum Kriegsschadenantrag von Elisabeth Simonis, geb. Hase vom 10.7.1948/21.4.1958 (N)
- Vernehmungsschrift des Beschwerdeausschusses für den Lastenausgleich vom 13.3.1967 (N)
- Notiz von Elisabeth Hase vom 5.3.1976 (N)
- Notiz von Elisabeth Hase vom 9.2.1985 (N)
- Notiz von Elisabeth Hase vom 27.5.1985 (N)
- Brief von Claudia Pries (Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst, Bonn) an die Autorin vom 30.10.1998
- Brief von Frau Sommer (Amt für Statistik, Wahlen und Einwohnerwesen, Stadt Frankfurt a. M.) an die Autorin vom 26.11.1998
- Brief von Heike Rohmann (Deutsches Ledermuseum, Schuhmuseum Offenbach) an die Autorin vom 27.4.1999
- Brief von Herrn/Frau Schulz (Handwerkskammer Rhein-Main, Frankfurt a. M.) an die Autorin vom 25.6.1999
- Brief von Michael Maaser (Universitätsarchiv der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a. M.) an die Autorin vom 14.7.1999 (N)
- Fax von Dr. Eisenbach (Hessisches Wirtschaftsarchiv, Darmstadt) an die Autorin vom 18.6.1999
- Fax von Annette Philipp an die Autorin vom 2.3.2000
- Brief von Herrn/Frau Frosch (Hessisches Statistisches Landesamt, Wiesbaden) an die Autorin vom 14.3.2000
- Brief vom Amtsgericht Frankfurt an die Autorin vom 15.3.2000
- Fax von Frau Maerten (Bundesarchiv Koblenz) an die Autorin vom 24.3.2000
- Brief von Herbert Wagner (Bildarchiv Museum für Völkerkunde, Frankfurt a. M.) an die Autorin vom 29.5.2000
- Brief von Frau Börker (Samtgemeinde Oberharz) an die Autorin vom 20.6.2000
- Brief von Hannelore Biemann (Schildkröt-Puppen und Spielwaren GmbH) an die Autorin vom 2.3.2001
- Magistratsakten des China-Instituts (1925-1930), Nr. 1556, Stadtarchiv Frankfurt

## **Bücher und Aufsätze**

- Albers, Erika:** Porträt Frankfurter Senioren: Elisabeth Hase: Die Welt mit Herz und Kamera gesehen. Die Fotografin Elisabeth Hase leistete Pionierarbeit, in: o.O., 1988, S.18-20
- Amtlicher Katalog** und Führer 'Die Kamera'. Ausstellung für Fotografie, Druck und Reproduktion, Berlin 1933
- Amtlicher Katalog** für die Ausstellung 'Gebt mir vier Jahre Zeit', Berlin 1937
- Anfang** Achtundvierzig. Rückblick auf die erste Frankfurter Messe nach dem Krieg und das Jahr 1948, Frankfurt a. M. 1985 (Kat.)
- Anita:** Super-Hotels, in: 'flair', April 1956, S. 10-18
- '**Arts et Métiers Graphiques**' (Sonderheft Photographie), Nr. 16, 15.3.1930
- Aureden, Lilo:** Über eine Photographin: Elisabeth Hase, in: 'Photo Magazin', Jg. 2, Dez. 1950, S. 46-49
- Aus den Trümmern.** Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945-1952. Neubeginn und Kontinuität, hg. v. Klaus Honnef, Mönchen-Gladbach 1983 (Kat.)
- Badinger, Anton:** Lust auf Lebensraum. Massentourismus und Nationalsozialismus, in: Ehalt, Hubert Ch.(Hg.): Inszenierung der Gewalt: Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus, Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996, S. 101-129
- Bartetzko, Dieter:** Denkmal für den Aufbau Deutschlands. Die Paulskirche in Frankfurt am Main, hg. v. Elmar Lixenfeld, Königstein i. T. 1998
- Baumann, Susanne:** Der Weg über die Schulen, in: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Serie Folkwang 1994, Düsseldorf 1994 (Kat.) S. 34-40
- Beaucamp, Eduard:** Die Frankfurter Kunstschule in den 20er Jahren, in: Städelschule Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule, hg. v. Verein Freunde der Städelschule e.V. Frankfurt, Frankfurt a. M. 1982, S. 63-81
- Becker, Hannelore:** Ihr erster Auftrag kam von der Metallgesellschaft - die Fotografin Elisabeth Hase, in: 'MG-Information'. Eine Zeitschrift für die Mitarbeiter im Bereich der Metallgesellschaft AG, 3/87, Jg. 22, S. 18-19
- Beckers, Marion/Moortgat, Elisabeth:** Ihr Garten Eden ist das Magazin. Zu den Bildgeschichten von Yva im UHU 1930-1933, in: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Serie Folkwang 1994, Düsseldorf 1994 (Kat.), S. 239-249
- Beckers, Marion/Moortgat, Elisabeth:** Yva - Photographien: 1925-1938, hg. v. Das Verborgene Museum Berlin, Tübingen 2001 (Kat.)
- Beckmann, Eberhard:** Frankenland - Donaustand. Eine Ferienfahrt auf Paul Wolffs Spuren, in: Wolff, Paul Dr.: Groß- oder Kleinbild? Ergebnisse einer Fotofahrt durch Franken an die Donau. Text und 100 Bildseiten von Dr. Paul Wolff mit einer Beschreibung der Bildreise von Eberhard Beckmann, Frankfurt a. M. 1938, S.33-60
- Beddies, Liese:** Die 'Bremen' wird mit der Brillant beschossen, in: 'Der Satrap', Jg. 9, H. 9, 1933, S. 235-239
- Benz, Wolfgang:** Vom Besatzungsregime zur Bundesrepublik. Zeitgeschichte zwischen Kapitulation und Grundgesetz, in: Glaser, Hermann/Pufendorf, Lutz von/Schöneich, Michael (Hg.): So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949, Berlin 1989, 1. Aufl., S. 25-33
- Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann:** Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München 1998<sup>2</sup>

- Billeter**, Erika: Zur Ausstellung, in: dies.(Hg.): Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie, Bern 1985 (Kat.), S.15-25
- Blume**, Eugen/ Scholz, Dieter (Hg.): Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937, Köln 1999
- Bock**, Günter: Die Städelschule im Dritten Reich, in: Städelschule Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule, hg. v. Verein Freunde der Städelschule e.V. Frankfurt, Frankfurt a. M. 1982, S.102-115
- Boje**, Walter, Dr.: Foto oder Lichtbild? Gedanken zur Krise der Porträtfotografie, in: 'Foto Prisma', Febr. 1952, H. 2, S. 54-57
- Boje**, Walter Dr./Harz, Hermann: Wir rufen zum Experiment. Ketzerische Worte aus Liebe zur Farbfotografie, in: 'Das Deutsche Lichtbild', Jahresschau 1956, S. 23-29
- Borkin**, Joseph: Die unheilige Allianz der I.G. Farben. Eine Interessengemeinschaft im Dritten Reich, Frankfurt a. M., New York 1979
- Born**, Wolfgang: Fotografische Weltanschauung (1929), in: Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie II, 1912-1945, München 1979, S. 139-142
- Boström**, Jörg: Ruth Hallensleben - eine Interpretin auf der Bühne der Industrie, in: Ruth Hallensleben. Industrie und Arbeit, hg. v. Ruhrlandmuseum Essen, Essen 1990 (Kat.), S. 57-62
- Bothe**, Rolf: Die Frankfurter Kunsthochschule 1923-1933, in: Wingler, Hans M. (Hg.): Kunsthochschulreform 1900-1933, Berlin 1977, 1. Aufl., S. 144-183
- Brehm**, Margrit: Lautlose Gegenwart, in: Lautlose Gegenwart. Das Stilleben in der zeitgenössischen Fotografie, hg. von der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden unter der kommissarischen Leitung von Margrit Brehm, Karlsruhe 2000 (Kat.), S. 6-9
- Brock**, Bazon: Kunst auf Befehl?, in: ders./Preiß, Achim (Hg.): Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig, München 1990, S. 9-20
- Brodbeck**, Hans: Der Berufsfotograf - ohne Scheuklappen betrachtet, in: 'Foto Prisma', Juni 1950, H. 3, S. 106-110
- ders.: Die Krise in der Bildnisfotografie, in: 'Foto Prisma', Nov. 1951, H. 11, S. 431-432
- Brückle**, Wolfgang: Politisierung des Angesichts. Zur Semantik des fotografischen Porträts in der Weimarer Republik, in: 'Fotogeschichte', Jg. 17, H. 65, 1997, S. 3-24
- Brüning**, Jan: Dr. Paul Wolff. Ein Fotograf im Kraftfeld seiner Zeit, in: 'Fotogeschichte', Jg. 16, H. 61, 1996, S. 31-46
- Bruns**, Brigitte: Neuzeitliche Fotografie im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie, in: Kerbs, Diethart/Uka, Walter/Walz-Richter, Brigitte (Hg.): Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36, Berlin 1983, 1. Aufl. (Kat.), S. 172-182
- Büsing**, Georg: Ein Volk, das seine Zukunft will, liebt seine Kinder, in: 'NS-Frauenwarte', Mai 1943, Jg. 11, H. 15 (Umschlagseite hinten)
- Buresch-Riebe**, Dr.: Photographen wünschen - Frauenmitarbeit. Natürliche Begabung befähigen die Frau zur Photographin, in: 'Photoblätter', Mai 1939, Jg. 16, H. 5, S. 146-148
- Carstensen**, Pay Christian: Die Gestaltung der Ausstellung, in: Amtlicher Katalog für die Ausstellung 'Gebt mir vier Jahre Zeit', Berlin 1937, S. 14-19
- Caspers**, Martha: Modefotografie und Presse, in: Frankfurt Macht Mode 1933-1945, hg. v. Junker, Almut, Marburg 1999 (Kat.), S. 43-72
- Chinesisch-Deutscher Almanach** für das Jahr 1935, hg. in Verbindung mit der Vereinigung der Freunde ostasiatischer Kunst Köln vom China-Institut Frankfurt am Main, o.J. (1934)



- Cieslik**, Jürgen und Marianne: Puppen. Europäische Puppen 1800-1930, München 1979
- Croix**, Alexander de la (Hg.): Photographierte Familiengeschichte, bearb. v. Richard Lange und Max Schiel. Mit 56 Abbildungen, Berlin 1937
- Croy**, Otto, Dr: Photo-Graphik, in: 'Deutscher Kamera Almanach' 1934, Bd. 24, S. 87-95
- ders.: Mit der Kamera geschrieben: Pflanzenwunder, Wien 1949
- Das** Antlitz des Alters. Photographische Bildnisse von Erich Retzlaff. Einleitung von Jakob Kneip, Düsseldorf 1930
- Das** deutsche Antlitz im Spiegel der Jahrhunderte. Bildwerke seit der Zeit Hermanns des Cheruskers bis zu Adolf Hitler. Große Ausstellung der Stadt Frankfurt a. M. unter Mitarbeit des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Frankfurt a. M. 1937 (Kat.)
- Das** deutsche Auge. 33 Photographen und ihre Reportagen - 33 Blicke auf unser Jahrhundert, Hamburg 1996 (Kat.)
- Das** deutsche Kind. Bilder und Gedanken, Königstein i. T. o.J. (1929)
- Das** geistige Gesicht Deutschlands. Photographische Bildnisse von Erich Retzlaff u.a.. Text von Hanns-Erich Haack, Stuttgart 1952
- Das** Schicksal der Dinge. Beiträge zur Designgeschichte, hg. vom Amt für industrielle Formgestaltung, Dresden 1989
- Das** schöne Tier, Schaubücher 6, hg. v. Schaeffer, Emil, Zürich 1929
- Der** 30. Januar. Braune Blätter der Städtischen Bühnen', Frankfurt a. M., Jg. 1, H. 9, Jan. 1934
- ders.: Jg. 1, H. 11, Febr. 1934
- ders.: Jg. 1, H. 13, März 1934
- Derenthal**, Ludger: Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland, Marburg 1999
- Deutsche** Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, hg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. In Zusammenarbeit mit Klaus Honnef, Rolf Sachsse, Karin Thomas, Köln 1997 (Kat.)
- Dieffenbach**, Margarete: Volksleben und Volkskunst, in: 'Photofreund', Nr.18, 1933, S. 341-342
- Diehl**, Ruth: Die Tätigkeit Ernst Mays in Frankfurt am Main in den Jahren 1925-1930 unter besonderer Berücksichtigung des Siedlungsbaus, Frankfurt a. M. 1976 (Diss.)
- Die** Schwalm. Menschen in Bildern. 107 historische Photographien von Hans Retzlaff, zusammengestellt, erläutert und mit Text versehen von Barbara Greve, Schwalmstadt-Treysa 1984 (Historische Schwalm-Bibliothek, Bd.1, hg. v. Reinhold Paul Grandke)
- Dobiasch**, S.: Sonne, Wind und Weite. Ein Buch von frohen Fahrten und Menschen, Berlin 1938
- Domröse**, Ulrich (Hg.): Leitbilder für Volk und Welt. Nationalsozialismus und Photographie, MPD Berlin, Berlinische Galerie, Berlin 1995
- ders.: Nationalsozialismus und Photographie, in: ders. (Hg.): Leitbilder für Volk und Welt. Nationalsozialismus und Photographie, MPD Berlin, Berlinische Galerie, Berlin 1995, S. 12-20
- Doring**, Wolf Henry: Frauen knipsen, in: 'Der Satrap', Jg. 6, H. 10, 1930, S. 217-220
- Drabsch**, Reinhart: Kriegsabende, in: 'NS-Frauenwarte', 1. Dezemberheft 1939, Jg. 8, H. 11, S. 257
- Drechsler**, Helmut: Kleine Welt am Wegesrand. Ein Farbbildbuch von den kleinen Schönheiten unserer Heimat, Leipzig 1948

- Drummer**, Heike: "Stadt des deutschen Handwerks", in: Gall, Lothar (Hg.): FFM 1200. Traditionen und Perspektiven einer Stadt, Sigmaringen 1994 (Kat.), S. 315-340
- Drummer**, Heike/Zwilling, Jutta: Ein europäisches Zentrum, in: Gall, Lothar (Hg.): FFM 1200. Traditionen und Perspektiven einer Stadt, Sigmaringen 1994 (Kat.), S.341-377
- Drummer**, Heike: Reform und Dekonstruktion - die Geschichte der Städelschule während Weimarer Zeit und Nationalsozialismus, in: Salden, Hubert (Hg.): Die Städelschule Frankfurt am Main von 1817 bis 1995, Mainz 1995, S.137-156
- Durth**, Werner: Utopia im Niemandsland, in: Glaser, Hermann/Pufendorf, Lutz von/Schöneich, Michael (Hg.): So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949, Berlin 1989, 1.Aufl., S. 214-223
- Eckhardt**, Werner: Photo Kuriosa. Die Welt ist voller Merkwürdigkeiten, in: 'Photo-Magazin', Jg. VII, März 1955, S. 48-49
- Erfurth**, Hugo, in: Schöppe, Wilhelm (Hg.): Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten, Halle (Saale) 1935, S. 6-12 (Selbstvorstellung)
- Ernst May** und das Neue Frankfurt 1925-1930, hg. im Auftrag des Dezernats für Kultur und Freizeit, Amt für Wissenschaft und Kunst der Stadt Frankfurt am Main, Berlin 1986 (Kat.)
- Eskildsen**, Ute/Horak, Jan-Christopher (Hg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung 'Film und Foto' 1929, Stuttgart 1979
- Eskildsen**, Ute: Das Prinzip der Portraiddarstellung bei Erna Lendvai-Dircksen, Paul Strand und Christopher Killip, in: 'Camera Austria', 4/1980, S. 7-16  
- dies.: 'subjektive fotografie', das Programm einer zweckfreien Fotografie im Nachkriegsdeutschland, in: 'Subjektive Fotografie'. Bilder der 50er Jahre, hg. v. d. Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang, Essen, Essen 1985<sup>2</sup> (Kat.), S. 6-13  
- dies.: Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946-1986; Kat. der Ausstellungsserie "Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute", Stuttgart 1985
- E.W.E.**: Das Damenheft. Ein Geleitwort, in: 'Der Satrap', Jg. 8, H. 7, 1932, S. 145-146
- Faber**, Monika: Selbstfoto, in: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Serie Folkwang 1994, Düsseldorf 1994 (Kat.), S. 280-287
- Farbe** im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981, Köln 1981 (Kat.)
- Faustmann**, Uwe Julius: Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime, Aachen 1995
- Ferdinand Kramer**. Der Charme des Systematischen. Architektur, Einrichtung, Design, hg. i. A. des Museums für Gestaltung Zürich von Claude Lichtenstein, Gießen 1991, 1. Aufl. (Kat.)
- Fiedler**, Franz: Porträtphotographie, Berlin 1934
- Fischer**, A.E.: So sollen Pressephotos sein. Winke für Aussenseiter, in: 'Photo-Magazin', Jg. 2, März 1950, S. 16
- Fotografieren** hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Serie Folkwang 1994, Düsseldorf 1994 (Kat.)
- Frankfurt** Macht Mode 1933-1945, hg. v. Junker, Almut, Marburg 1999 (Kat.)
- Frankfurt** und sein Theater. Im Auftrag der Städtischen Bühnen Frankfurt a. M., hg. v. Heinrich Heym, Frankfurt a. M. 1963
- Frauen** Kunst Wissenschaft, Rundbrief, H. 14, Okt. 1992, hg. v. Brand-Claussen, Bettina u.a., Marburg 1992

- frauenobjektiv.** Fotografinnen 1940-1950, hg. v. der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Köln 2001 (Kat.)
- Frecot, Janos:** Die Kontinuität der Behaglichkeit. Eine Polemik, in: Domröse, Ulrich (Hg.): Leitbilder für Volk und Welt. Nationalsozialismus und Photographie, MPD Berlinische Galerie, Berlin 1995, S. 6-8
- Frerk, Willy Fr.:** Die neue Zeit und die Amateurphotographie, in: 'Photofreund', Jg. XIII, 5. Juni 1933, S. 199-200
- ders. a): Schenk Deiner Frau eine Kamera!, in: 'Photofreund', Nr. 24, Jg. XIII, 20.12.1933, S. 457-459
- Freytag, Heinrich:** Zur Werbung des Fachfotografen, in: 'Gebrauchsfotografie', Jg. 44, 1937, S. 11-13
- ders.: Bildnisfotografie - ohne Zukunft?, in: 'Foto Prisma', Okt. 1950, H. 7, S. 268-271
- Frizot, Michel (Hg.):** Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998
- ders.a): Der Zustand der Dinge. Das Bild und seine Aura, in: Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 370-385
- ders.: Die Metamorphose des Bildes. Foto-Grafik und Sinnumkehrungen, in: Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 430-455
- Gall, Lothar (Hg.):** FFM 1200. Traditionen und Perspektiven einer Stadt, Sigmaringen 1994 (Kat.)
- Gallwitz, Klaus (Hg.):** ReVision. Die Moderne im Städel 1906-1937, Ostfildern Stuttgart 1991
- Gantner, Joseph:** "Unsere Publikationen", in: 'Das Neue Frankfurt', Jg. 2, März 1928, H. 3, S. 41
- Glaser, Hermann:** Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945-1948, München, Wien 1985
- ders.: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition 1949-1967, München, Wien 1986
- Glaser, Hermann/Pufendorf, Lutz von/Schöneich, Michael (Hg.):** So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949, Berlin 1989, 1.Aufl.
- Glaser, Hermann:** So viel Anfang war nie, in: Glaser, Hermann/Pufendorf, Lutz von/Schöneich, Michael (Hg.): So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949, Berlin 1989, 1. Aufl., S. 9-23
- Gläser, Artur:** Photographische Händestudien, in: 'Agfa Photoblätter', April 1932, Jg. 8, Nr. 10, S. 309-311
- Glüher, Gerhard:** Die Fotografie am Bauhaus. Zwischen akademischer Konvention und ästhetischem Experiment, in: Wick, Rainer K. (Hg.): Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur subjektiven Fotografie, München 1991, S. 51-66
- Goebbels, Joseph:** Vorwort, in: Amtlicher Katalog für die Ausstellung 'Gebt mir vier Jahre Zeit', Berlin 1937, S. 6
- Görner, Karin:** "Selbst/Bild. Selbstporträts von Marta Hoepffner", in: Lichtbilder - Bilder des Lichts. Marta Hoepffner. Fotokünstlerin und Pädagogin, hg. v. Eva Scheid, Hofheim am Taunus 1997 (Kat.), S. 69-81
- Görlich, H.W.:** Die moderne Reklamefotografie, in: 'Gebrauchsfotografie', Jg. 41, 1934, S. 16-17
- Gottlieb-Olmütz, Bernhard:** Das Photographieren in engen Gassen. Ein dankbares Gebiet für die Heimatphotographie, in: 'Photofreund', Nr. 11, Jg. XIV, 5.6.1934, S. 203-204
- Gräff, Werner:** Es kommt der Neue Fotograf, Berlin 1929

- Grainer**, Franz, in: Schöppe, Wilhelm (Hg.): Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten, Halle (Saale) 1935, S. 20-27 (Selbstvorstellung)
- Gravenkamp**, C. Dr.: 'Schönheit des Alltags'. Eröffnungsansprache zu einer Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, in: 'Frankfurter Wochenschau' 1941, S. 66
- Grobleben**, Paul: Die Deutsche und II. Internationale Schau der Amateurphotographen in Frankfurt am Main vom 26. September bis 11. Oktober, in: 'Photofreund', Nr. 20, Jg. XVI, 20.10.1936, S. 405-409
- ders.: Warum Heimatphotographie?, in: 'Photofreund', Nr. 10, Jg. XIII, 20.5.1933, S. 191-192
- Hägele**, Ulrich: Die Visualisierung des "Volkskörpers". Fotografie und Volkskunde in der NS-Zeit, in: 'Fotogeschichte', Jg. 21, H. 82, 2001, S. 5-20
- Hägele**, Ulrich/König, Gudrun M. (Hg.): Völkische Posen, volkscundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945, Marburg 1999
- Hände** und was sie sagen. 64 Bilder eingeleitet und erläutert von Adolf Koelsch, Schaubücher 11, Zürich u. Leipzig 1929
- Hamburg**, Trude: Werbende Photos, in: 'Agfa Photoblätter', Okt. 1931, Jg. 8, H. 4, S. 104-106
- Hans Finsler**. Neue Wege der Photographie, hg. i.A. der Staatlichen Galerie Moritzburg von Goeltz, Klaus E./Immisch, Theo u.a., Leipzig 1991 (Kat.)
- Hans**, R.: Der Bauer im Lichtbild, in: 'Photofreund', Nr. 20, Jg. XVI, 20.10.1936, S. 393-395
- Hansert**, Andreas: "Diese schöpferische Betätigung der Malerei und Plastik ist ihrer Natur nach selbstherrlich..." Swarzenskis skeptischer Ästhetizismus und die Vision vom modernen Gesamtkunstwerk, in: Gallwitz, Klaus (Hg): ReVision. Die Moderne im Städel 1906-1937, Ostfildern Stuttgart 1991, S. 57-74
- Hartmann**, Georg (Hg.): Alt-Frankfurt. Ein Vermächtnis. Bearbeitet von Fried Lübbecke, Frankfurt a. M. 1950
- Hase**, Elisabeth: "Man schreibt uns: Brief einer bekannten Photographin" (Rubrik), in: 'Photo-Magazin', Jg.1, April 1949, S. 6
- dies.: "Mitarbeiter stellen sich vor: Meine Arbeit" (Rubrik), in: 'Die Foto-Schau', März 1939, S.15
- "**Hasentag**" in Clausthal-Zellerfeld. Ein Familientreffen in der kleinen Hochschulstadt", in: 'Klausthaler öffentlicher Anzeiger', 3.8.1984
- Heering**, Walther, Dr. (Hg.): Das Goldene Buch der Rolleiflex, Harzburg 1935
- ders. (Hg.): Das Rolleiflex-Buch. Lehrbuch für Rolleiflex und Rolleicord, Harzburg 1938
- ders. (Hg.): Im Zauber des Lichts. Eine Folge des Goldenen Buches der Rolleiflex, Harzburg 1940
- ders. (Hg.): Im Zauber der Farbe. Ein Bildwerk der Farbenfotografie, Harzburg 1943, 1. Aufl.
- ders.: Sind Foto-Bücher knapp?, in: 'Die Foto-Schau', Jan. 1943, S. 6-7
- ders.: Kleine Photo-Praxis, 9. Fortsetzung, in: 'Photo-Magazin', Jg. 2, Juli 1950, S. 50-51
- Heidtmann**, Frank: Bibliographie der Photographie. Deutschsprachige Publikationen der Jahre 1839-1984. Technik-Theorie-Bild, (Bd.1,2) München, London, New York, Paris 1989, 2.verb. u. erw.Aufl.
- Heimpel**, H.: Erb- und Rassenpflege in Frankfurt am Main, in: 'Frankfurter Wochenschau' 1940, S. 131-132
- Heise**, Carl Georg: Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch, München 1928

- Hellhammer**, Anja: Potential der Provinz. Zum theaterfotografischen Werk von Nini und Carry Hess, in: 'Fotogeschichte', Jg. 20, H. 75, 2000, S. 45-58
- Herrmann**, Ulrike: Otto Steinert und sein fotografisches Werk, Bochum 1999 (Diss.)
- Herpertz**, Georg: Ruth Hallensleben. Gestellte Arbeit - bestellte Bilder, in: Ruth Hallensleben. Industrie und Arbeit, hg. v. Ruhrlandmuseum Essen, Essen 1990 (Kat.), S. 6-12
- Herrlich**, Lotte: Kind und Tier vor der Kamera, in: 'Deutscher Kamera Almanach' 1934, Bd. 24, S. 105-107
- Herz**, Rudolf: Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, München 1994 (Kat.)
- Heyde**, Gerhard, Dr.: Bilder für die Presse. Arten, Eigenschaften, Aussehen, Angebot von Pressefotos, in: 'Gebrauchsfotografie', Jg. 41, 1934, S. 23-27
- Heym**, Heinrich: Auf dem Weg zur Stunde Null, in: Frankfurt und sein Theater. Im Auftrag der Städtischen Bühnen Frankfurt a. M., hg. v. Heinrich Heym, Frankfurt a. M. 1963, S. 62-64
- Hinz**, Berthold u.a. (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, 1. Aufl.  
- ders.: Bild und Lichtbild im Medienverbund, in: ders. u.a. (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, 1. Aufl., S.137-148
- Hirner-Schüssele**, René: Von der Anschauung zur Formerfindung. Studien zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst, Worms 1990 (Diss.)
- Hochreiter**, Otto: Bäuerliches Leben in fotografischen Bildern, in: 'Fotogeschichte', Jg. 2, H. 5, 1982, S. 45-54
- Hoepffner**, Marta: Mein Studium an der Frankfurter Kunstschule, in: Kermer, Wolfgang: Willi Baumeister. Typografie und Reklamegestaltung. Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart 1989 (Kat.), S. 210-211
- Hölscher**, Eberhard Dr.: Werbende Lichtbildkunst. Eine Schrift über Werbefotografie. Mit 17 ganzseitigen Fotos von bekannten Werbefotografen, in: 'Fotofreund-Schriftenreihe', Bd. 2, 1940, S. 3-16
- Höpfner**, Rosemarie: "das publikum wird gebeten, auf den stühlen platz zu nehmen." Frankfurter Verflechtungen, in: Ernst May und das Neue Frankfurt 1925-1930, hg. im Auftrag des Dezernats für Kultur und Freizeit, Amt für Wissenschaft und Kunst der Stadt Frankfurt am Main, Berlin 1986 (Kat.), S. 25-34
- Hoffmann**, Detlef: "Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit". Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik, in: 'Fotogeschichte', Jg. 17, H. 63, 1997, S. 57-68
- Hofinger**, Wilhelm: Die Reichsautobahn in der deutschen Landschaftsphotographie, in: 'Deutscher Kamera Almanach' 1938, Bd. 28, S. 31-39
- Holl**, Bernhard: Zur Ortsgeschichte von Kleinheubach, hg. v. Heimat- und Geschichtsverein, Großheubach 2000
- Holl**, Karl: Zwischen Politik und Kunst, in: Frankfurt und sein Theater. Im Auftrag der Städtischen Bühnen Frankfurt a. M., hg. v. Heinrich Heym, Frankfurt a. M. 1963, S. 58-61
- Honnef**, Klaus: Zwischen Reportage und Kunst-Fotografie. Notizen, Skizzen, Zitate und Bemerkungen zur Fotografie der Nachkriegszeit, in: Aus den Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945-1952. Neubeginn und Kontinuität, hg. v. Klaus Honnef, Mönchen-Gladbach 1983 (Kat.), S. 193-198
- Hopmann**, Barbara: Zerstörung und Neubeginn, in: frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950, hg. v. der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Köln 2001 (Kat.), S. 38-49

- dies.: Bretter, die die Welt bedeuten, in: frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950, hg. v. der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Köln 2001 (Kat.), S. 104-113
- h.p.:** Dokument der Zerstörung, in: 'FAZ', 25.1.1982
- h.p.:** Frankfurter Gesichter: Elisabeth Hase, in: 'FAZ', 10.9.1983
- Hummel, Alexander:** Sinnvolle Kinderphotos, in: 'Photoblätter', Nov./Dez. 1941, Jg. 18, H. 11/12, S. 157-159
- Innenleben.** Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, hg. von Schulze, Sabine, Ostfildern-Ruit 1998 (Kat.)
- Isert, Gerhard Dr.:** La Photographie des Fleurs. Photos d'Elisabeth Hase, Francfort (Main), Halle (Saale) 1944 (La Serie Photo-Monde)
- Jacobs, Stephanie:** Fotokunst, in: frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950, hg. v. der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Köln 2001 (Kat.), S. 74-83
- dies.: Zwischen Alltag und Propaganda, in: frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950, hg. v. der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Köln 2001 (Kat.), S. 27-37
- John, Paul:** Photographischer Streifzug durch Barcelona, in: 'Photofreund', Nr. 16, Jg. XV, 20.8.1935, S. 309-311
- John, Paul W.:** Volkstracht und Volksbrauch, in: 'Deutscher Kamera Almanach' 1938, Bd. 28, S. 41-51
- Jungbluth, Uli:** "Trotz intensiven Durchschauens habe ich keine braunen Flecken entdeckt." Über die Faszination schöner Bilder, ihren faschistischen Gebrauch und ihre konservative Neuauflage am Beispiel eines Westerwälder Bildbandes, in: 'Fotogeschichte', Jg. 8, H. 28, 1988, S. 91-102
- Kalender** der Deutschen Arbeit 1934, hg. v. Schuhmann, Walter, Berlin 1933
- Kállai, Ernst:** Bildhafte Photographie, in: 'Das Neue Frankfurt', Jg. 2, März 1928, H. 3, S. 42-49
- Kaplan, Louis:** Foto-Ei, in: Wick, Rainer K. (Hg.): Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie, München 1991, S. 167-182
- Karlson, Paul Dr.:** Die Landschaft, in: Heering, Walther (Hg.): Im Zauber des Lichts. Eine Folge des Goldenen Buches der Rolleiflex, Harzburg 1940, S. 22
- ders.: Kinder, in: Heering, Walther Dr.(Hg.): Im Zauber des Lichts. Eine Folge des Goldenen Buches der Rolleiflex, Harzburg 1940, S. 136-138
- Kaufhold, Enno:** Deutschland 1940 bis 1950 im Blick der Fotografinnen. Eine Ausstellung im Bonner 'Haus der Geschichte', in: 'Photonews'. Zeitung für Photographie, Nr. 7/8, Jg. 13, Juli/August 2001, S. 6-7
- Kemp, Wolfgang (Hg.):** Theorie der Fotografie II, 1912-1945, München 1979
- Kempas, Thomas:** Der Künstler und sein Spiegel-Selbst, in: Spiegelbilder, Kunstverein Hannover 1982 (Kat.)
- Kempe, Fritz:** Entsüßte Heimatfotografie, in: 'Foto Prisma', Sept. 1952, H. 9, S. 368-369
- ders.: Das Bild des Menschen in der Fotografie, in: 'Foto Prisma', Dez. 1957, H. 12, S. 646-652
- Kerbs, Diethart/Uka, Walter/Walz-Richter, Brigitte:** Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36, Berlin 1983, 1.Aufl. (Kat.)
- Kermer, Wolfgang:** Willi Baumeister. Typographie und Reklamegestaltung. Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart 1989 (Kat.)

- ders.: Verzeichnis der Ausstellungen, in: Willi Baumeister. Typographie und Reklamegestaltung. Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart 1989 (Kat.), S. 289-302
- ders. a): Willi Baumeister und 'Das Neue Frankfurt'. Ein Beitrag zu Baumeisters Frankfurter Jahren, in: ders.: Willi Baumeister. Typographie und Reklamegestaltung. Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart 1989 (Kat.), S. 212-288
- ders.(Hg.): Der schöpferische Winkel. Willi Baumeisters pädagogische Tätigkeit. Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (7), Stuttgart 1992
- ders.: Der schöpferische Winkel. Willi Baumeisters pädagogische Tätigkeit. Einleitung, in: ders. (Hg.) Der schöpferische Winkel. Willi Baumeisters pädagogische Tätigkeit. Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (7), Stuttgart 1992, S. 8-31
- Kersting**, Markus: "Stete Intensivierung" - Sammlungsideen im Städelschen Kunstinstitut, in: Gallwitz, Klaus (Hg): ReVision. Die Moderne im Städel 1906-1937, Ostfildern Stuttgart 1991, S. 11-30
- Kinder** in Tracht, Königstein i. T. und Leipzig o.J.
- Kleines** Erdenglück. Ein Kinderbuch für Erwachsene zusammengestellt von Rolf d'Alquen. Mit 88 Aufnahmen, Bayreuth 1942
- Kleinspehn**, Thomas: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek 1989
- Klingbeil**, Almut: Theodor Lessing, Hein Gorny und die Neue Sachlichkeit, in: 'Fotogeschichte', Jg. 19, H. 73, 1999, S. 29-38
- Klinksiek**, Dorothee: Die Frau im NS-Staat, Stuttgart 1982
- Klinsky**, E.J.: Sinn und Wert der Photojournalistik, in: 'Photo-Magazin', Jg. 4, August 1952, S. 18-26
- Klötzer**, Wolfgang (Hg.): Frankfurt: in Fotografien von Paul Wolff 1927-1940, München 1991 (Reihe: Stadt im Bild. Dokumentation zur neueren Stadtgeschichte, hg. v. Richard Bauer)
- **Koenig**, Gudrun/Hägele, Ulrich.: Eine Etappe der volkskundlichen Fotogeschichte, in: dies.: Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945, Marburg 1999, S. 8-39
- Koenig**, Thilo: 'Subjektive Fotografie' in den fünfziger Jahren, Berlin 1988 (Stationen der Fotografie 3)
- Kohlmann-Viand**, Doris: NS-Presspolitik im Zweiten Weltkrieg, München, London, New York, Paris 1991 (Diss.1989)
- Kolod**, Michael: Städelschule - eine Skizze ihrer Geschichte, in: Städelschule Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule, hg. v. Verein Freunde der Städelschule e.V. Frankfurt, Frankfurt a. M. 1982, S. 4-25
- Koristka**, Josef: Unsere Frauen - sollten mehr photographieren, in: 'Photoblätter', Nov. 1939, Jg. 16, H. 11, S. 334-336
- Kosch**, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch, Bd. 2, Klagenfurt, Wien 1960, S. 1305f
- Koshofer**, Gerd: Geschichte der Farbphotographie in der Popularisierungszeit, in: Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981, Köln 1981 (Kat.), S. 133-156
- Koszyk**, Kurt: Deutsche Presse 1914-1945. Geschichte der deutschen Presse Teil III, Berlin 1972

- Kräussl**, Lothar: Fotografie zwischen Handwerk - Kunsthandwerk - Kunst. Die Geschichte und Entwicklung der "Gesellschaft Deutscher Lichtbildner" seit 1919, Osnabrück 1988 (Diss.)
- Kramer**, Ferdinand: Funktionelles Wohnen, in: Das Schicksal der Dinge. Beiträge zur Designgeschichte, hg. vom Amt für industrielle Formgestaltung, Dresden 1989, S. 74-78
- ders./ Kramer, Lore: Wohnerfahrungen, in: Das Schicksal der Dinge. Beiträge zur Designgeschichte, hg. vom Amt für industrielle Formgestaltung, Dresden 1989, S. 81-84
- Krass**, Fred: Eine Frau macht Fotogeschichte, in: 'Leica Fotografie', H. 5, S. 27-33, 1983
- Kriegeskorte, Michael**: Werbung in Deutschland 1945-1965, Köln 1992
- Kröhnke**, Dr.: Die Bedeutung der Amateurfotografie, in: Amtlicher Katalog und Führer 'Die Kamera'. Ausstellung für Fotografie, Druck und Reproduktion, Berlin 1933, S. 37-39
- ders.: Der Sinn der neuzeitlichen Amateurphotographie, in: 'I.Z. Illustrierte Zeitung', 31.8.1933, S. 528-531
- Kruckenhauser**, Stefan: Verborgene Schönheit. Bauwerk und Plastik der Ostmark. 200 Leicabilder, Salzburg, Leipzig 1938, 3. u. 4. Aufl.
- Kübler**, Sabine: Paul Wolff - Frankfurt, Friedrich Seidenstücker - Berlin. Zwei Zeitgenossen fotografieren die 30er Jahre, in: 'Fotogeschichte', Jg. 8, H. 28, 1988, S. 43-48
- Kultur**, Technik und Kommerz. Die photokina Bilderschauen 1950-1980, hg. v. Historischen Archiv der Stadt Köln, Köln 1990 (Kat.)
- Kundt**, Marie: Die Photographie gehört der Frau?, in: 'Der Satrap', Jg. 6, H. 10, 1930, S. 220-225
- Kurzbein**, Heiner: Die Fotografie im nationalen Deutschland, in: Amtlicher Katalog und Führer 'Die Kamera'. Ausstellung für Fotografie, Druck und Reproduktion, Berlin 1933, S. 9-10
- Lahmann**, Lueder: Kinderfotos, in: 'Leica-Fotografie', Nr. 3, Mai/Juni 1950, S. 102-107
- Lahr**: Aus Innsbruck, in: 'Photo-Magazin', Jg. 1, Dezember 1949, S. 20-21
- Lautlose Gegenwart**. Das Stilleben in der zeitgenössischen Fotografie, hg. von der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden unter der kommissarischen Leitung von Margrit Brehm, Karlsruhe 2000 (Kat.)
- Lavin**, Maud: Maskeraden weiblicher Bildlichkeit. 'Ringl und pit'+ die Werbefotografie der Weimarer Republik 1929-1933, in: 'Fotogeschichte', Jg. 8, H. 29, 1988, S. 39-48
- Lehmann**, Edgar Dr.: Theater - fotografiert. Erfahrungen mit der Kamera vor dem Bühnenrahmen. Mit 17 Fotos von Rosemarie Clausen, Marcel Croner, Erich Fornoff, Hans Kenner, Lehmann-Tovote, in: 'Fotofreund-Schriftenreihe', Bd. 4, 1940, S. 3-20
- Lendvai-Dircksen**, Erna: Das Gesicht des deutschen Ostens, Berlin 1935
- dies.: in: Schöppe, Wilhelm (Hg.): Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten, Halle (Saale)1935, S. 35-41 (Selbstvorstellung)
- dies.: Reichsautobahn. Mensch und Werk, hg. v. Generalinspektor für das deutsche Straßenwesen, Berlin 1937
- dies.: Das deutsche Volksgesicht. Mecklenburg und Pommern, Bayreuth 1942<sup>2</sup> (1. Aufl. 1940)
- Leßmann**, Sabina: "Das Bewußtsein hat immer einen Leib." Fotografische Selbstbildnisse Lee Millers (1907-1977) und Meret Oppenheims (1913-1985) und die



- Rolle beider als Aktmodelle Man Rays, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Rundbrief, H. 14, Okt. 1992, hg. v. Brand-Claussen, Bettina u.a., Marburg 1992, S. 53-66
- dies.: Die Maske der Weiblichkeit nimmt kuriose Formen an..., in: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Serie Folkwang 1994, Düsseldorf 1994 (Kat.), S. 272-279
- Lichtbilder** - Bilder des Lichts. Marta Hoepffner. Fotokünstlerin und Pädagogin, hg. v. Eva Scheid, Hofheim am Taunus 1997 (Kat.)
- Lichtenstein**, Claude: Biographie Ferdinand Kramer, in: Ferdinand Kramer. Der Charme des Systematischen. Architektur, Einrichtung, Design, hg. i.A. des Museums für Gestaltung Zürich von Claude Lichtenstein, Gießen 1991, 1. Aufl. (Kat.), S.100-103
- Lüking**, Paul: Nationale Photographie, in: 'Deutscher Kamera Almanach' 1934, Bd. 24, S. 21-27
- Marschik**, Matthias: Ein fesselndes Schauspiel der Widersprüchlichkeiten. Erotik in den Jahren des Nationalsozialismus, in: 'Fotogeschichte', Jg. 19, H. 73, 1999, S. 39-60
- Marta Hoepffner**. Das fotografische und lichtkinetische Werk, Städtische Galerie Altes Theater Ravensburg, Ravensburg 1982 (Kat.)
- Matz**, Reinhard: Industriefotografie. Aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets. Band 2 aus der Schriftenreihe der Kulturstiftung Ruhr, Essen 1987
- Maurer**, Ottwil R.: Skulpturen aus Fleisch und Blut. Ein Buch über Aktfotografie, Berlin, Wien, Leipzig 1940 ('Fotofreund-Schriftenreihe' 3)
- Meckel**, Anne: Animation - Agitation. Frauendarstellungen auf der 'Großen Deutschen Kunstausstellung' in München 1937-1944, Weinheim 1993
- Metgen**, Sigrid: Kinderglück, Malerblick und verbotene Spiele. Puppen, unsere unheimlichen Freunde, als Thema der modernen Kunst, in: Traumwelt der Puppen. Bearbeitet von Barbara Krafft, München 1991 (Kat.), S. 25-46
- Mettner**, Martina: Elisabeth Hase. Porträt einer Fotografin, in: 'Fotogeschichte', Jg. 1, H. 2, 1981, S. 59-67
- Michaelis**, Karin (Hg.): Das Antlitz des Kindes. Bilder und Studien aus der Welt unserer Kinder, Berlin 1931
- Mittig**, Hans-Ernst: Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst, in: Hinz, Berthold u.a. (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, 1. Aufl., S. 31-52
- M.L.:** 10 Jahre Harzburg, in: 'Die Foto-Schau', Dezember 1942, S. 3
- Mohr**, Albert Richard: Das Frankfurter Opernhaus 1880-1980. Ein Beitrag zur Frankfurter Theatergeschichte, Frankfurt a. M. 1980
- Molderings**, Herbert: Fotografie in der Weimarer Republik, Berlin 1988 (Stationen der Fotografie 2)
- ders.: Umbo. Vom Bauhaus zum Bildjournalismus, hg. v. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1995
- Müller-Tamm**, Pia/Sykora, Katharina: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, in: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, hg. v. Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina, Köln 1999 (Kat.), S. 65-93
- Nägele**, Rainer: Trauerspiel und Puppenspiel, in: Weigel, Sigrid (Hg.): Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin, Köln, Weimar, Wien 1992, S. 9-34
- Nathrath**, Paul: Die Landschaft. Erlebnis und Fotografie, Harzburg 1942
- ders. a): Die Welt im Licht. Ein Buch über Fotografie. Bilder und Gedanken, Bonn 1942
- ders.: Neue Wege?, in: 'Foto-Spiegel', Juli 1948, Nr. 10, S. 4-5
- ders.: Das Bild der Straße, in: 'Photo-Magazin', Jg. 4, Mai 1952, S. 22-30

- Neubauer**, Hendrik: Black Star. 60 Years of Photojournalism, Köln 1997
- Neundörfer**, Klara: Haushalten. Mit Lichtbildstudien von Dr. Paul Wolff, Königstein i. T. u. Leipzig o.J. (1929)
- Niederdeutschland**. Landschaft und Volkstum. Dargestellt in 52 farbigen Aufnahmen von Erich Retzlaff und erläutert von Dr. Wilhelm Peßler, Direktor des niedersächsischen Volkstumsmuseums in Hannover, Berlin 1940
- Niemann**, Wilhelm: Berufsfotografie, in: Amtlicher Katalog und Führer 'Die Kamera'. Ausstellung für Fotografie, Druck und Reproduktion, Berlin 1933, S. 27-28
- Nordmeyer**, Helmut: Fred Kochmann. In Trümmern neues Leben. Frankfurt 1945-1949. Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung im Institut für Stadtgeschichte in Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1998
- ders.: Die Creme mit der Tiefenwirkung. Zur Geschichte der Frankfurter Seifen- und Parfümeriefabrik J.G. Mouson und Co., Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung des Instituts für Stadtgeschichte Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1999
- O.A.** (ohne Autorenangabe):
- Achtung Aufnahme ! (Textauszüge aus: Das Photobuch der Frau), in: 'Der Satrap', Jg. 13, H. 7, 1937, S. 226-228
  - Am Scheidewege! Zum 18. Januar: Ein Wort zum Ablauf der Übergangsfrist der Dritten Handwerksverordnung am 31. Dezember 1939, in: 'Der Photograph', H. 5, Jg. 49, 1939, S. 18-19
  - Amateur-Photographie - die wahre Volkskunst, in: 'Photoblätter', März 1935, Jg. 12, H. 3, S. 68
  - Die Frankfurter Ausstellung der GDL, in: 'Foto Prisma', Juli 1955, H. 7, S. 335
  - Die Landschaft, in: 'Die Foto-Schau', Febr. 1936, S. 6
  - Die Puppenhochzeit", in: 'Filmwelt'. Das Film- und Foto-Magazin, 29.12.1935, Nr. 52, o.S.
  - Duell der Fotografen III. Fortsetzung der Beiträge von Februar und April 1938, in: 'die neue linie', September 1939, Jg. XI., H.1, S. 46
  - (Heering, Walther): Ein Spiegel der Fotografie, in: 'Foto-Spiegel', Jg. 1, Okt. 1947, H. 1, S. 2
  - Eintragung in die Handwerksrolle und Pflicht zur Nachholung der Meisterprüfung, in: 'Der Photograph', H. 5, Jg. 49, 1939, S.19
  - Eure Schiffe eröffnen Euch die weite Welt, in: 'Arbeitertum', 1.4.1936, Jg. 6, Folge 1, S. 6-9
  - "Forschungsreise zwischen Ihren vier Wänden." Hauff-Leonar-Preisausschreiben, in: 'Hauff-Leonar-Mitteilungen', H.1/1930, S. 6-11
  - Geteilte Räume. Ganze Räume, in: 'Möbel-Kultur'. Fachzeitschrift für die gesamte Möbelwirtschaft, Jg. 7, H. 5, Hamburg 1955
  - Wir sehen Afrika mit 'Kraft durch Freude'. Von der ersten Italienfahrt der KdF-Flotte, in: 'Arbeitertum', 1.12.1937, Jg. 7, Folge 17, S. 9-12
  - Wohnhaus einer Photographin, in: 'Die Kunst und das schöne Heim', Jg. 56, H. 6, März 1958, S. 238-240
  - Zusammenarbeit in der Farbenphotographie (Rubrik: Aus der Photowelt), in: 'Photo-Magazin', Jg. 1, Juni 1949, S. 62
- Oncken**: Die deutsche Photoindustrie in New York, in: 'Photo-Magazin', Jg. 1, Juni 1949, S. 58
- Pagenhardt**, Eduard von (Hg.): Agfacolor, das farbige Lichtbild. Grundlagen und Aufnahmetechnik für den Liebhaberphotographen, München 1938
- Paquet**, Alfons: Der Rhein. Vision und Wirklichkeit. Mit 160 Aufnahmen von Dr. Paul Wolff und seinem Mitarbeiter Alfred Tritschler, Düsseldorf 1940

- Pause** in der Casa pia. Ein kleines Erlebnis in Portugal mit Photos von Gabriele Rolffs, in: 'Atlantis'. Länder. Völker. Reisen, hg. v. Martin Hürlimann, Bibliographisches Institut AG, Leipzig, Zürich, Jg. 6, 1934, S. 25-27
- Paust**, O.: KdF. Das große Urlauberschiff, Berlin 1936
- Pellegrini**, Guido: Foto-Reklame, in: Heering, Walther, Dr. (Hg.): Das Goldene Buch der Rolleiflex, Harzburg 1935, S. 50-52
- Peter**, Richard: Dresden - Eine Kamera klagt an, Dresden 1949
- Peters**, Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900, Köln 1979
- Petersen**, Arnold: Für die Heimatphotographie, in: 'Photo-Magazin', Jg. 1, Nov. 1949, S. 37
- Petry**, Walther: Die Bindung an die Dinge, in: Eskildsen, Ute/Horak, Jan-Christopher (Hg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung 'Film und Foto' 1929, Stuttgart 1979, S. 102
- Philipp**, Claudia Gabriele: "Die schöne Straße im Bau und unter Verkehr". Zur Konstituierung des Mythos von der Autobahn durch die mediale Verbreitung und Ästhetik der Fotografie, in: Stommer, Rainer (Hg.): Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reiches. Analysen zur Ästhetik eines unbewältigten Mythos, Marburg 1982, S. 1-134
- dies.: Erna Lendvai-Dirksen (1883-1962). Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren, in: 'Fotogeschichte', Jg. 3, H. 7, 1983, S. 39-56
- dies.: Deutsche Volkstrachten, Kunst- und Kulturgeschichte. Der Fotograf Hans Retzlaff 1902-1965, Marburg 1987
- Photographische** Händestudien, in: 'Agfa Photoblätter', April 1932, Jg. 8, H. 10, S. 309-311
- Plumpe**, Gottfried: Die I.G. Farbenindustrie AG. Wirtschaft, Technik und Politik 1904-1945, Berlin 1990
- Pohl**, Klaus (Hg.): Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850 - heute, Gießen 1983 (Kat.)
- ders.: Die Welt für Jedermann. Reisephotographie in deutschen Illustrierten der zwanziger und dreißiger Jahre, in: ders.: (Hg.): Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850 - heute, Gießen 1983 (Kat.), S. 96-127
- Pohlmann**, Ulrich: "Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe." Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus, in: 'Fotogeschichte', Jg. 8, H. 28, 1988, S. 17-31
- ders.: Zwischen Kultur, Technik und Kommerz: die photokina-Bilderschauen in Köln 1950-1980, in: Kultur, Technik und Kommerz. Die photokina Bilderschauen 1950-1980, hg. v. Historischen Archiv der Stadt Köln, Köln 1990 (Kat.), S. 8-15
- ders.: "Im Einklang mit den Großen der Zeit." Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte des Erfurthschen Porträtwerkes in Ausstellungen und Publikationen, in: Hugo Erfurth. Photograph zwischen Tradition und Moderne, hg. v. Bodo von Dewitz, Köln 1992 (Kat.), S. 119-138
- ders.: Der einsame Gegenstand - Zu ausgewählten Fotografien von Toni Schneiders, in: Toni Schneiders. Photographien 1946-1980, hg. v. Ulrich Pohlmann, München 1999 (Kat.), S. 24-29
- Protte**, Katja: "Bildberichterstatteerin" im "Dritten Reich". Fotografien aus den Jahren 1937 bis 1944 von Liselotte Purper, in 'DHM Magazin', H. 20, Jg. 7, Sommer 1997, hg. vom DHM, Berlin 1997 (Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Historischen Museum, S. 2-60)
- Puppen, Körper, Automaten**. Phantasmen der Moderne, hg. v. Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina, Köln 1999 (Kat.)

- RDP.** Reichsverband der Deutschen Presse. Körperschaft des öffentlichen Rechts, o.O., o.J. (Berlin 1934)
- Regener, Susanne:** Das verzeichnete Mädchen. Zur Darstellung des bürgerlichen Mädchens in Photographie, Puppe, Text im ausgehenden 19. Jahrhundert, Marburg 1988
- Reichelt, W.O.:** Das Erbe der I.G. Farben, Düsseldorf 1956
- Renger-Patzsch, Albert:** Ziele, in: Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie II, 1912-1945, München 1979, S. 74
- ders.: in: Schöppe, Wilhelm (Hg.): Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten, Halle (Saale) 1935, S. 49-55 (Selbstvorstellung)
- Retzlaff, Erich:** Deutsche Trachten, Königstein i. T. u. Leipzig 1937
- Retzlaff, Hans:** Die deutschen Volkstrachten. Eine Anregung zum Kapitel Heimatphotographie, in: 'Agfa Photoblätter', Jg. 10, Nr. 7, April 1933, S. 202-206
- ders.: Deutsche Bauerntrachten. Beschrieben von Dr. Rudolf Helm. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Konrad Hahm, Berlin 1934
- ders.: Die Schwalm. Kulturbild einer hessischen Landschaft. 107 Bilder von Hans Retzlaff mit einführendem Text von Heinz Metz, Berlin, Leipzig o.J. (1936)
- Reumuth, Horst:** Wunder der Mikrowelt, Stuttgart 1954
- Reuter, Hans:** Photographie und Rasseforschung. Ein Beitrag zur Heimatphotographie, in: 'Photofreund', Nr. 10, Jg. XVII, 20.5.1937, S. 176-178
- R.H.**(Reuter, Hans): Zwei Millionen Frauen veranstalten eine Ausstellung, in: 'Agfa Photoblätter', April 1933, Jg. 10, H. 4, S. 103
- r.k.:** Die Photolehrgänge der deutschen Arbeitsfront NS-Gemeinschaft 'Kraft durch Freude', in: 'Photofreund', Nr. 2, Jg. XVI, 20.1.1936, S. 29
- Risse, Heike:** Frühe Moderne in Frankfurt am Main. Traditionalismus - Expressionismus - Neue Sachlichkeit, Frankfurt a. M. 1984
- Richter, Lydia:** Geliebte Käthe-Kruse-Puppen. Gestern und heute, München 1983
- dies.(Hg.): Käthe Kruse Puppen, München 1983<sup>2</sup>
- Rollei-Jahrbuch, Wien, New York 1951**
- Rollei-Jahrbuch, Wien, Paris, London, New York 1952**
- Rouselle, Erwin:** Führer durch die Schausammlung des China-Instituts an der J.W. Goethe-Universität in Frankfurt a. M., o.J.( ab 1936)
- Rühlig, Cornelia/Steen, Jürgen:** Das Kriegsende in Frankfurt am Main als Zeit der Fotogeschichte, in: 'Fotogeschichte', Jg. 5, H. 15, 1985, S. 33-60
- Ruth Hallensleben.** Industrie und Arbeit, hg. v. Ruhrlandmuseum Essen, Essen 1990 (Kat.)
- Sachsse, Rolf:** Die Bildleistungen der Popularisierungszeit, in: Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861-1981, Köln 1981 (Kat.), S. 157-174
- ders.: Die Arbeit des Fotografen. Marginalien zum beruflichen Selbstverständnis deutscher Fotografen 1920-1950, in: 'Fotogeschichte', Jg. 2, H. 4, 1982, S. 55-63
- ders.: Probleme der Annäherung. Thesen zu einem diffusen Thema: NS-Fotografie, in: 'Fotogeschichte', Jg. 2, H. 5, 1982 a), S. 59-65
- ders.: Heimat als Reiseland, in: Pohl, Klaus (Hg): Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850 - heute, Gießen 1983 (Kat.), S.129-150
- ders.: Der verfolgte Mitläufer. Alfons Jllenberger, ein Stuttgarter Photograph im Dritten Reich, in: Stuttgart im Dritten Reich. Anpassung, Widerstand, Verfolgung. Die Jahre von 1933-1939, hg. vom Projekt Zeitgeschichte im Kulturred der Landeshauptstadt, Stuttgart 1984 (Kat.), S. 141-149

- ders.: Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts an Beispielen aus der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang, Berlin 1988 (Stationen der Fotografie 6)
- ders. a): Verleger und Autoren. Ein Briefwechsel, in: 'Fotogeschichte', Jg. 8, H. 28, 1988, S. 55-59
- ders.: Kontinuitäten, Brüche und Mißverständnisse. Bauhaus-Photographie in den 30er Jahren, in: Nerdinger, Winfried (Hg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993, S. 64-84
- ders.: Hermann Claasen: Portraits. Werkverzeichnis Band 1, hg. v. Klaus Honnef, Köln 1993
- ders.: "Es wird nochmals ausdrücklichst darauf hingewiesen..." Aspekte der Bildzensur im NS-Staat und im Zweiten Weltkrieg, in: Deres, Thomas/Rüther, Martin (Hg.): Fotografieren verboten! Heimliche Aufnahmen von der Zerstörung Kölns, Köln 1995, S. 11-62
- ders.: Fotografie als NS-Staatsdesign. Ein Medium und sein Mißbrauch durch Macht, in: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, hg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. In Zusammenarbeit mit Klaus Honnef, Rolf Sachsse, Karin Thomas, Köln 1997 (Kat.), S. 118-132
- ders.: Im Schatten der Männer - Deutsche Fotografinnen 1940-1950, in: frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950, hg. v. der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Köln 2001 (Kat.), S. 12-25
- Safranski**, Kurt S.. Entwicklungsmöglichkeiten der Bildberichterstattung, in: 'Das Deutsche Lichtbild', Jahresschau 1956, S. 11-17
- Salden**, Hubert (Hg.): Die Städelschule Frankfurt am Main von 1817 bis 1995, Mainz 1995
- Saldern**, Adelheid v.: "Kunst für's Volk". Vom Kulturkonservatismus zur nationalsozialistischen Kulturpolitik, in: Welzer, Harald (Hg.): Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus, Tübingen 1995, S. 45-104
- Schade**, Sigrid: Text - und Körperalphabet bei Hans Bellmer, in: Dümchen, Sybil/Nerlich, Michael (Hg.): Text - Image, Bild - Text, Berlin 1990, S. 275-285
- dies.: "Die Spiele der Puppe" im Licht des Todes. Das Motiv des Mannequins in der Auseinandersetzung surrealistischer Fotografie, in: 'Fotogeschichte', Jg. 14, H. 51, 1994, S. 27-38
- Schade**, Wolfgang: Der Bildredakteur hat das Wort. Ein Beitrag zur Titelbildfrage.- Welche Bedingungen muß ein gutes Titelbild erfüllen, in: 'Gebrauchsfotografie', Jg. 41, 1934, Halle (Saale) S.14-15
- Schäfer**, Erich: Einblicke, Aussichten, Träume: Fenster im Innenleben, in: Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, hg. von Schulze, Sabine, Ostfildern-Ruit 1998 (Kat.), S. 140-149
- Schäfer**, Hans-Dieter: Das gesplante Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945, München, Wien 1982<sup>2</sup>
- Schaffner**, J.: Volk zu Schiff. Zwei Seefahrten mit der KdF Hochseeflotte, Hamburg 1936
- Scheid**, Eva: Poesie mit rationalem Bewußtsein. Zum fotokünstlerischen Werk Marta Hoepffners, in: Lichtbilder - Bilder des Lichts. Marta Hoepffner. Fotokünstlerin und Pädagogin, hg. v. Eva Scheid, Hofheim am Taunus 1997 (Kat.), S. 10-25
- Schellenberg**, Christian/ Tünnemann, Christian: "Schmelzendes Eisen verlangt Männer von Stahl!", in: Hägele, Ulrich/König, Gudrun M. (Hg.): Völkische Posen,

- volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945, Marburg 1999, S. 122-127
- Schmid**, Armin: Frankfurt im Feuersturm. Die Geschichte der Stadt im Zweiten Weltkrieg, Frankfurt a. M. 1965
- Schmoll**, gen. Eisenwerth, J.A.: Zur frühen experimentellen Schwarz-Weiß-Photographie von Marta Hoepffner, in: Marta Hoepffner. Das fotografische und lichtkinetische Werk, Städtische Galerie Altes Theater Ravensburg, Ravensburg 1982 (Kat.), S. 3-7
- Schnack**, Friedrich: Licht und Schatten im Walde, in: 'Photo-Magazin', Jg. 1, September 1949, S. 18-26
- Schöppe**, Wilhelm (Hg.): Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten, Halle (Saale) 1935
- ders. a): Fotografie - heute und morgen, in: ders.(Hg.): Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten, Halle (Saale) 1935, S. 90-93
- ders. b): Vorbild und Beispiel, in: ders. (Hg.): Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten, Halle (Saale) 1935, S. 3-5
- Schriftleitung** und Verlag: Der frische Wind in der 'Foto-Schau', in: 'Die Foto-Schau', Febr. 1936, S. 2
- Schulze**, Sabine: Innenleben. Die Kunst des Interieurs, in: Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, hg. von Schulze, Sabine, Ostfildern-Ruit 1998 (Kat.), S. 9-15
- Schumacher**, E.M.: Kleine Reise in die Schwalm, Berlin o.J. (1935)
- Schwarting**, Hedwig: Das Hohelied von der Arbeit, in: 'Der Satrap', Jg. 12, H. 8, 1936, S. 253-257
- dies.: Das Lichtbild in Aufklärung und Propaganda der Deutschen Arbeitsfront. Ein Beispiel für die Verwendung des Lichtbildes in der nationalsozialistischen Werbung, München 1941 (Diss.)
- Schwarz**, Rudolf: Wegweisung der Technik, Potsdam o.J. (1928)
- Selle**, Gert: Design - Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung, Köln 1990
- Selle-Ziegert**, Jutta/ Ziegert, Hellmuth: Kinderaugen-Kinderblick. Aus dem Schaffen einer Kinderfotografin. Mit 17 Fotos von Jutta Selle, in: 'Fotofreund-Schriftenreihe', Bd.1, 1939, S. 3-15
- Siedhoff**, Thomas: Das Neue Theater in Frankfurt am Main, 1911-1935. Versuch der systematischen Würdigung eines Theaterbetriebs. Studien zur Frankfurter Geschichte, 19, hg. v. Klötzer, Wolfgang u. Rebentisch, Dieter, Frankfurt a. M. 1985
- Simonis**, Nani: ZauberHAFT, Frankfurt a. M. u. Basel 2003
- '**Sinica**', Jg. XI, 1936
- Söllner**, Michael: Presse - verordnete Vielfalt, in: Glaser, Hermann/Pufendorf, Lutz von/Schöneich, Michael (Hg.): So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949, Berlin 1989, 1.Aufl., S. 270-281
- Städelschule** Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule, hg. v. Verein Freunde der Städelschule e.V. Frankfurt, Frankfurt a. M. 1982
- St.,H.:** Sachlichkeit und Kunst in der Werbefotografie, in: 'Gebrauchsfotografie', Jg. 44, 1937, S. 56
- Starke**, H.: Kinderfreuden - fürs ganze Leben. Ein Kapitel Puppenfotografie, in: 'Filmwelt.' Das Film- und Foto-Magazin, 15.12.1935, Nr. 50, o. S.
- Starl**, Timm: Ein Blick auf die Straße. Die fotografische Sicht auf ein städtisches Motiv, Berlin 1988 (Stationen der Fotografie 1)

- ders.: Frauen und Fotografie. Eine Bibliographie aus internationalen Zeitschriften 1857-1991, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Rundbrief, H. 14, Okt. 1992, hg. v. Brand-Claussen, Bettina u.a., Marburg 1992, S. 104-150
- ders.: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München, Berlin 1995 (Kat.)
- Steiner**, Katja: Automobil vor Ochsenwagen: Dokumentation und Inszenierung, in: Hägele, Ulrich/König, Gudrun M. (Hg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945, Marburg 1999, S. 144-147
- Stiewe**, Willy: Foto und Volk, Halle 1933
- ders.: Das Pressephoto als publizistisches Mittel, Leipzig 1936 (Diss.)
- Stille**, Eva: Kinderfotos als sozio-kulturelle Quelle, in: 'Fotogeschichte', Jg. 1, H. 1, 1981, S. 29-40
- dies.: Vertreibung der Frankfurter Juden aus der Bekleidungsbranche, in: Frankfurt Macht Mode 1933-1945, hg. v. Junker, Almut, Marburg 1999 (Kat.), S. 83-107
- Strache**, Wolf Dr.: Auf allen Autobahnen. Ein Bildbuch vom neuen Reisen, Darmstadt 1939
- ders.: Für und Wider die Bildagentur, in: 'Foto Prisma', August 1950, H. 5, S. 191-192
- ders.: Fotografische Stationen. Bilder aus den Jahren 1934-1980, Stuttgart 1981
- Strassburger**, Egon Hugo: Kinder, Berlin 1931
- Strelow**, Liselotte: Das Volksgesicht in der Photographie, in: 'Photofreund', Nr. 1, Jg. XIV, 1934, S. 68-69
- Strüwe**, Carl: Formen des Mikrokosmos. Gestalt und Gestaltung einer Bilderwelt, München 1955
- Sturm**, Hermann: Magischer Fotorealismus und Sachfotografie. Die fotografischen Bilder von Hans Hansen, in: Hans Hansen. Sachfotografie, Baden/Schweiz 2001 (Kat.), S. 48-53
- Sykora**, Katharina: "Was ich mache ist auch Poesie, aber eine technisch materielle." Zur Fotografie von Marta Hoepffner, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Rundbrief, H. 14, Okt. 1992, hg. v. Brand-Claussen, Bettina u.a., Marburg 1992, S. 83-87
- dies.: Außer Kurs. Zu den Reisefotografien von Marianne Breslauer, Annemarie Schwarzenbach und Ella Maillart, in: 'Fotogeschichte', Jg. 13, H. 48, 1993, S. 27-43
- dies.: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, Köln 1999 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 14, hg. v. Christian Posthofen)
- Technische** Schönheit. 64 Bilder eingeleitet von Hanns Günther, Schaubücher 3, Orell Füssli Verlag, Zürich, Leipzig 1929
- Ter Meer**, Fritz Dr.: Die I.G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft. Ihre Entstehung, Entwicklung und Bedeutung, Düsseldorf 1953
- Thierbach**, Hans: Deutsches Schaffen - Deutsches Land. Mit einleitenden Worten von Dr. Hans Friedrich Blunck, dem Präsidenten der Reichsschrifttumskammer (305 Abb.) Berlin 1934
- Thüring**, Bruno: Der Blick auf die Dinge. Hans Finsler, Photographien 1926-1932, in: Hans Finsler. Neue Wege der Photographie, hg. i. A. der Staatlichen Galerie Moritzburg von Goeltz, Klaus E./Immisch, Theo u.a., Leipzig 1991 (Kat.), S. 61-81
- Traumwelt** der Puppen. Bearbeitet von Barbara Krafft, München 1991 (Kat.)
- Tritschler**, Alfred: Wie die Aufnahmen entstanden, in: Wolff, Paul Dr./Tritschler, Alfred: Schönheit am Wege, Text von Dr. Erich Walch, Sebruck a. Chiemsee 1949, S. I-III

- Unger**, Eva-Maria: Illustrierte als Mittel zur Kriegsvorbereitung in Deutschland 1933 bis 1939, Köln 1984
- "**Unsere** deutschen Kinder." 105 Bildnisse von Erna Lendvai-Dircksen. Text: Paul Seehoff, Berlin o.J. (1932)
- Walendy**, Paula: Die heilige Mutternacht, in: 'NS-Frauenwarte', 1. Dezemberheft 1938, Jg. 7, S. 365
- Walther**, Hedda: Mutter und Kind. 52 Bildnisstudien. Davon 4 nach Farbaufnahmen. Mit Begleitwort Ina von Kardorff, Neue Ausgabe, Berlin 1941
- dies.: Wie meine Kinderaufnahmen entstehen, in: Heering, Walther, Dr. (Hg.): Das Goldene Buch der Rolleiflex, Harzburg 1935, S. 19-21
- dies.: Kinderspaziergang, in: 'Deutsche Meisteraufnahmen', H. 7, München 1937
- Weber**, Rudolf: Die 'Frankfurter Zeitung' und ihr Verhältnis zum Nationalsozialismus untersucht anhand von Beispielen aus den Jahren 1932-1943, Bonn 1965
- Weber-Kellermann**, Ingeborg: Der Kinder neue Kleider. Zweihundert Jahre deutsche Kindermoden, Frankfurt a. M. 1985
- Wehlau**, Kurt: Das Lichtbild in der Werbung für Politik, Kultur und Wirtschaft. Seine geschichtliche Entwicklung und gegenwärtige Bedeutung, Würzburg-Aumühle 1939
- Weinlich**, Edith A.: Volk im Bild, in: 'Der Kairos der Fotografie', Jg. 3, Nr. 3 u. 4, 1988, S. 69-73
- Weise**, Bernd: Pressephotographie unter dem Diktat der Nationalsozialisten, in: Das deutsche Auge. 33 Photographen und ihre Reportagen - 33 Blicke auf unser Jahrhundert, Hamburg 1996 (Kat.), S. 30-39
- Weiszäcker**, Ralf Dr.: Auto und Camera, in: 'Photoblätter', März 1937, Jg. 14, H. 3, S. 65-72
- Welzer**, Harald (Hg.): Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus, Tübingen 1995
- ders.: Die Bilder der Macht und die Ohnmacht der Bilder. Über Besetzung und Auslöschung von Erinnerung, in: ders.(Hg.): Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus, Tübingen 1995, S. 165-191
- Werneburg**, Brigitte: Exemplarische Dienstleiterin. Fotos von Liselotte Purper zwischen 1937 und 1944 im DHM, in: 'die tageszeitung', 11.8.1997, S. 15
- Wichert**, Fritz: Polarität als Grundsatz, in: 'Das Neue Frankfurt', Jg. 3, Mai 1929, H. 5, S. 85-89, in: Salden, Hubert (Hg.): Die Städelschule Frankfurt am Main von 1817 bis 1995, Mainz 1995, S. 206-209
- ders.: Zeitwende - Kunstwende, in: 'Das Neue Frankfurt', Jg. 1, Okt./Nov. 1926, H. 1, S. 15-24, in: Städelschule Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule, hg. v. Verein Freunde der Städelschule e.V. Frankfurt, Frankfurt a. M. 1982, S. 82-89
- Windisch**, Hans: Die Neue Foto-Schule, Harzburg 1937
- ders.: Guter Rat für einen jungen Mann mit Hemmungen, in: 'Die Foto-Schau', Jan. 1941, S. 8-10
- ders.: Schule der Farbenfotografie, Seebruck a. Chiemsee 1952, 4. Aufl.
- Windisch-Hojnacki**, Claudia: Die Reichsautobahn. Konzeption und Bau der RAB, ihre ästhetischen Aspekte, sowie ihre Illustration in Malerei, Literatur, Fotografie und Plastik, Bonn 1989 (Diss.)
- Wingler**, Hans M. (Hg.): Kunstschulreform 1900-1933, Berlin 1977, 1. Aufl.
- Wingler**, Hans Maria: Scharf oder Nichtscharf - ein Generationsproblem? in: 'Photo-Magazin', Jg. 2, März 1950, S. 15



- Wirthle**, Werner: Frankfurter Zeitung und Frankfurter Societätsdruckerei GmbH. Die wirtschaftlichen Verhältnisse 1929-1939, Frankfurt a. M. 1977
- Wittkower**, Käte: Kunstwerke - richtig fotografiert, in: 'Photoblätter', 1935, Jg. 12, H. 12, S. 371-374
- Wohlfahrth**, Curt: Theorie des aktuellen Bildes, Berlin 1937
- Wolf**, Brigitte: Design im Alltag, in: Erlhoff, Michael (Hg.): Deutsches Design 1950-1990. Designed in Germany, München 1990, S. 15-21
- Wolff**, Paul Dr.: Aus zoologischen Gärten. Lichtbildstudien, Königstein i. T. und Leipzig 1929
- ders.: Formen des Lebens. Botanische Lichtbildstudien. Vorwort von Martin Möbius, Königstein i. T. u. Leipzig 1931
  - ders.: Meine Erfahrungen mit der Leica, Frankfurt a. M. 1934
  - ders. in: Schöppe, Wilhelm (Hg.): Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten, Halle (Saale) 1935, S. 56-62 (Selbstvorstellung)
  - ders.: Sonne über See und Strand. Ferienfahrten mit der Leica. Mit einem Schlußbeitrag von Hans Windisch, Frankfurt a. M. 1936
  - ders.: Arbeit!, Berlin u. Frankfurt a. M. 1937
  - ders.: Groß- oder Kleinbild? Ergebnisse einer Fotofahrt durch Franken an die Donau. Text und 100 Bildseiten von Dr. Paul Wolff mit einer Beschreibung der Bildreise von Eberhard Beckmann, Frankfurt a. M. 1938
  - ders.: Kleine Italienfahrt. Mit einer Einleitung von Georg Biermann, Berlin 1938 a)
  - ders.: Meine Erfahrungen ... farbig. Mit 54 Kleinbild-Farbaufnahmen, Frankfurt a. M. 1942
  - ders./Tritschler, Alfred: Schönheit am Wege, Text von Dr. Erich Walch, Seebruck a. Chiemsee 1949
- Worbs**, Dietrich: Bauen für den Gebrauch: Wohnbauten, in: Ferdinand Kramer. Der Charme des Systematischen. Architektur, Einrichtung, Design, hg. i. A. des Museums für Gestaltung Zürich von Claude Lichtenstein, Gießen 1991, 1. Aufl. (Kat.), S. 48-58
- Wulff**, Joseph: Die Bildenden Künste im Dritten Reich, Gütersloh 1963
- Xanti Schawinsky**. Magdeburg 1929-1931. Fotografien, hg. v. Bauhaus Dessau, Leipzig 1993
- Zukowsky**, John (Hg.): Architektur in Deutschland 1919-1939, München, New York 1994
- ders.: Das Neue Frankfurt, in: Zukowsky, John (Hg.): Architektur in Deutschland 1919-1939, München, New York 1994, S. 56-68

**INAUGURALDISSERTATION**

zur

Erlangung eines Doktorgrades der Philosophie

in der

**FAKULTÄT FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT**

der

**RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM**

vorgelegt von Gabriele Lohmann

am 6.11.2002

**„Elisabeth Hase. Fotografin für Presse und Werbung.  
Die 1930er bis 50er Jahre.“**

Bildteil (Bd. 2)

PROF. WILLI BAUMEISTER

Lehrstuhl für Kunstpädagogik und Medienpädagogik, Fachbereich Kunst und Design, Hochschule Bochum



Von: Zecher

Ihre Nachname von

Von: Zecher

Tag

21.10.2021

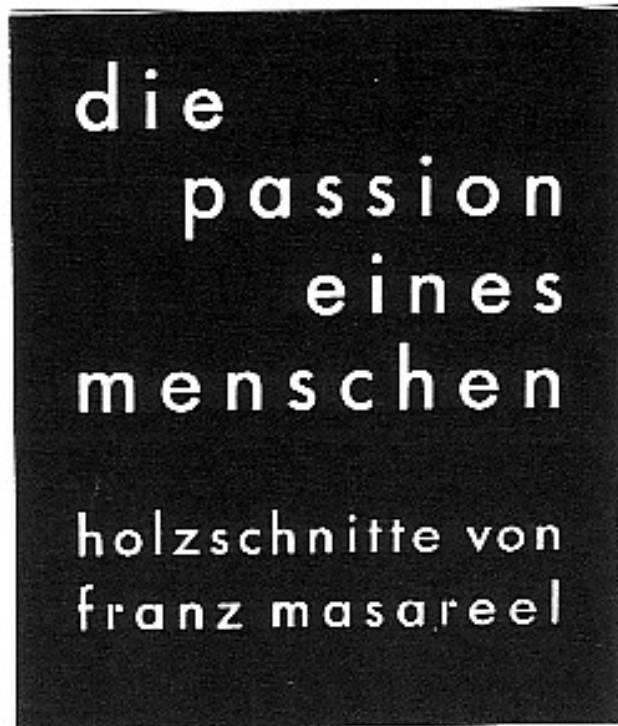
Entwurf h a w o geb. 18.10.05 hat ab Sommersemester 20  
in hohem Maße verknüpft, insbesondere typographie und  
fotomontage, gearbeitet.

Arbeiten und Beiträge waren einwandfrei, begabung sehr gut.

Korrespondierend ihrem Konzeptionen wird sie in der Praxis

in den genannten fächern allen anforderungen gerecht werden.

mit besten wünschen für ihr zukünftiges



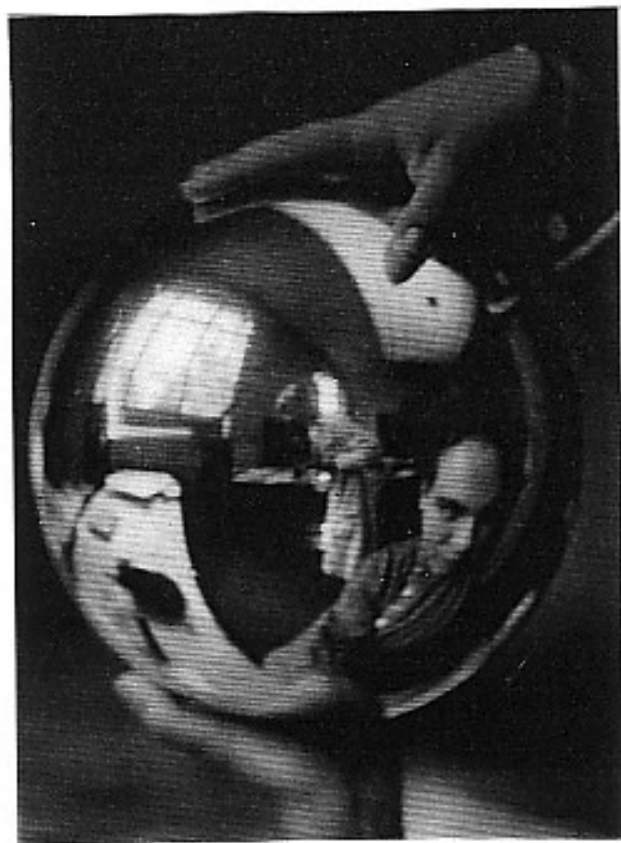


3  
4





5



6





8



9



Ein Kind ohne Lebensversicherung ist schutzlos - Verleiherin es beim „Phönix“

# Mutter *und* Kind

**M**utter ist wohl das edelste Wort der deutschen Sprache. Schon das kleine Kind folgt dem natürlichen Urtrieb, spielt mit der Mutter, die alle ihre Liebe zu schenken, die besten eigenen Kostbarkeiten. Jede Mutter will mehr als die Zufälligkeit, welche nach Naturgesetzen für das Kind sorgt, einen Weg für eine glückliche Zukunft, für eine Gesundheit zu geben.

Die Lebensversicherung ermöglicht die bestmögliche Vorsorge für die Zukunft. Aus dem der Lebensversicherung. Man stellt seinen monatlichen Beitrag - ein wenig mehr als das Geben in das Kind in die Zukunft ein. Wenn die Mutter das Kind nicht mehr sieht, so ist die Versicherung schon im Voraus für die Zukunft des Kindes gesorgt. Man kann natürlich selbst für seinen noch zu allen anderen Versicherungen machen, aber es ist doch, daß das Kind in dem besten Sinne geschützt wird, aber die Versicherung ist ein notwendiges Leben, auch so in der Zukunft, wenn keine Frau ist in der Zukunft.



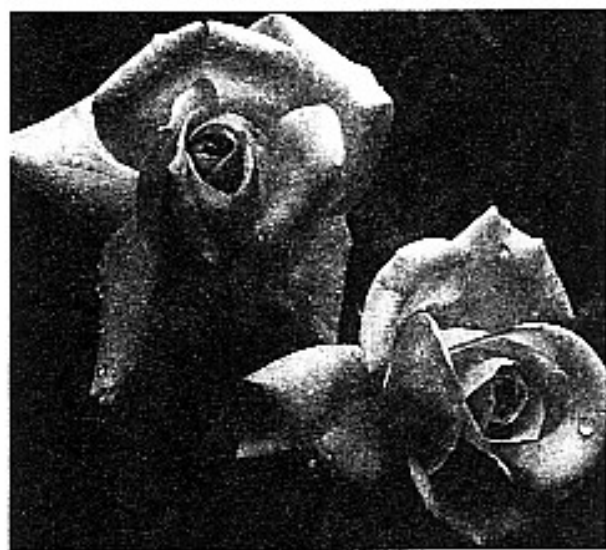
LEBENSVERSICHERUNGS-GESSELLSCHAFT

## PHÖNIX

IN WIEN

NEUBAUERSTRASSE

DIREKTION FÜR DAS DEUTSCHE REICH: MÜNCHEN-DELLING  
Kofu 10, Hermann-Göbel-Str. 2-3, 80468 München, 11



## KUNSTLERISCHE PHOTOS und Farben-Aufnahmen

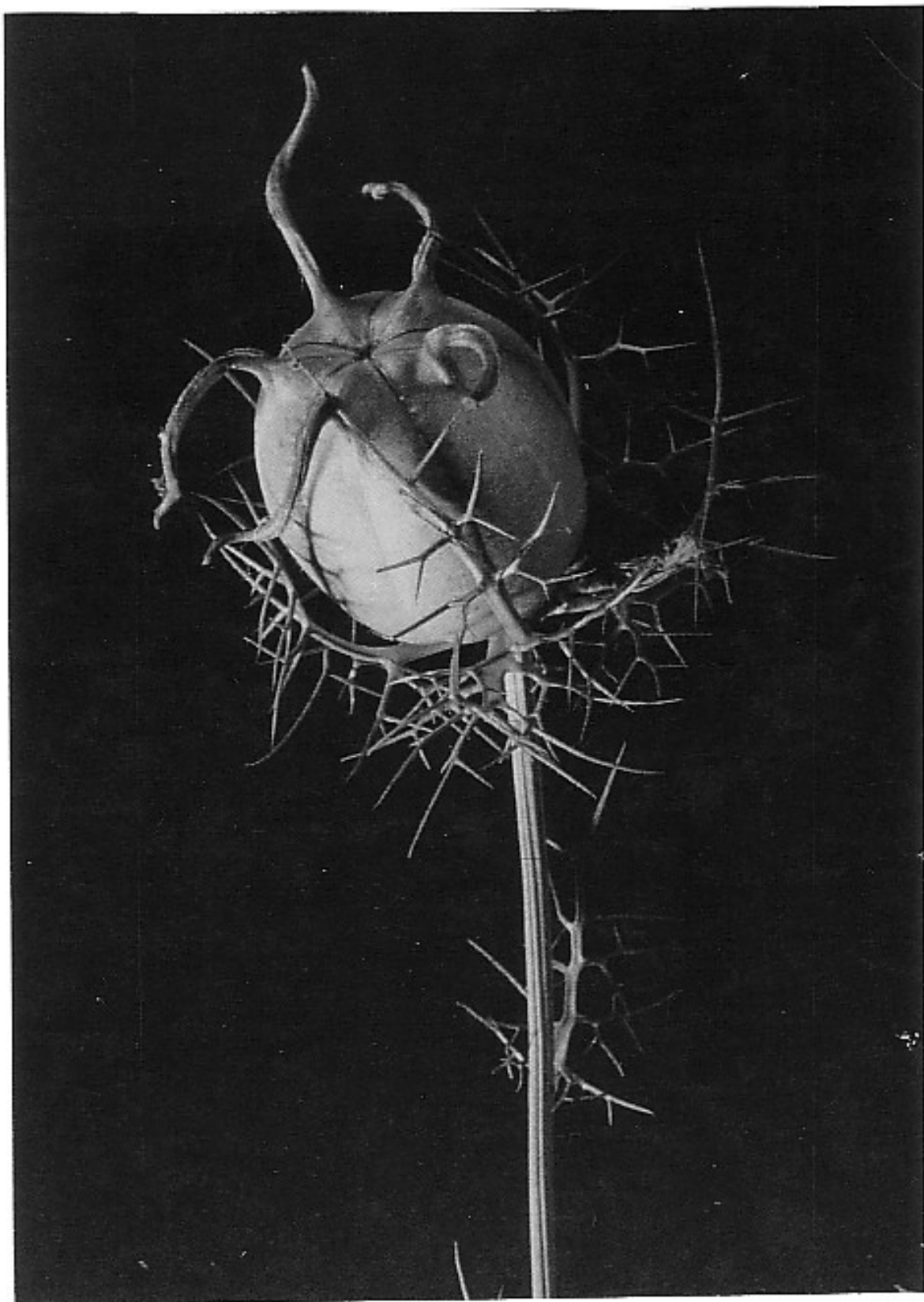
für Werbung und Presse-Illustration

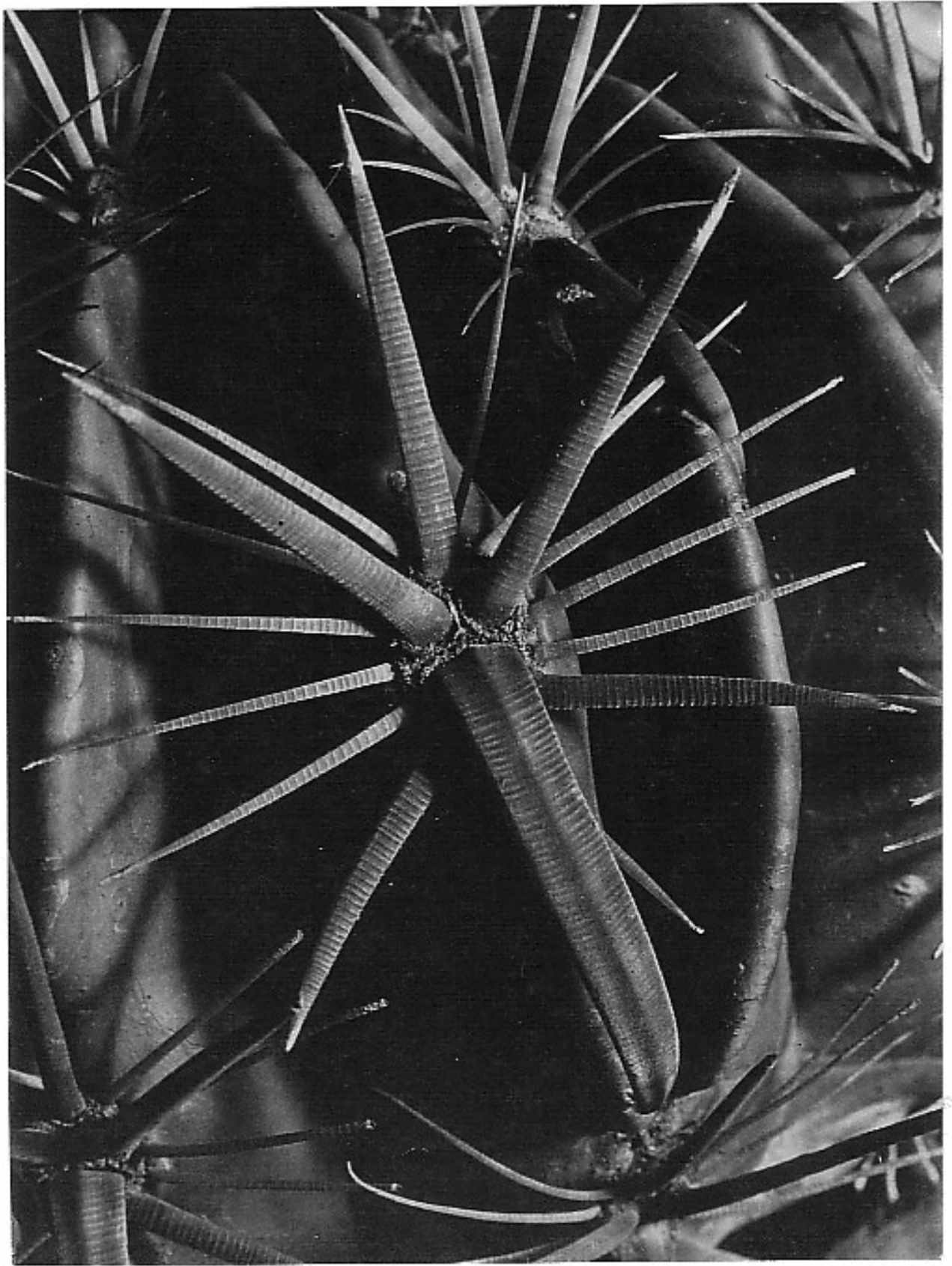
ELISABETH HASE  
Frankfurt a. M., Steinfeststraße 17  
Telefon 17104



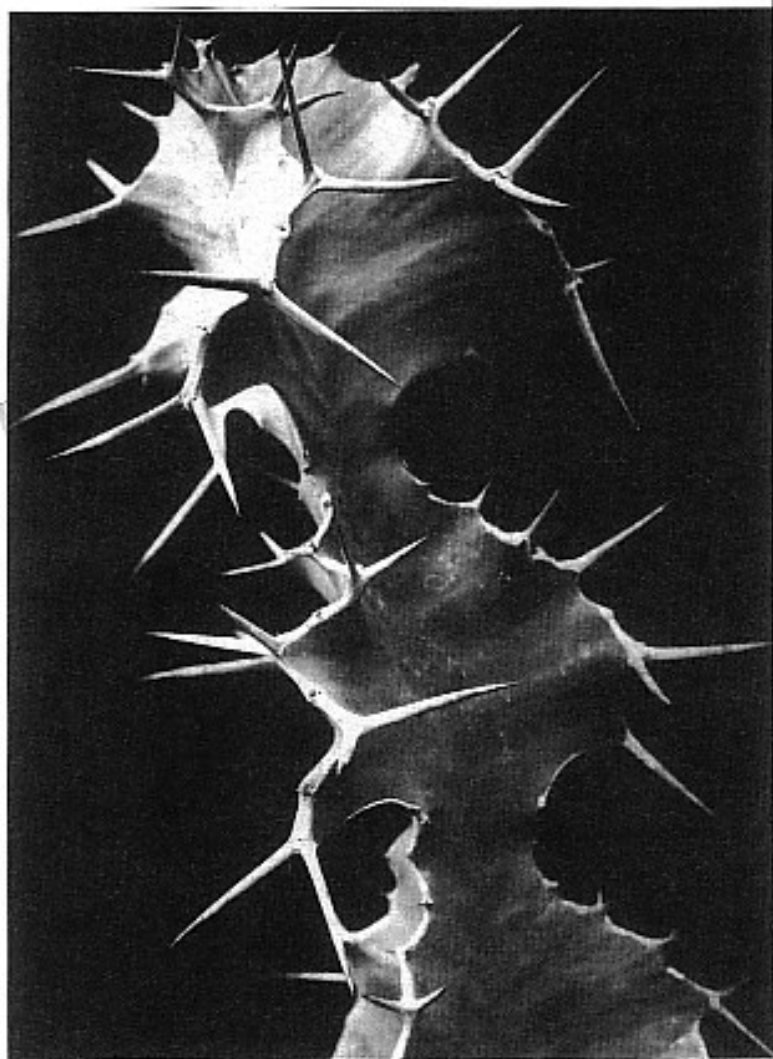


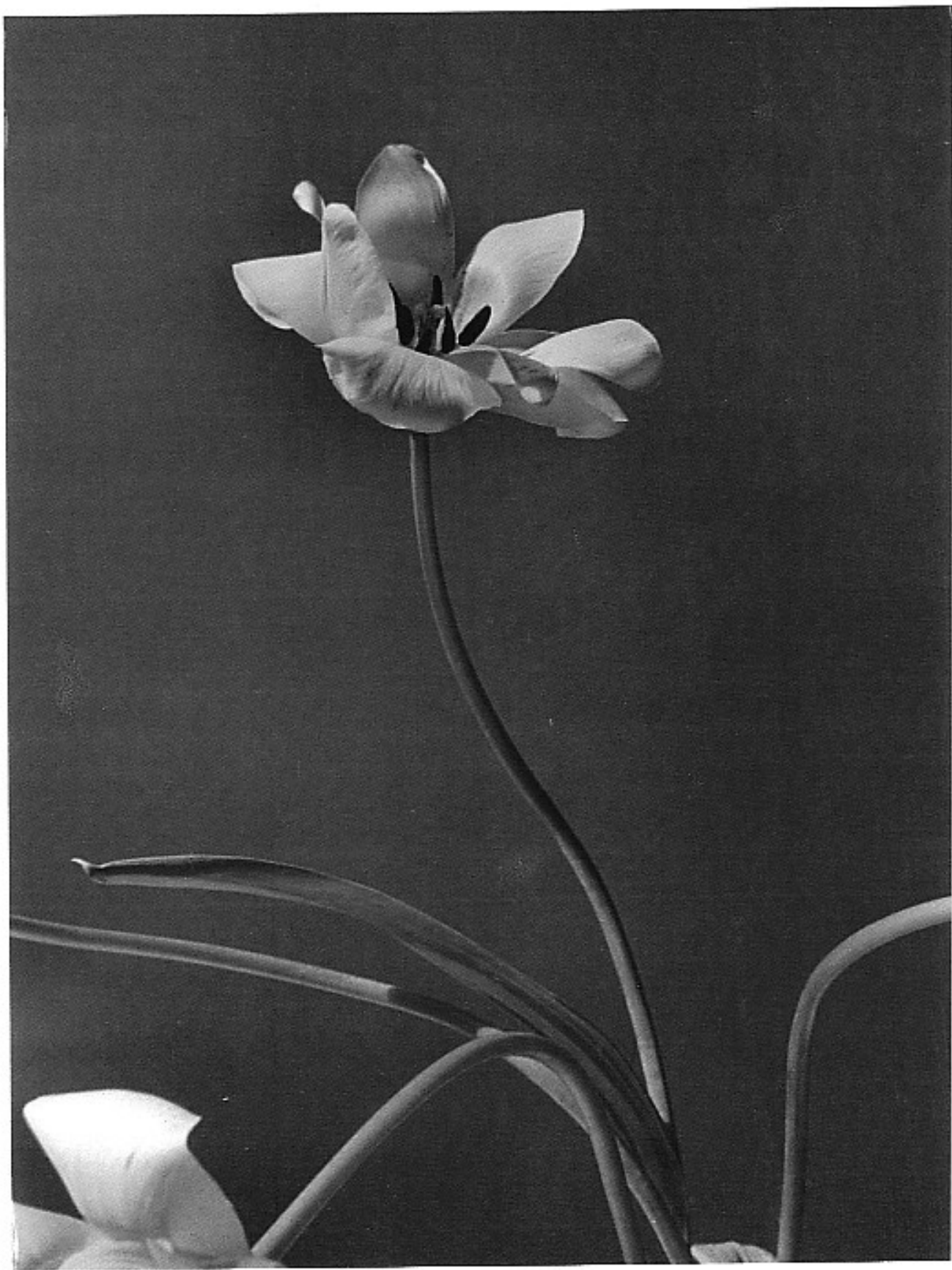










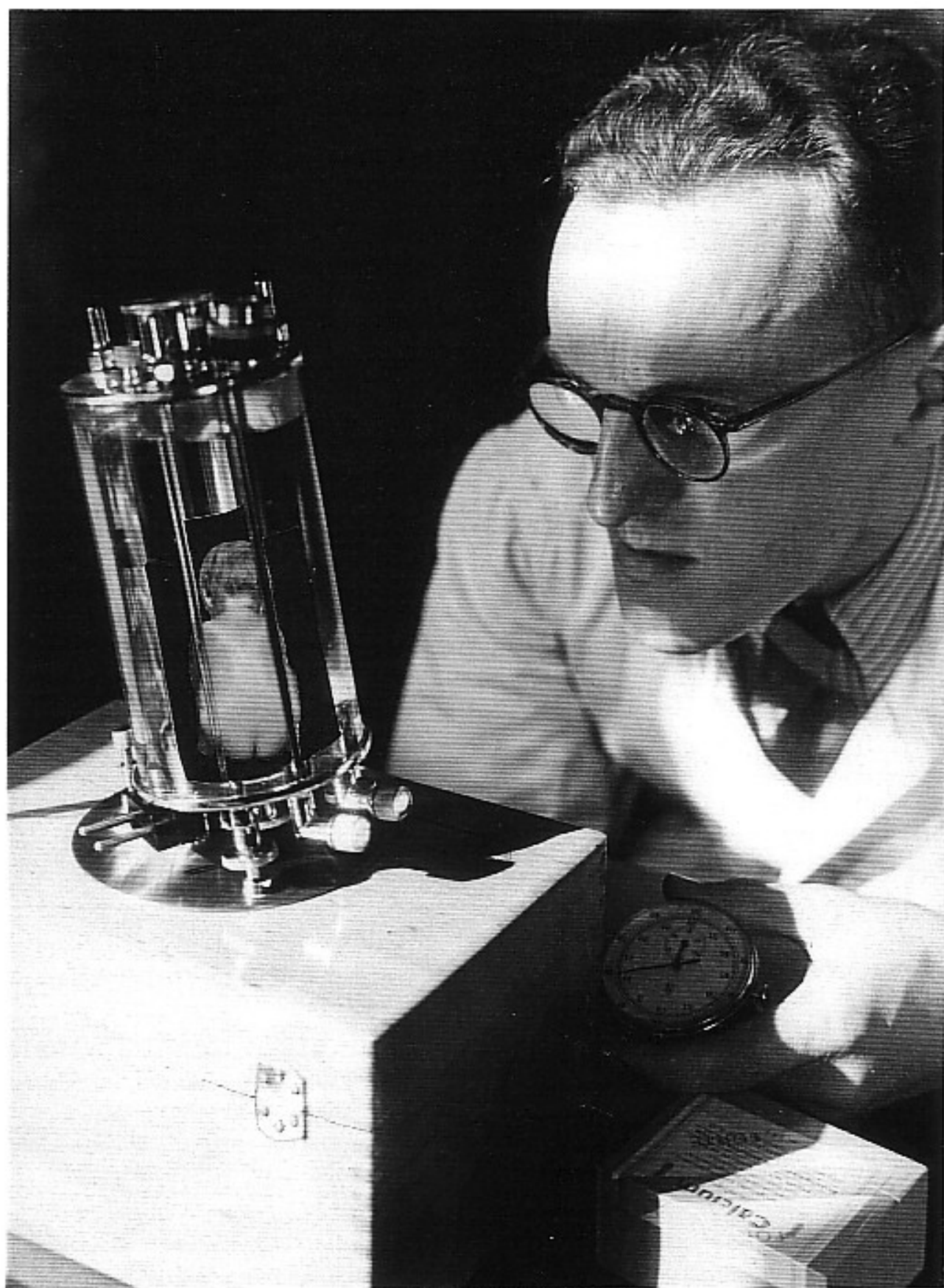


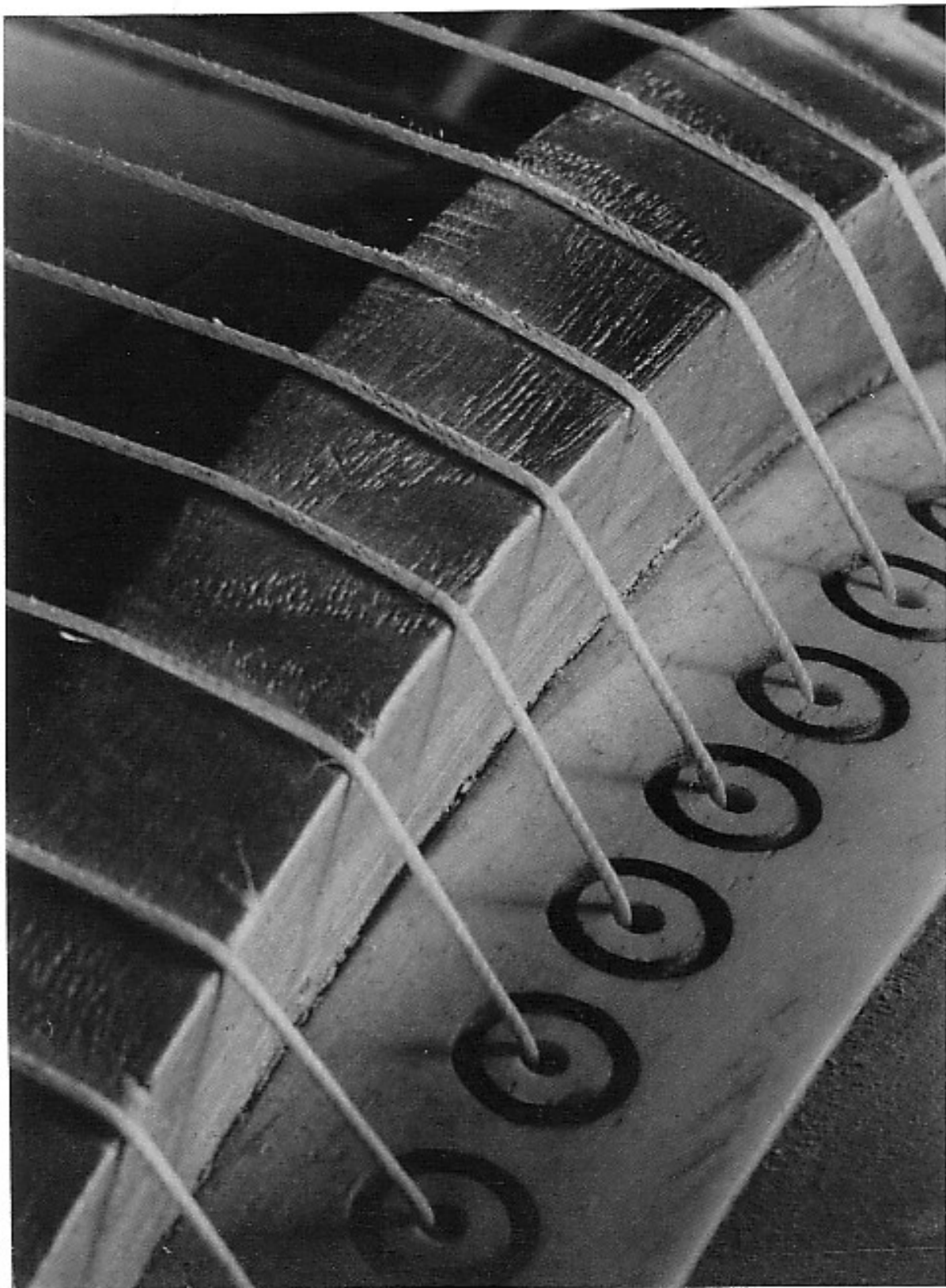




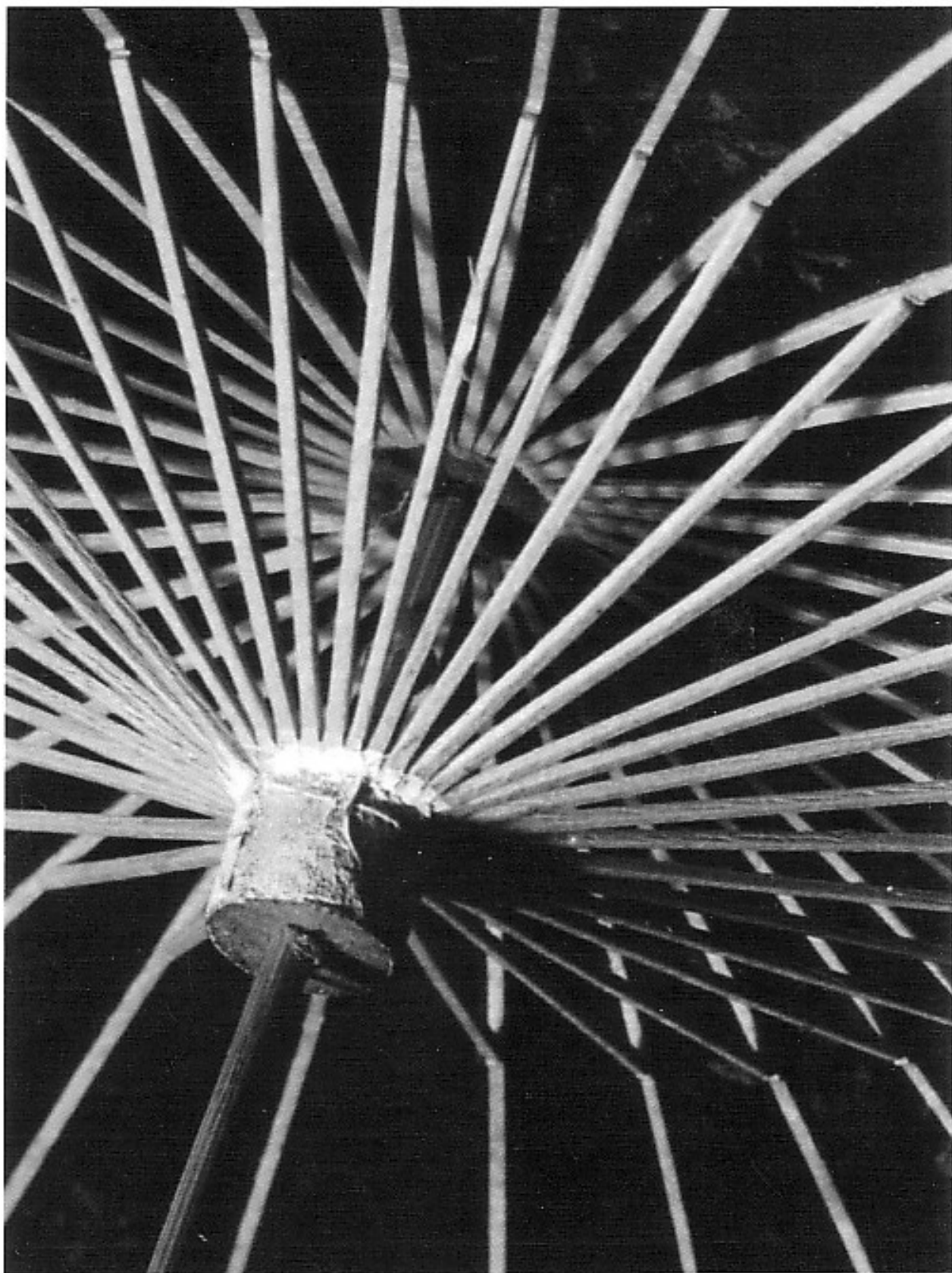




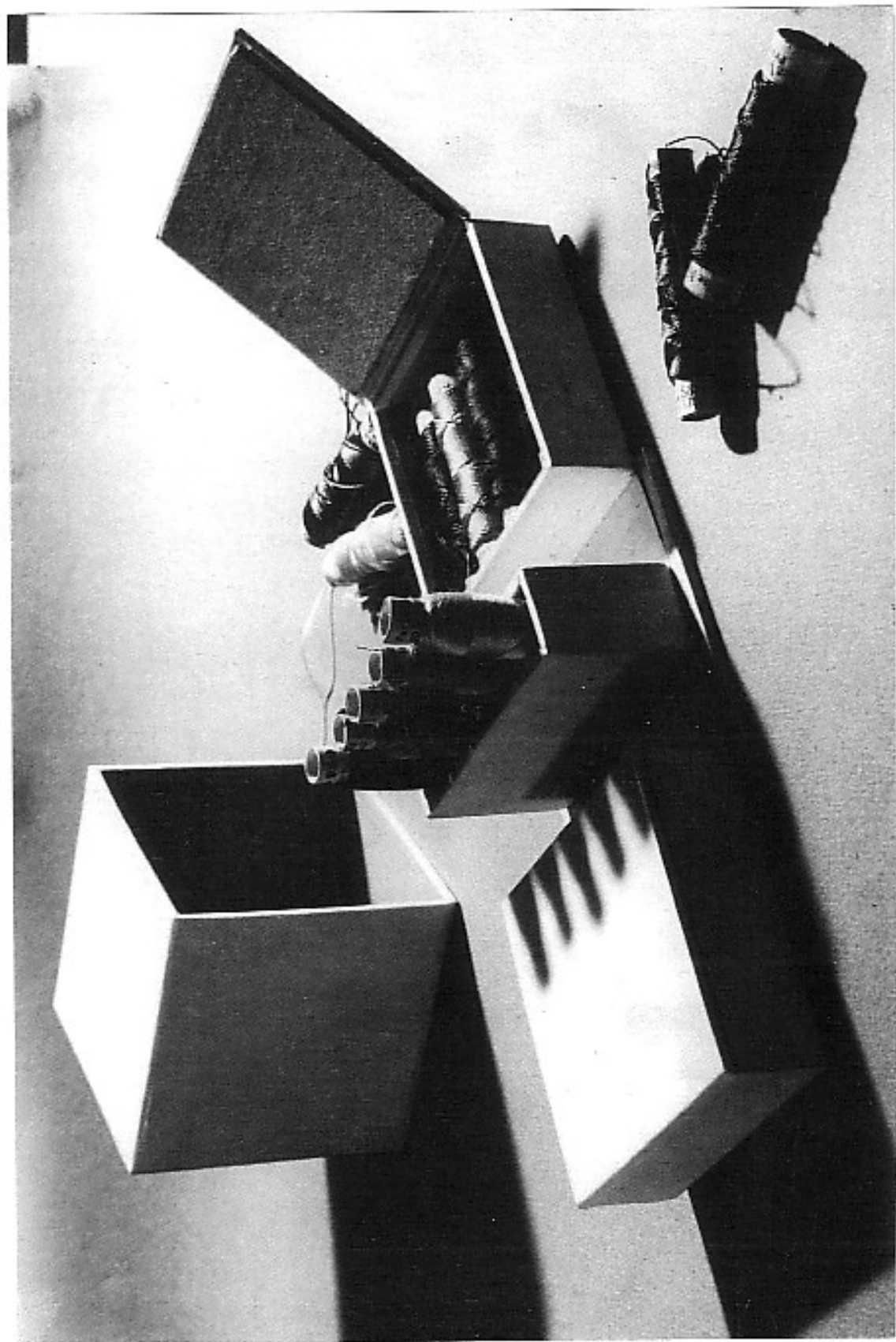


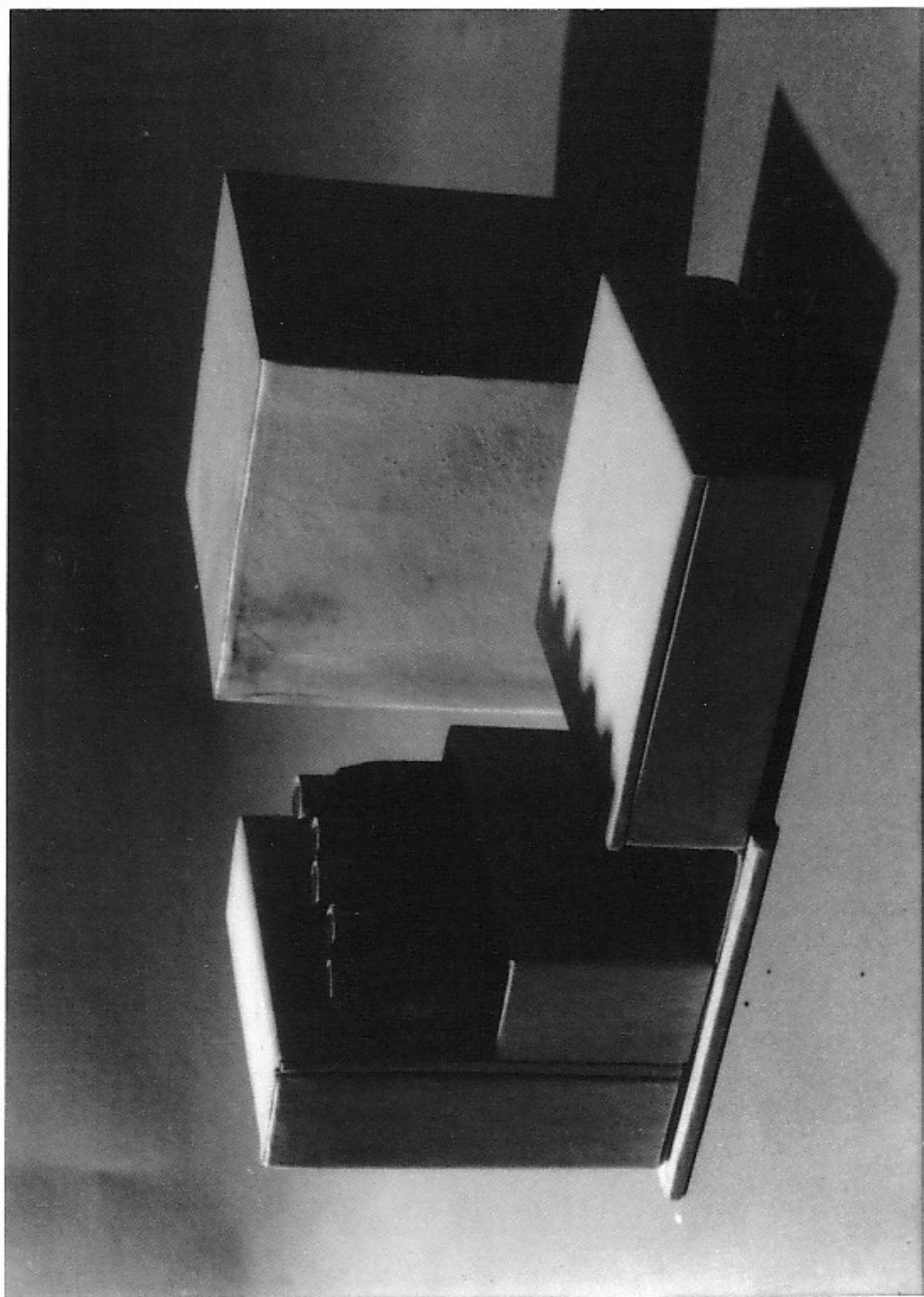




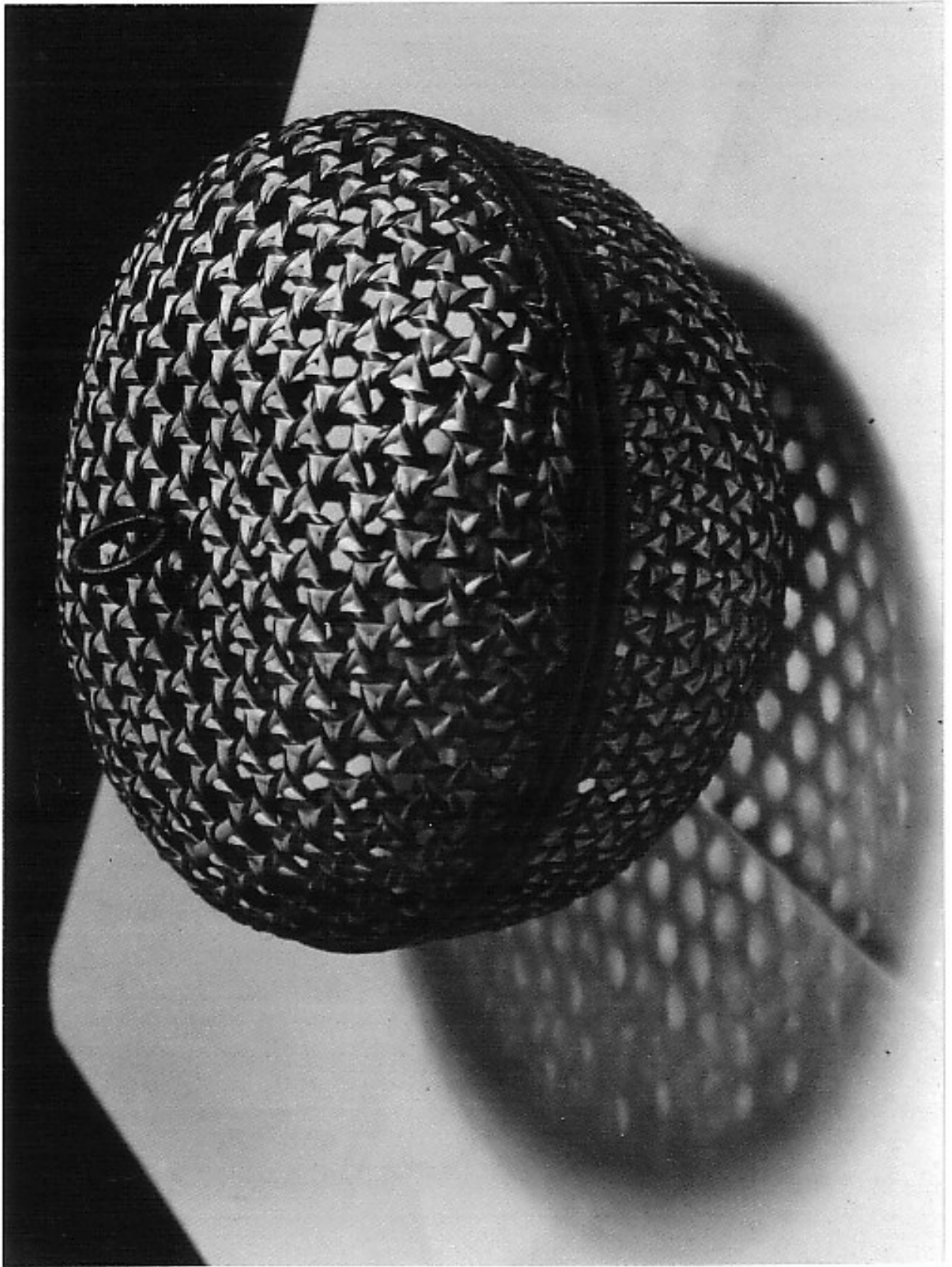


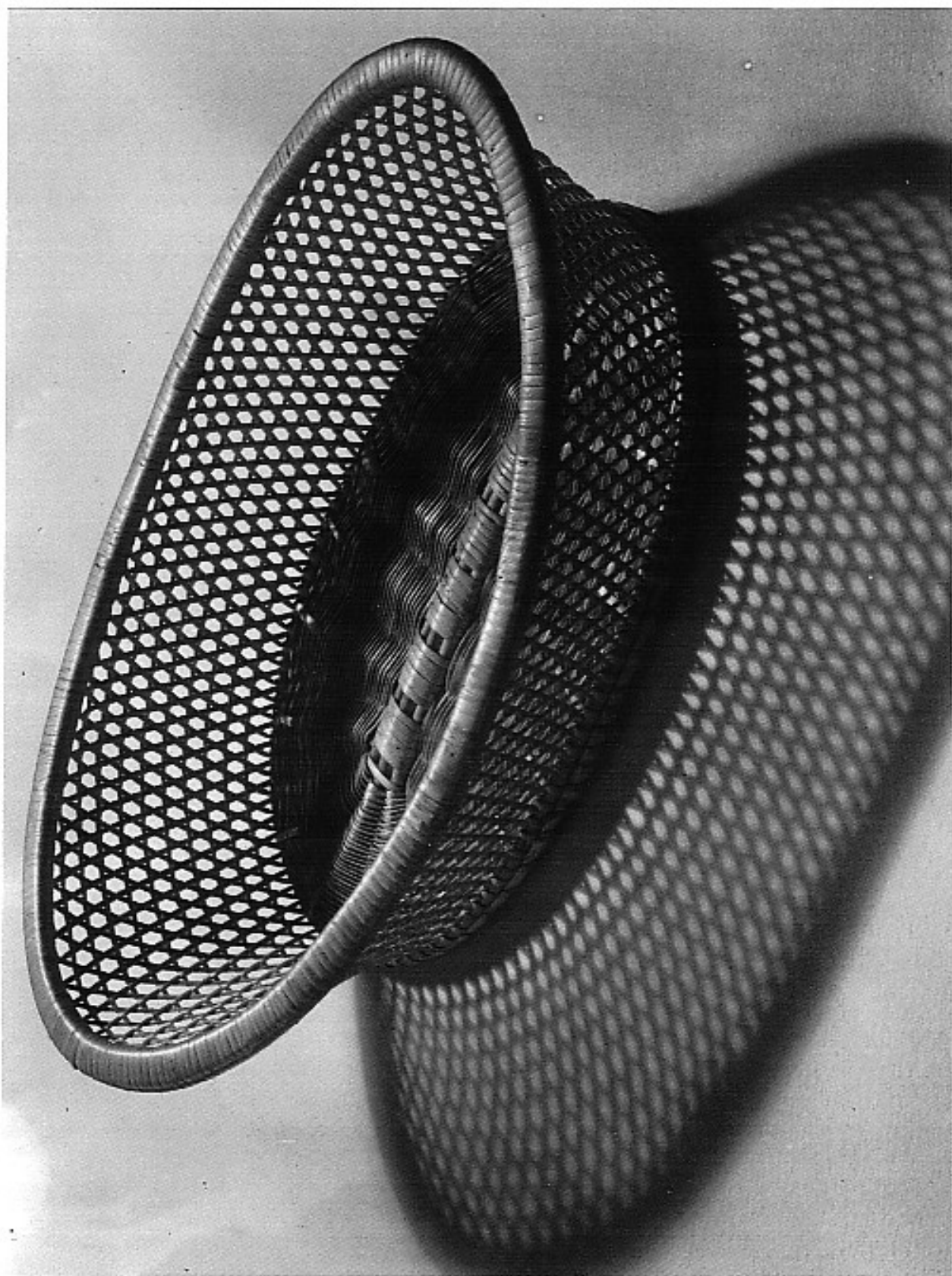










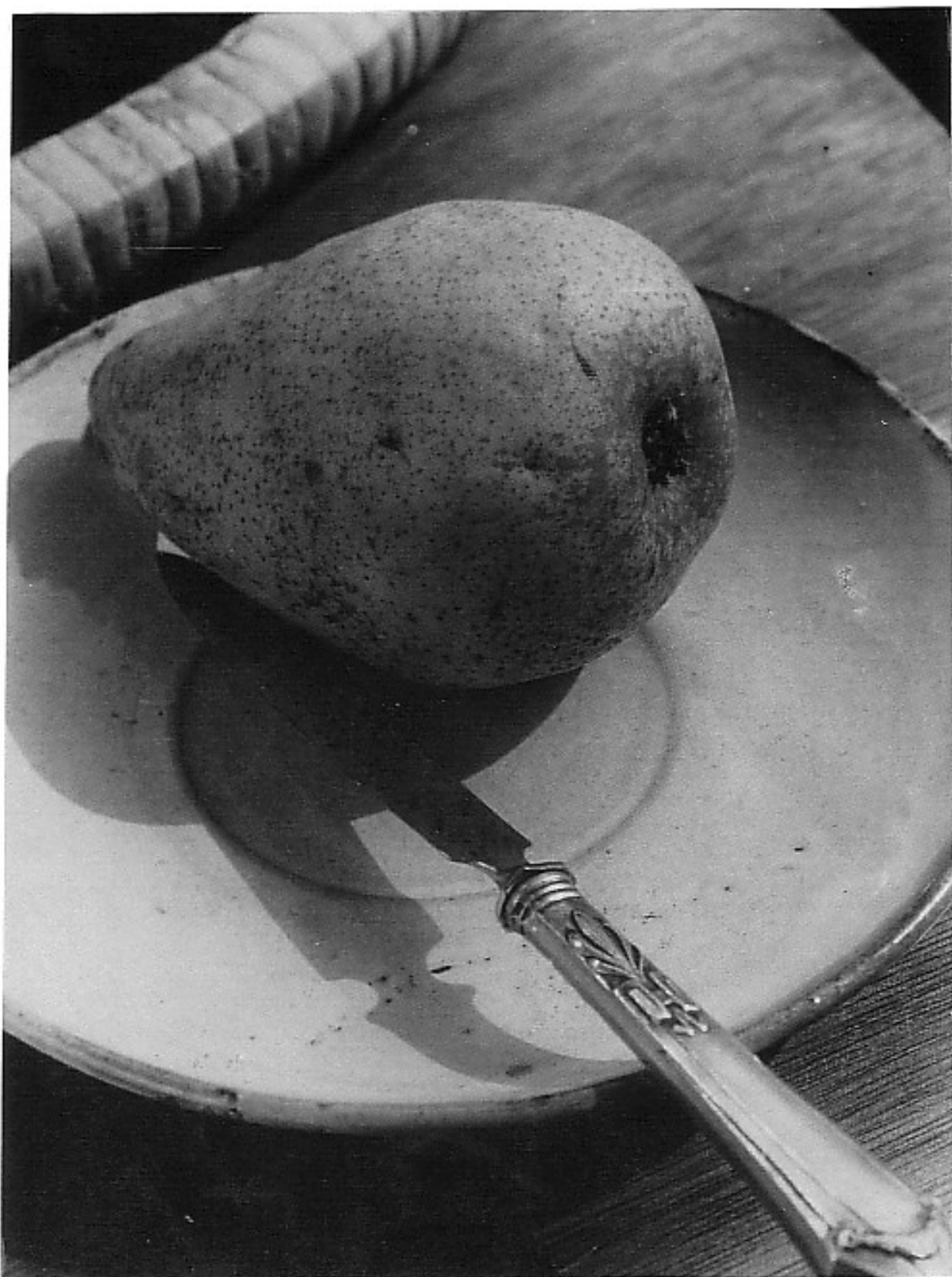




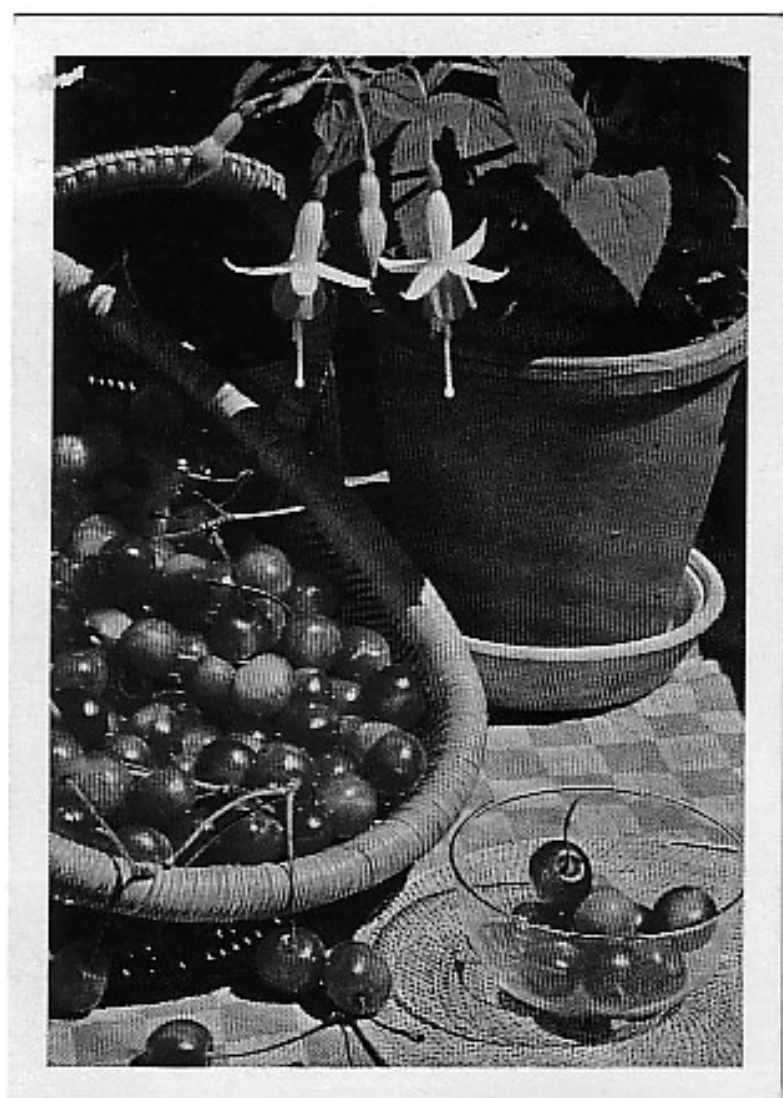




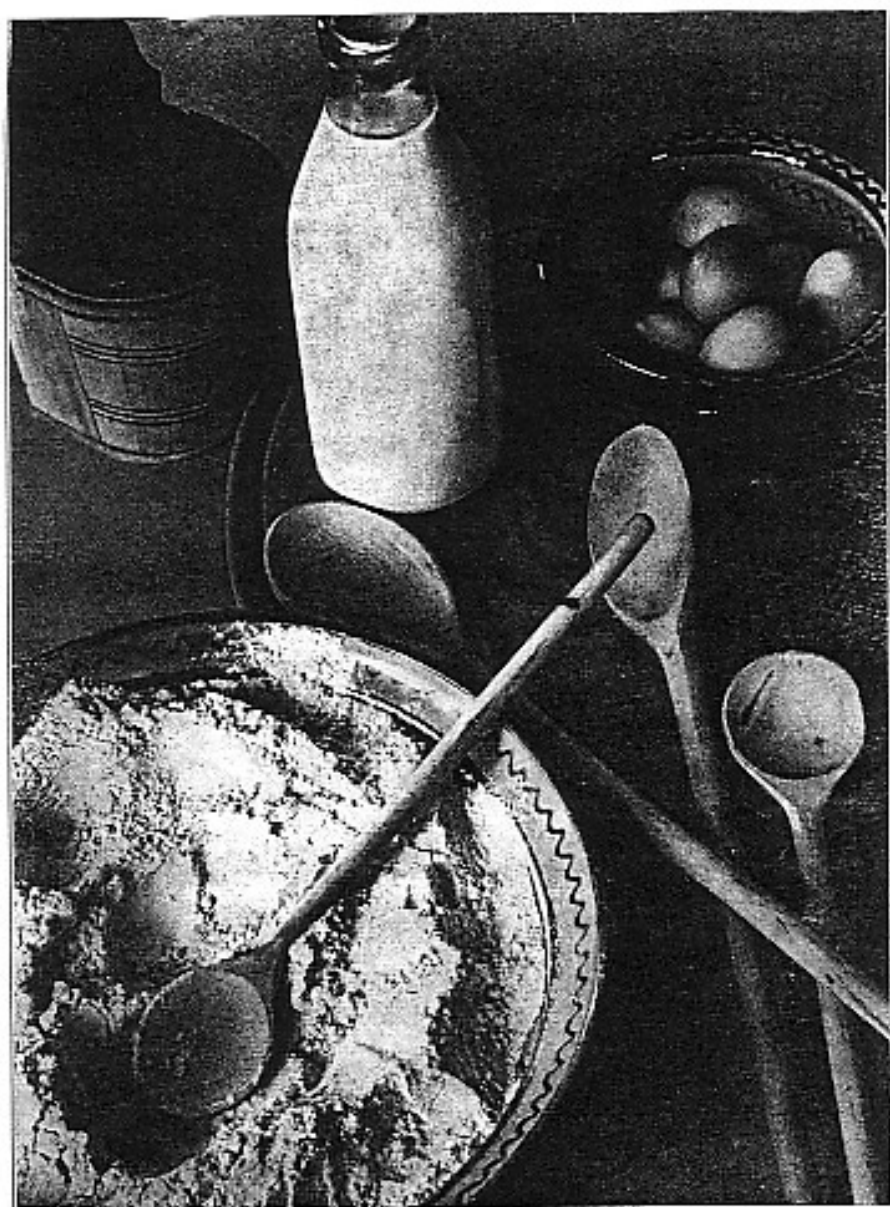


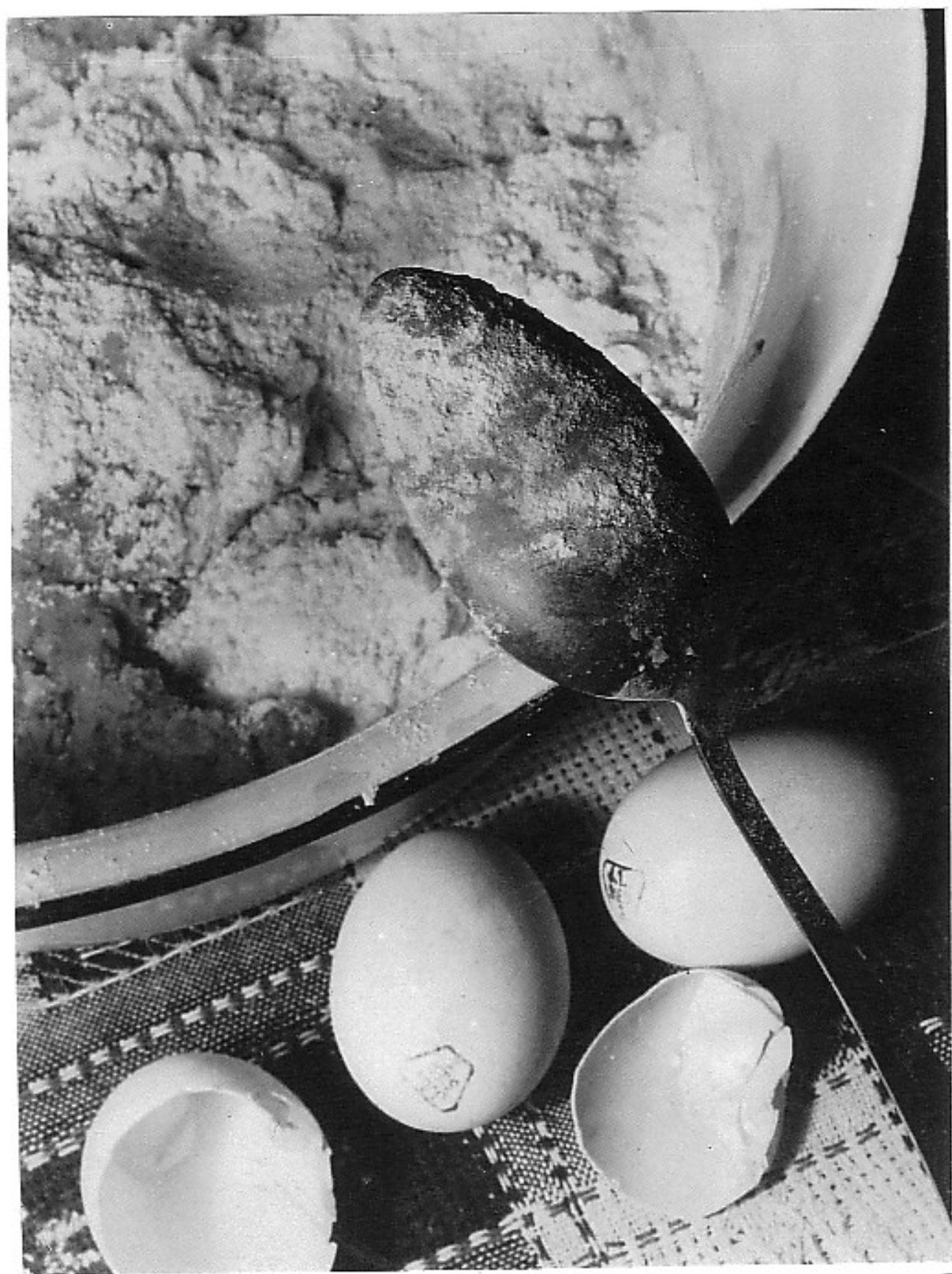




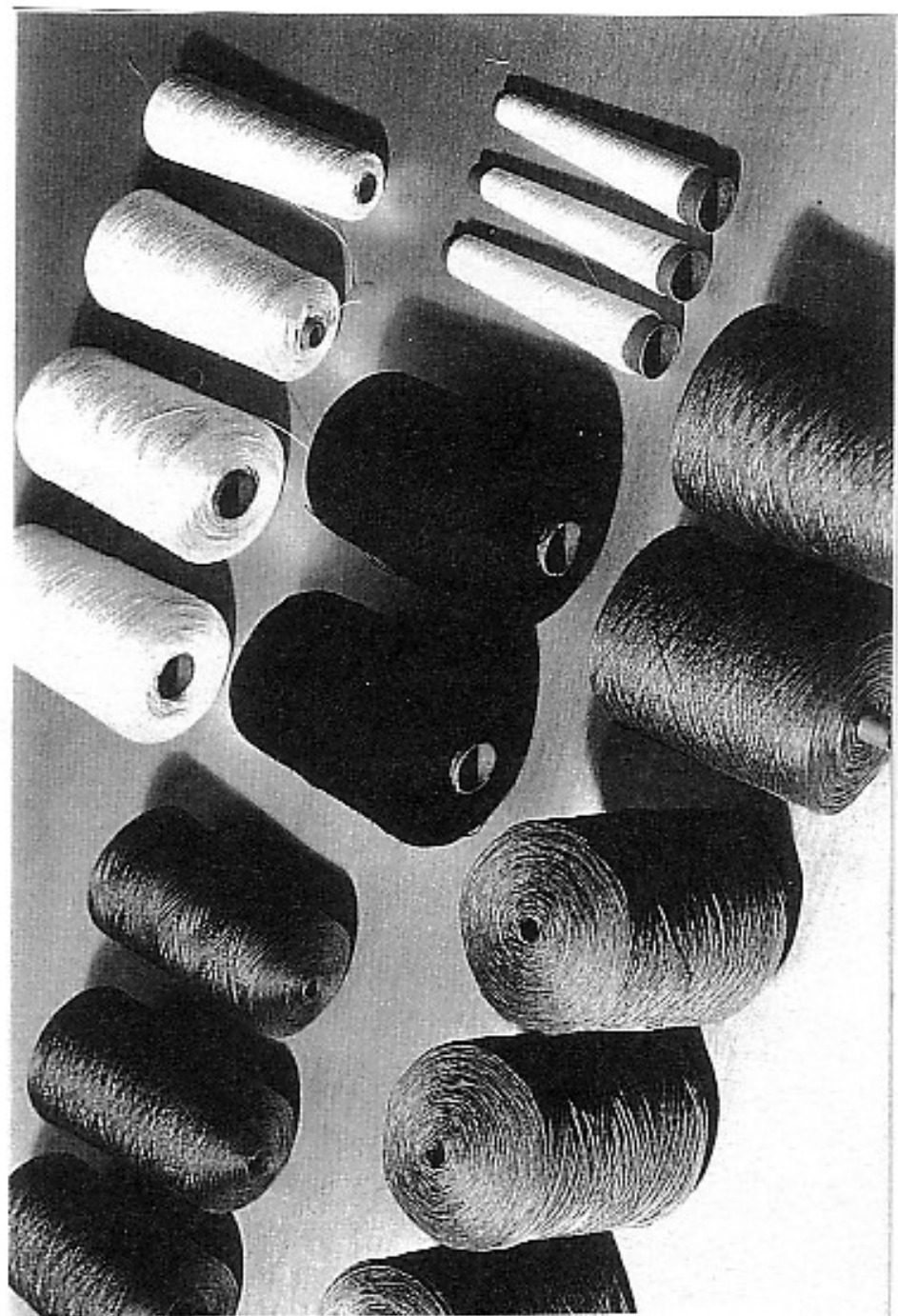


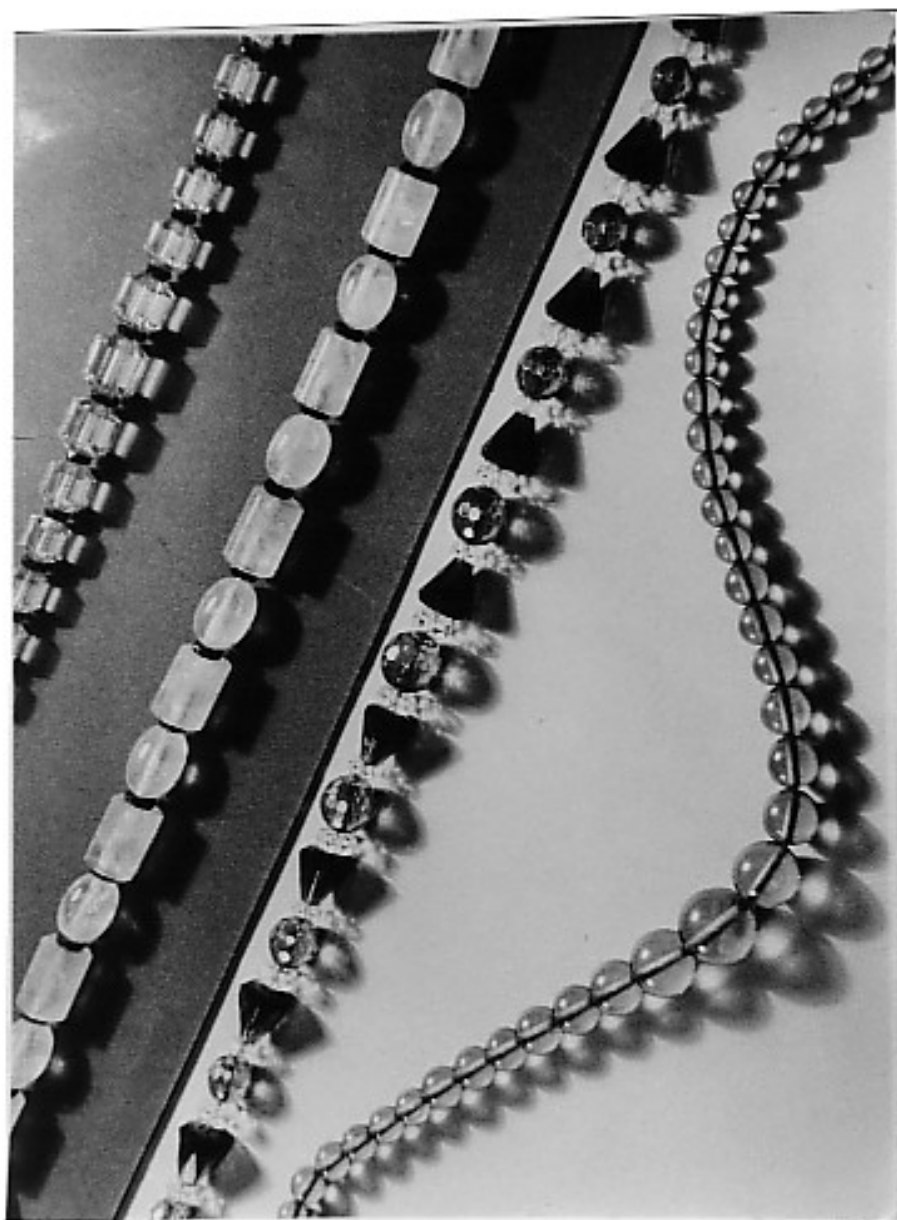




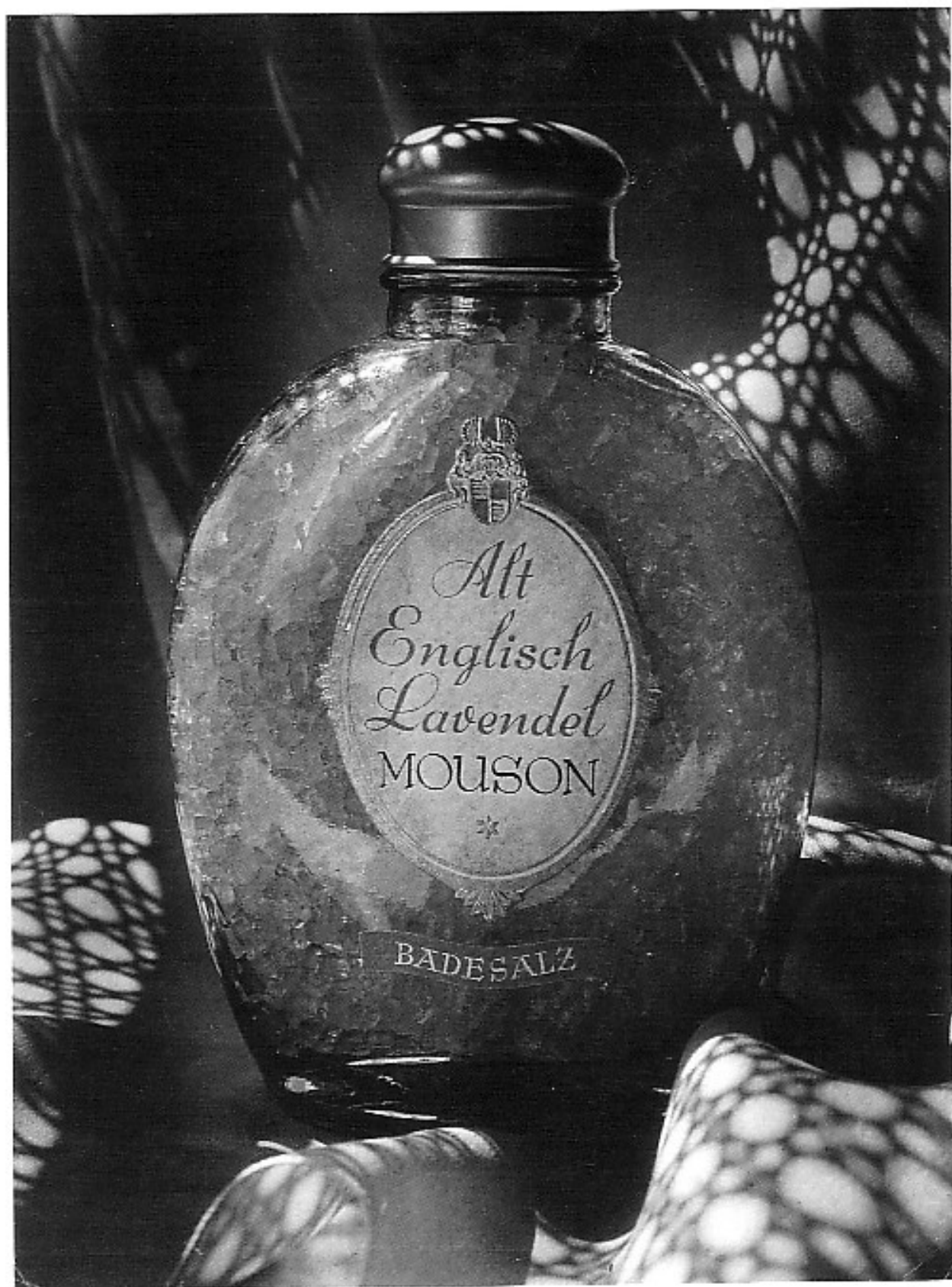




















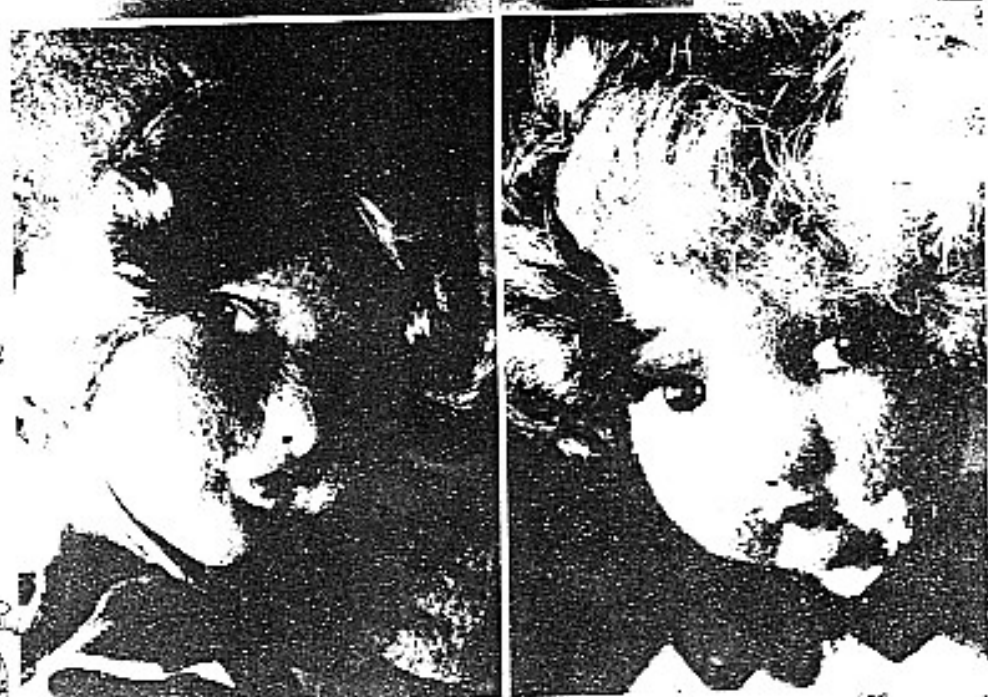
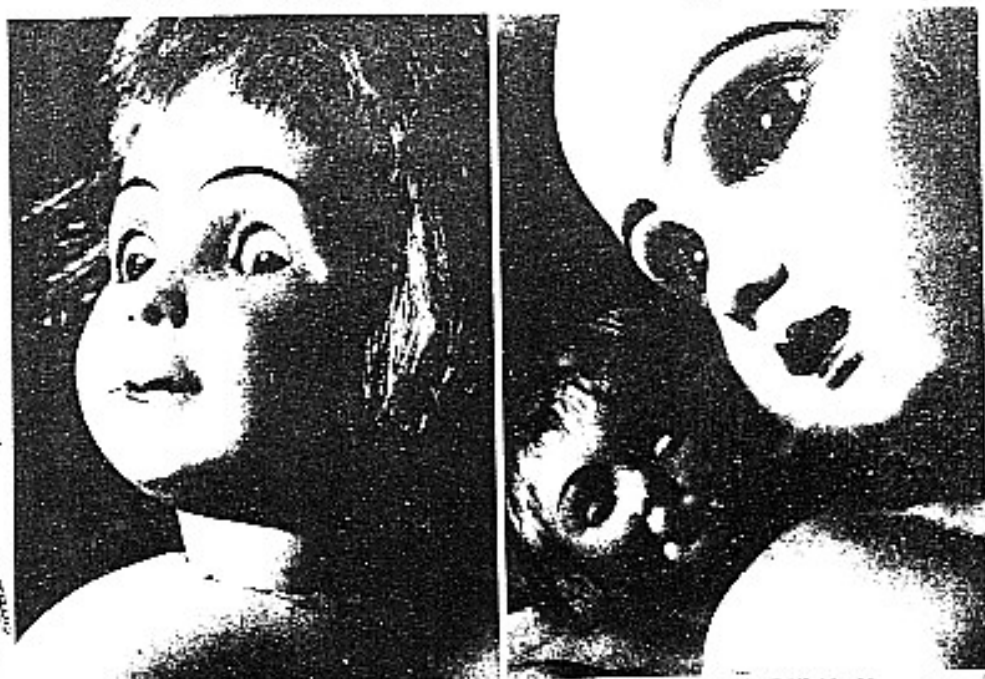








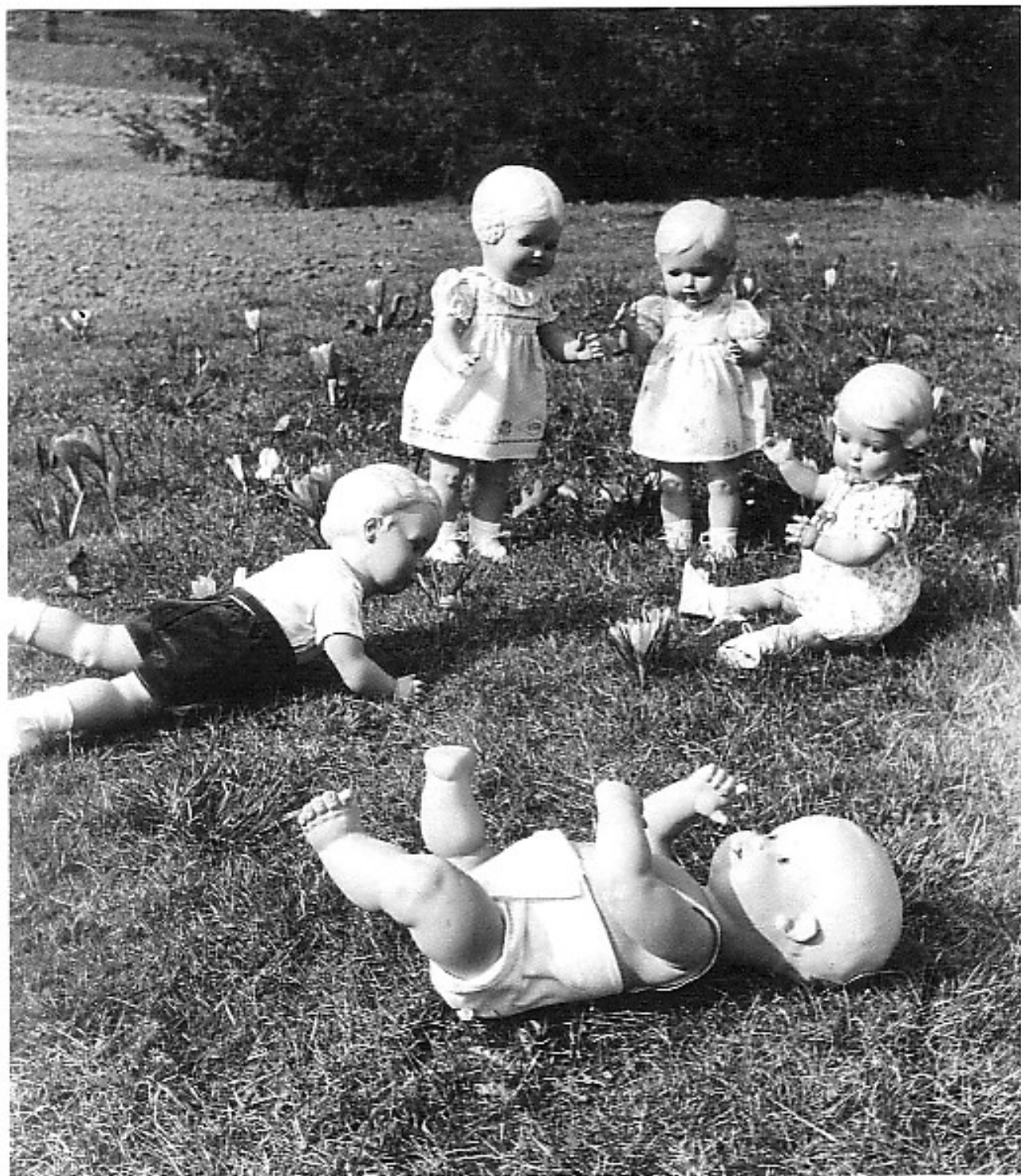
Die machen Augen!



Vier Puppen unserer Zeit

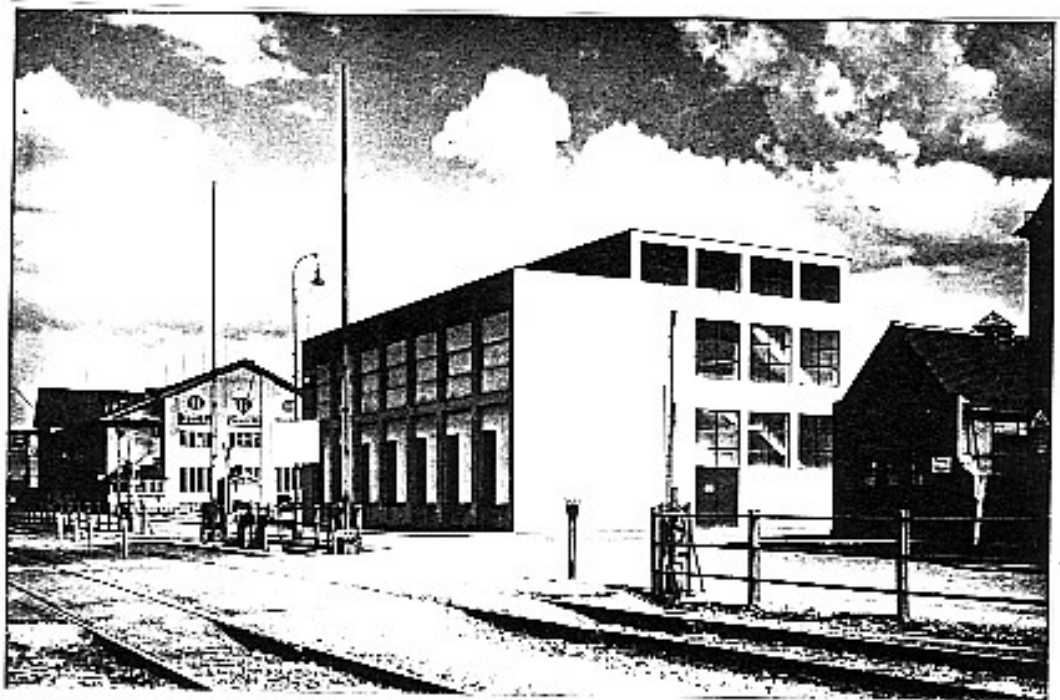








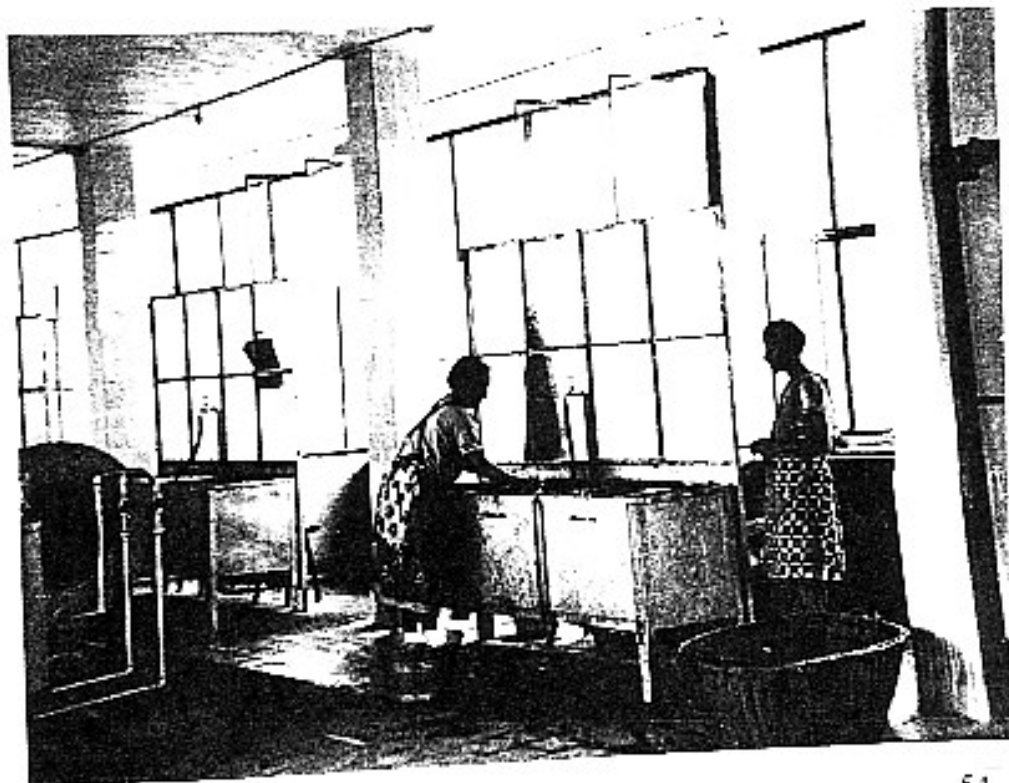


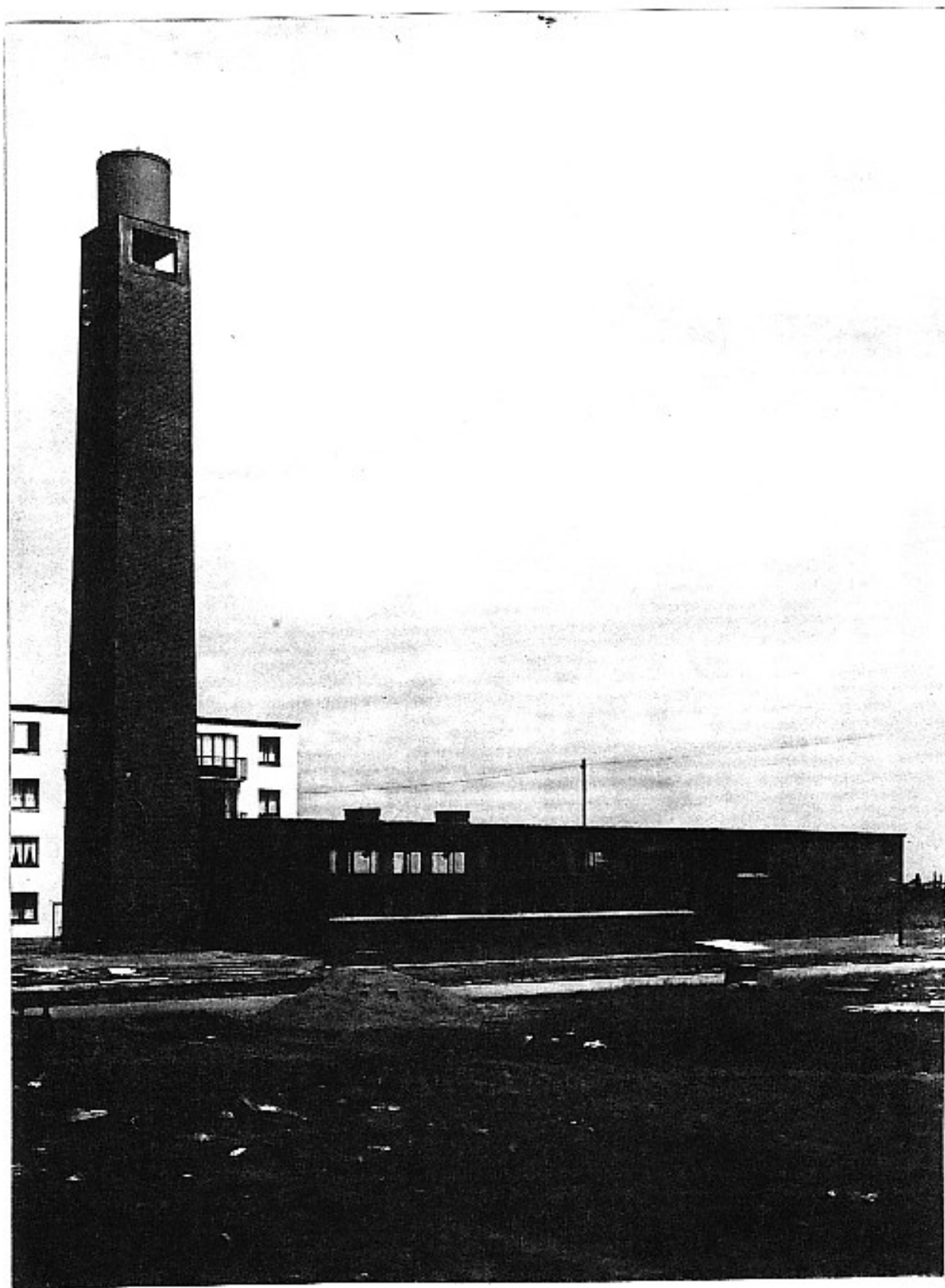


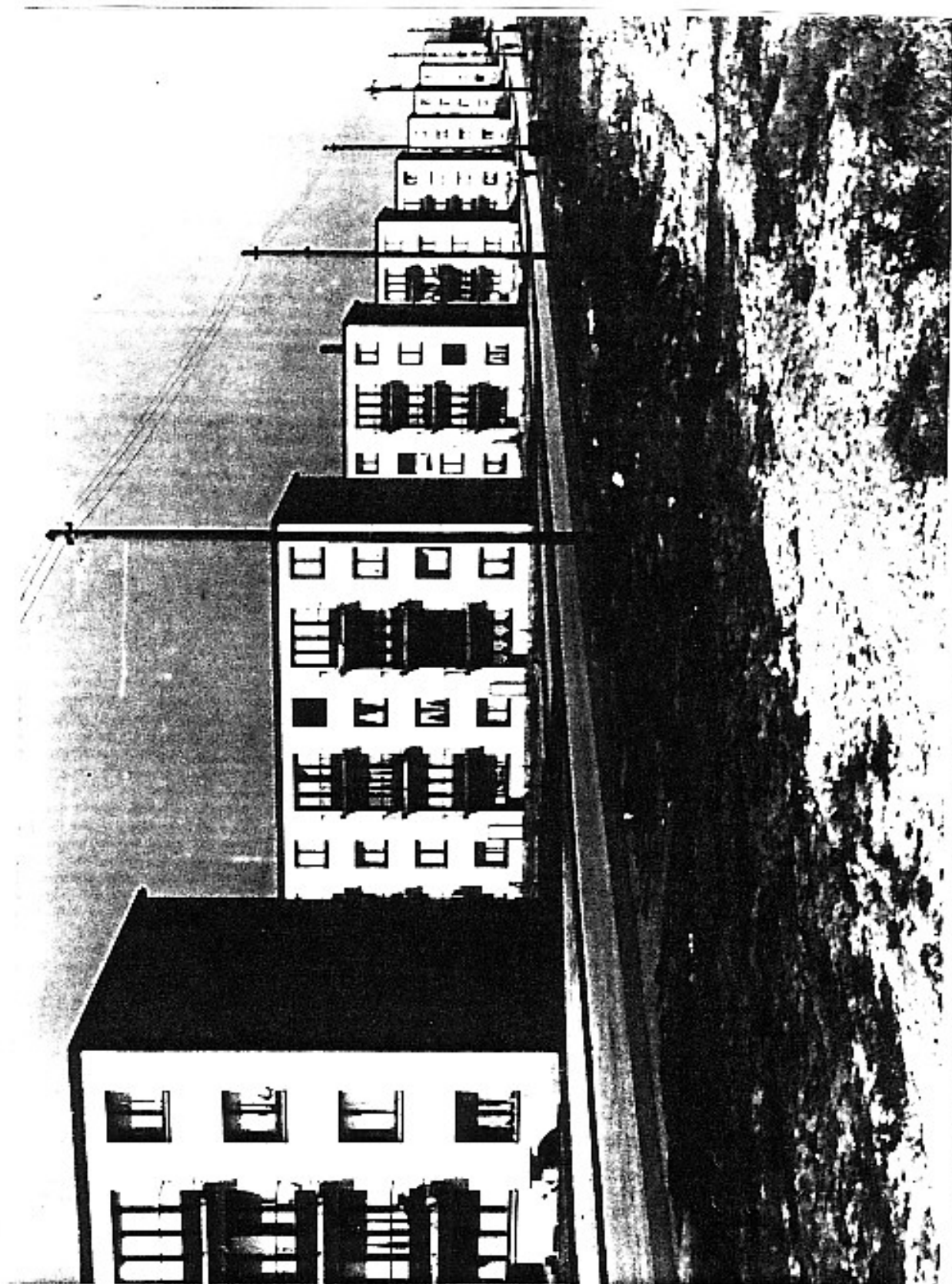
52



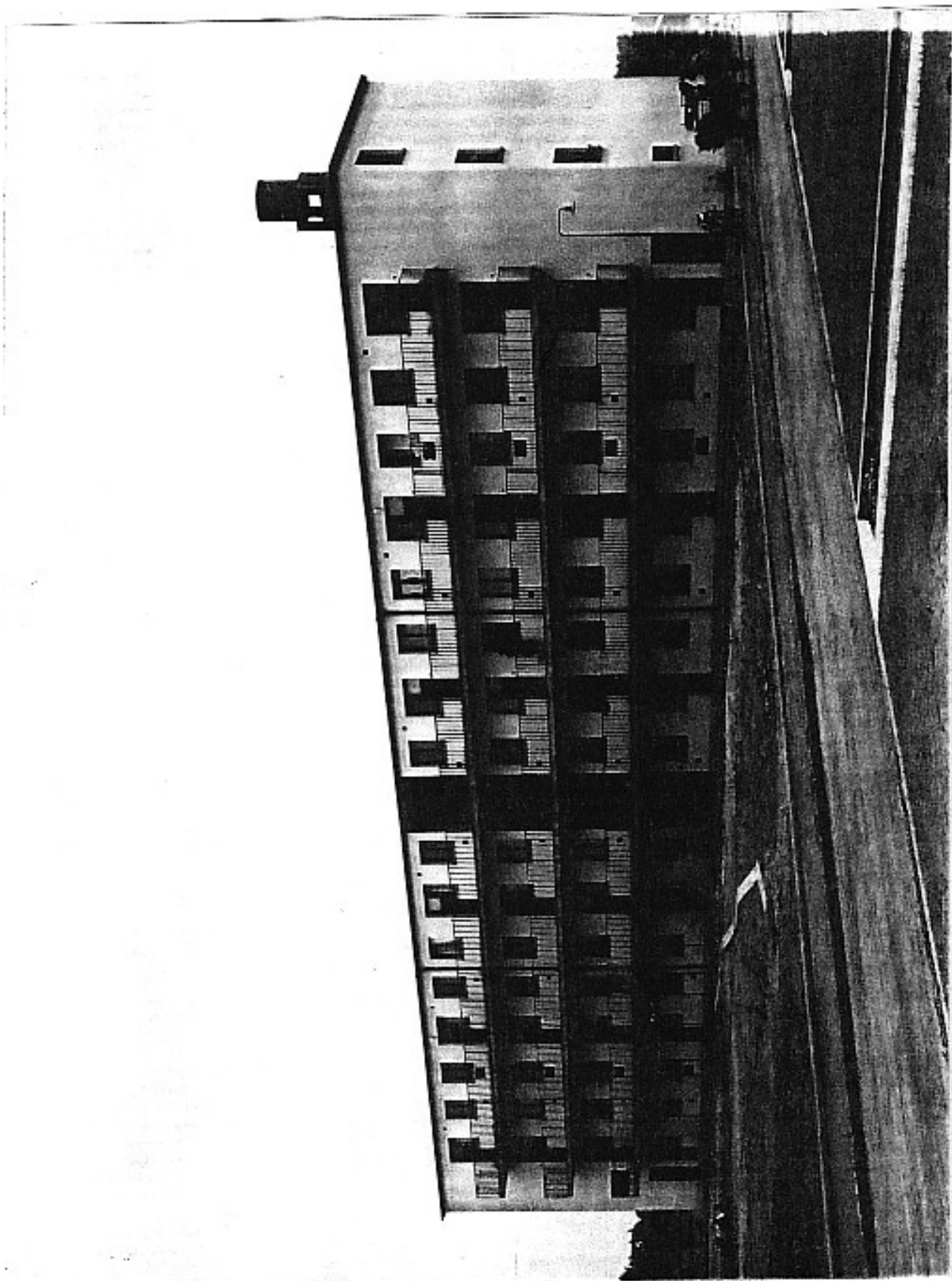
53

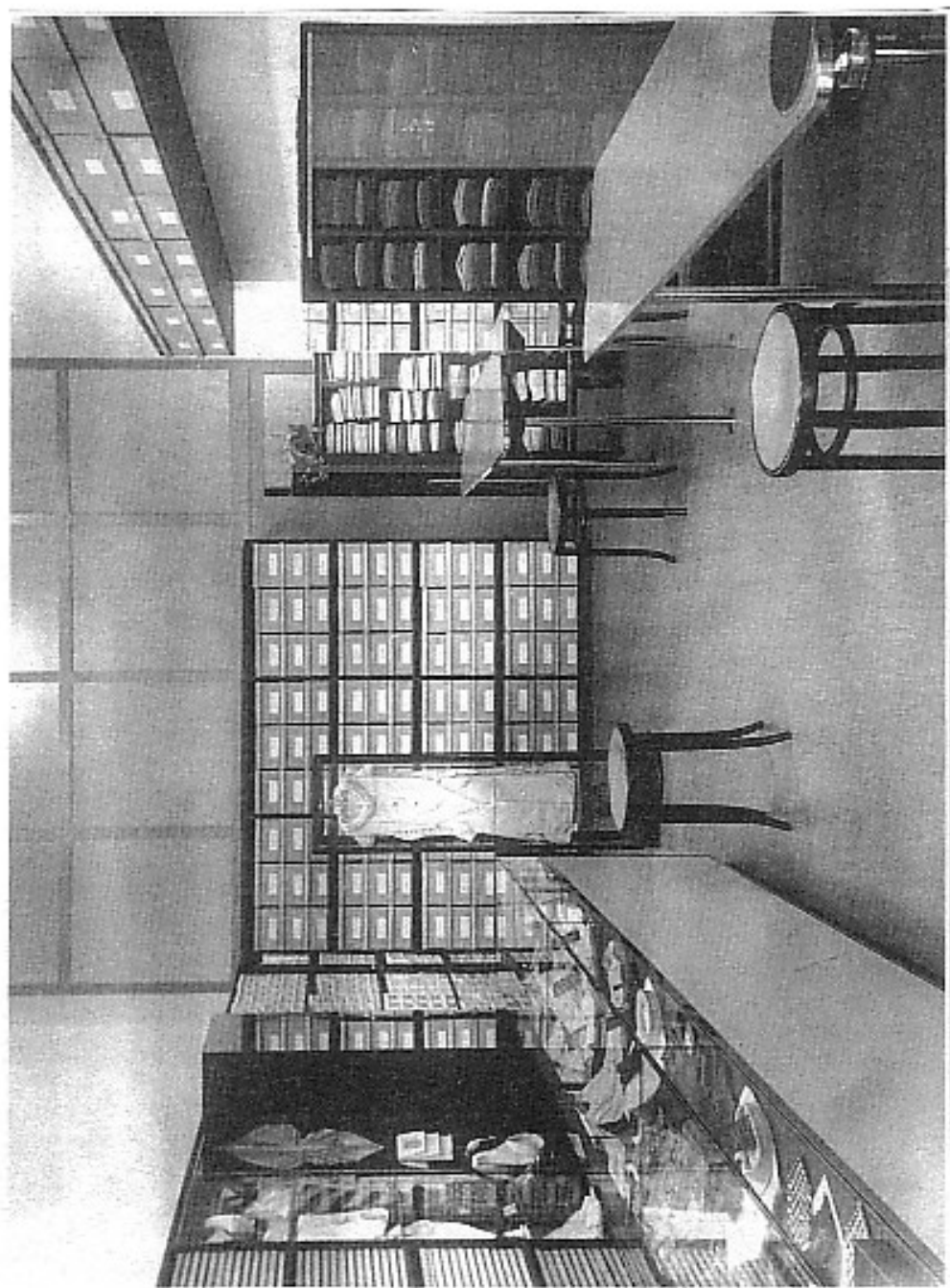






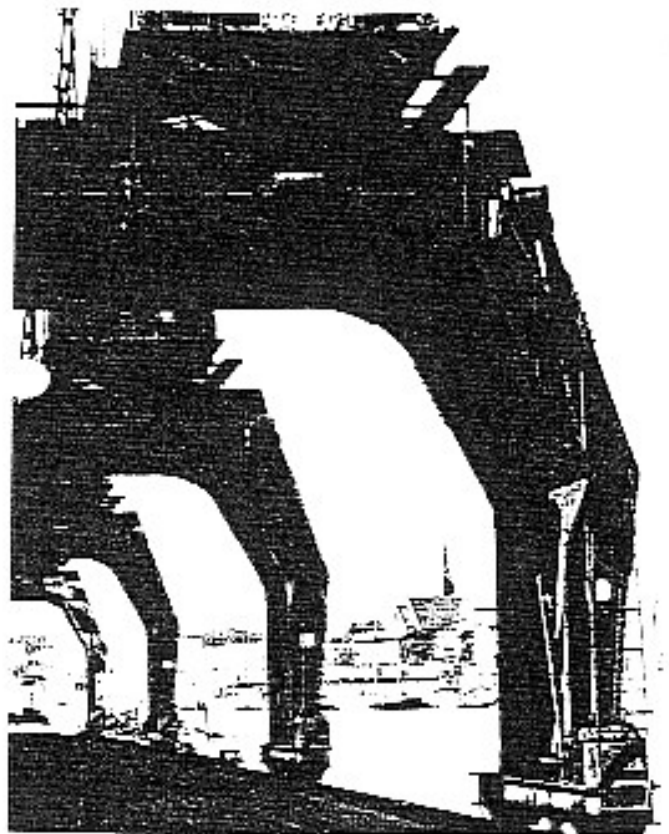


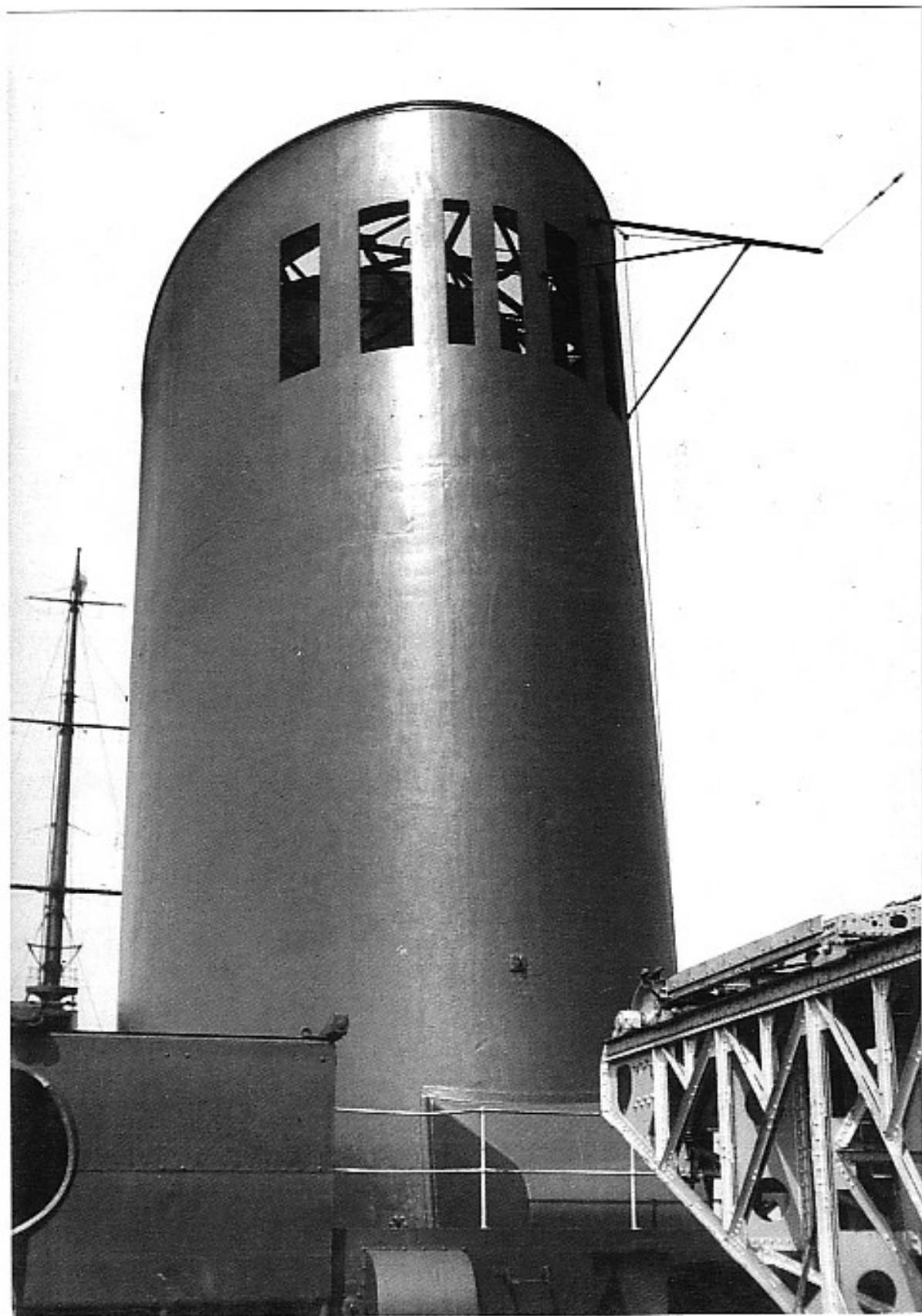


















Auch ein Tropfen aus der ewigen Quelle,  
Aus dem Heilmale Gottes, klar und hell,  
Auch ein Tropfen, der dich segnet, ist  
Arbeit, denn Gott du bist. M. FEESCHE





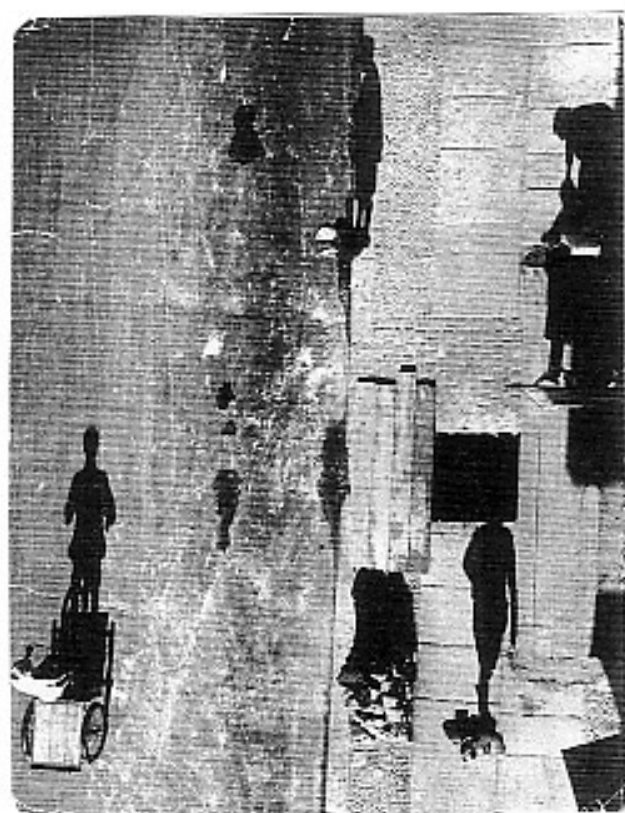








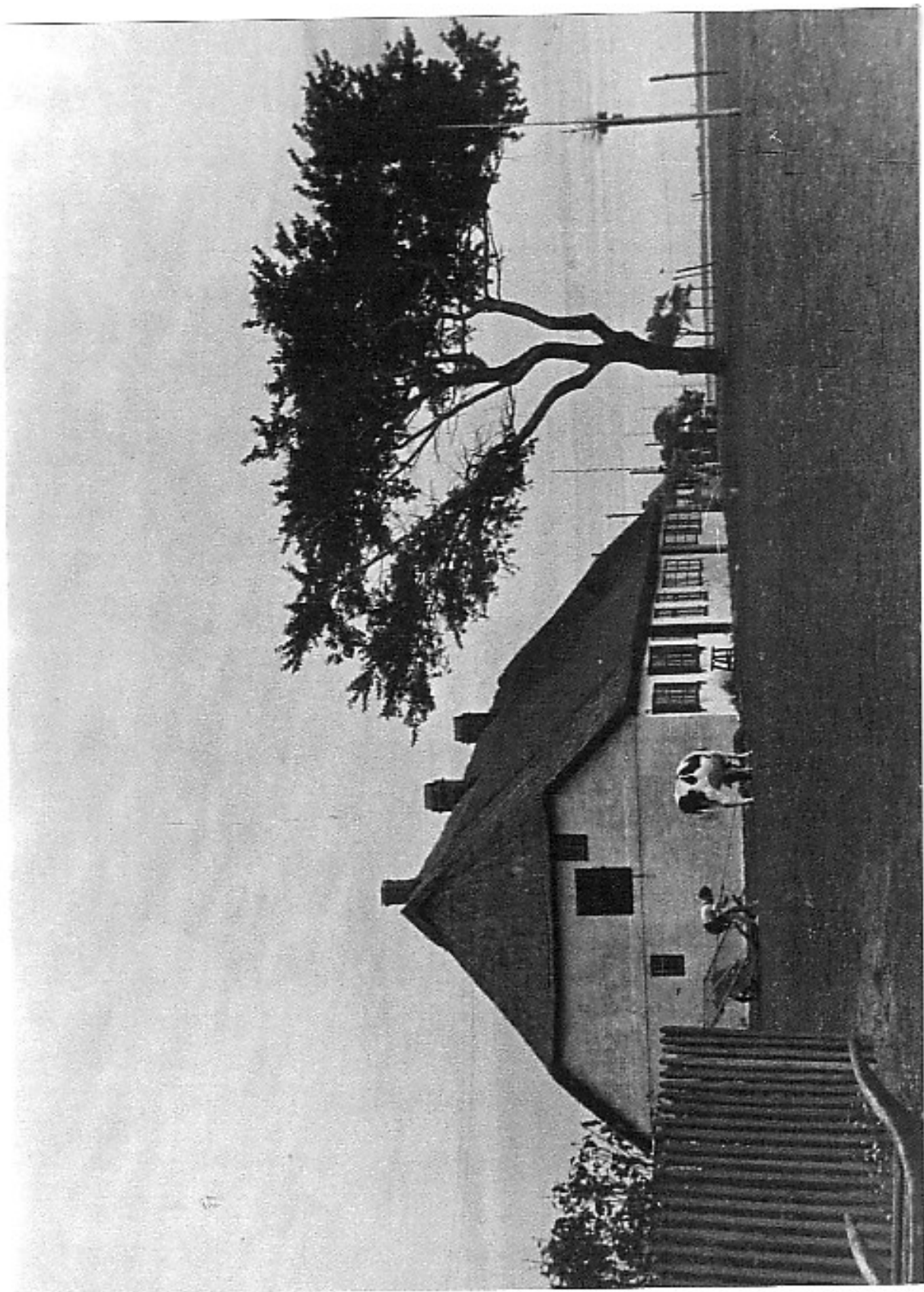


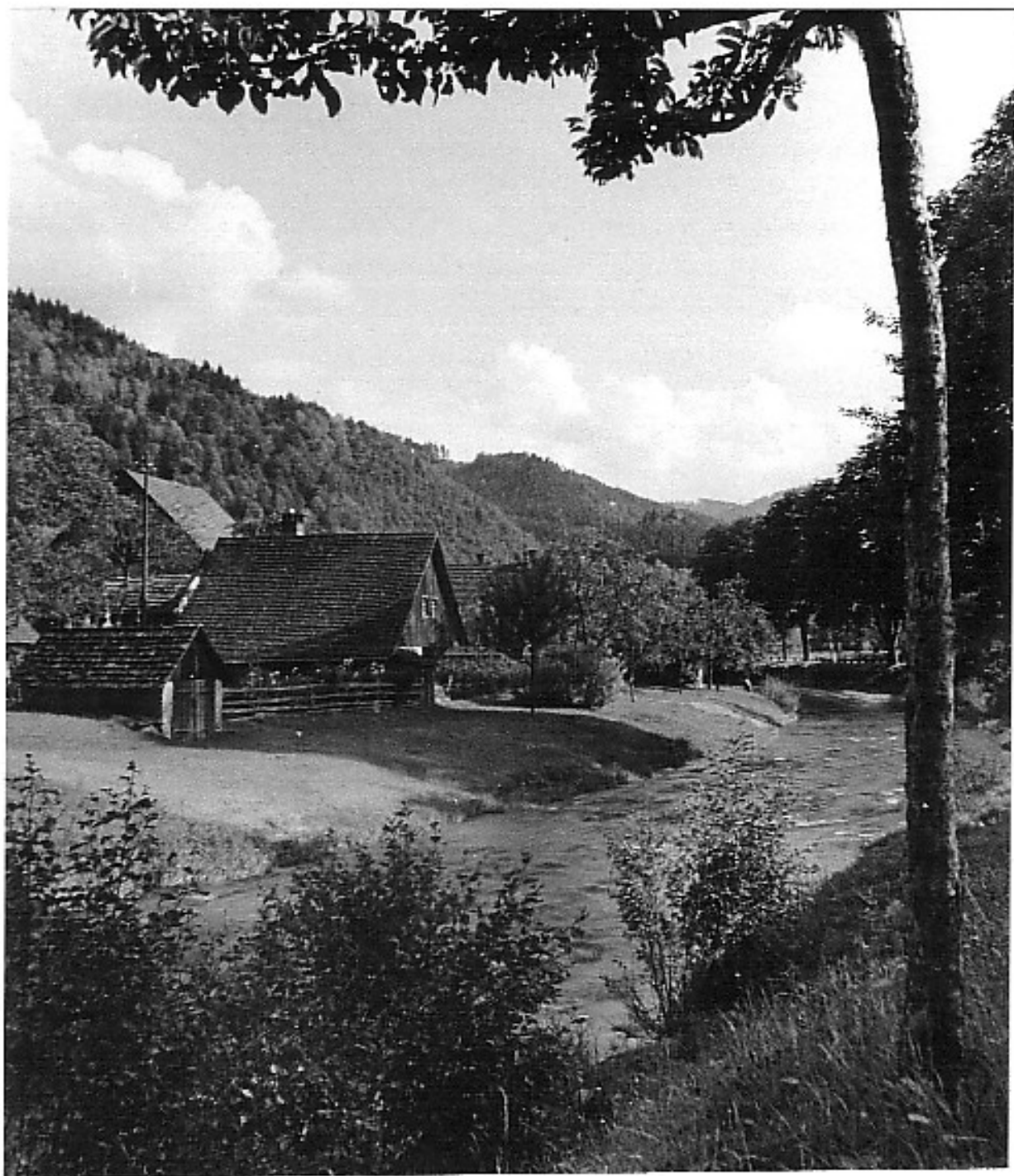








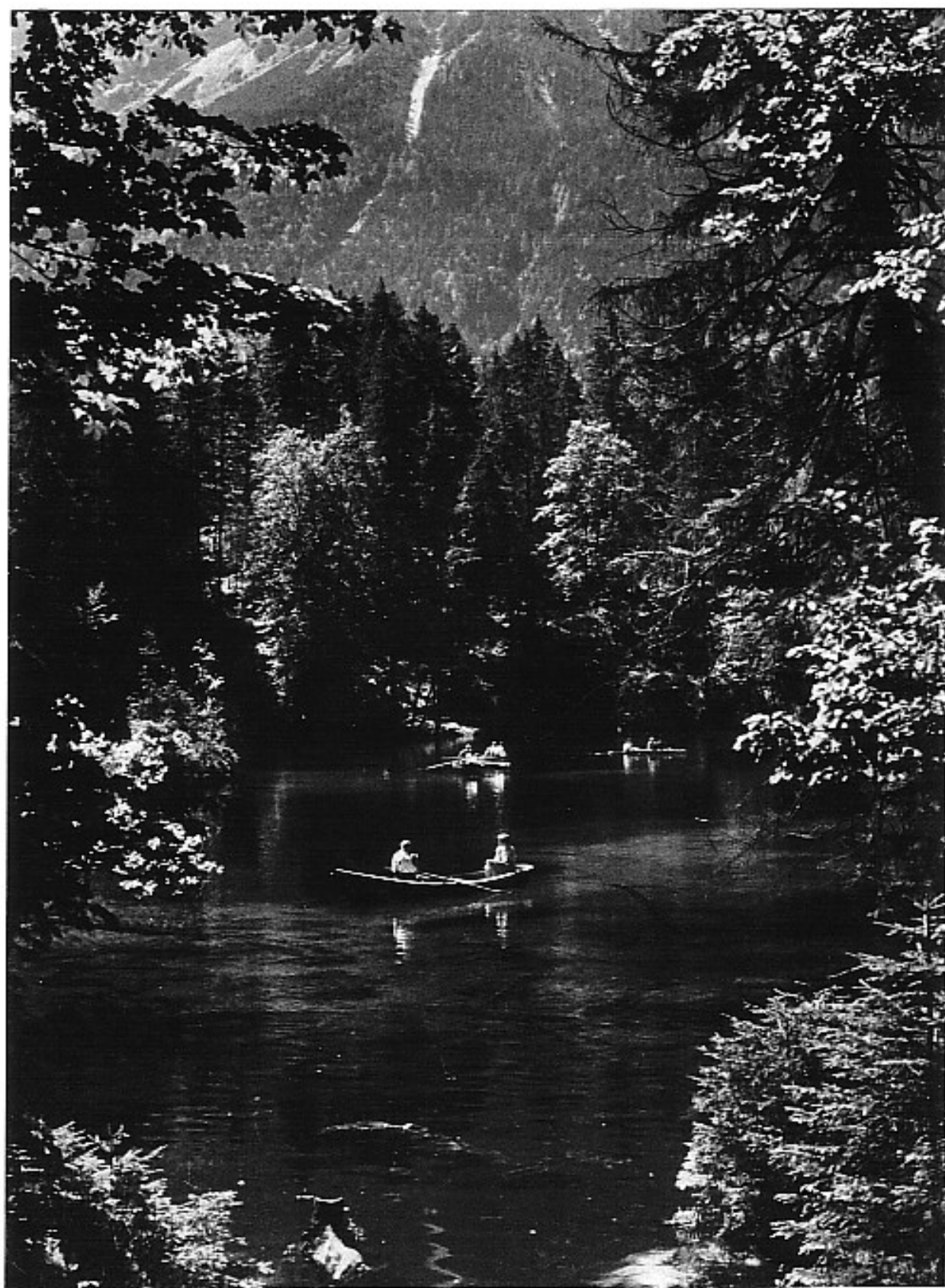


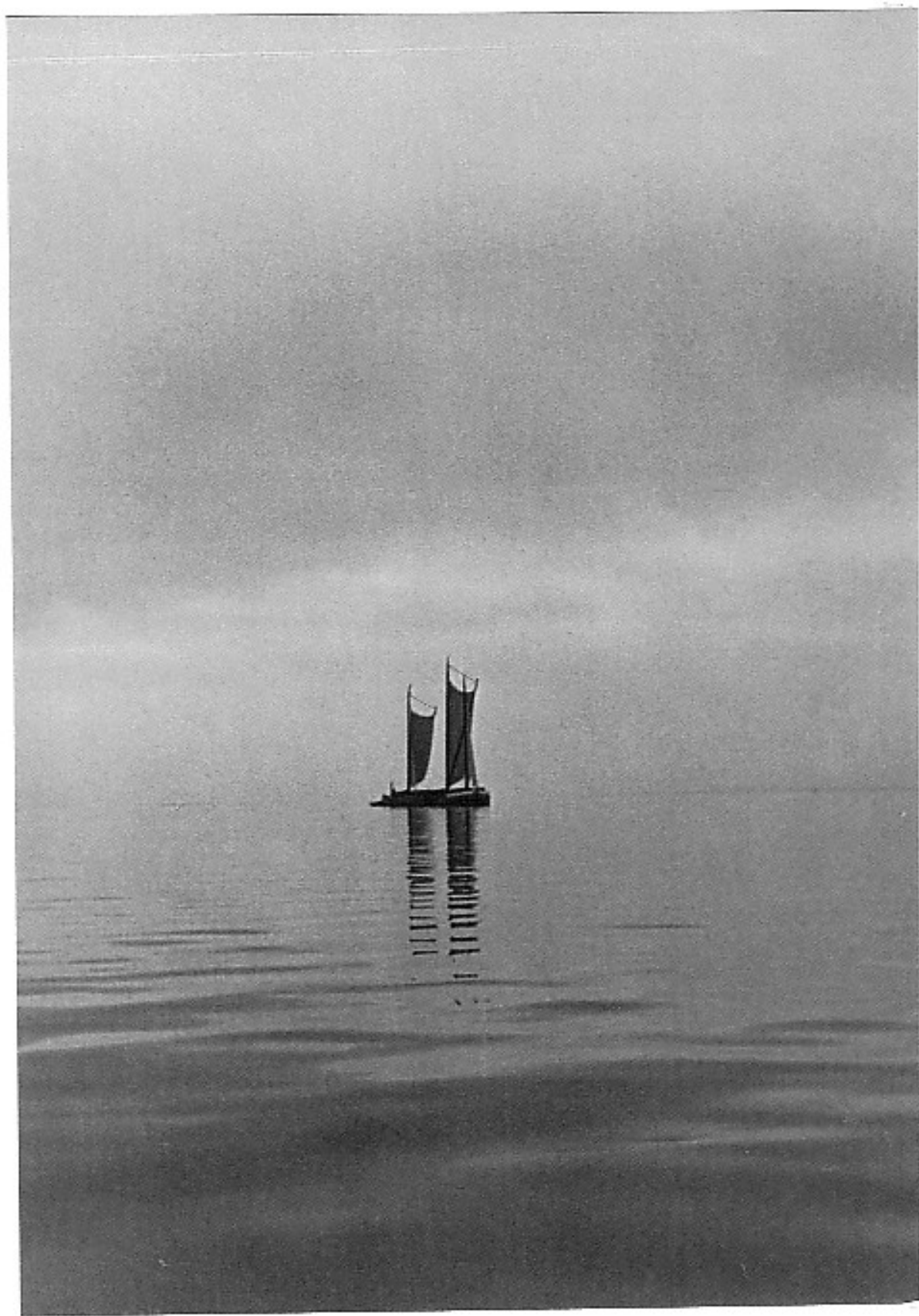


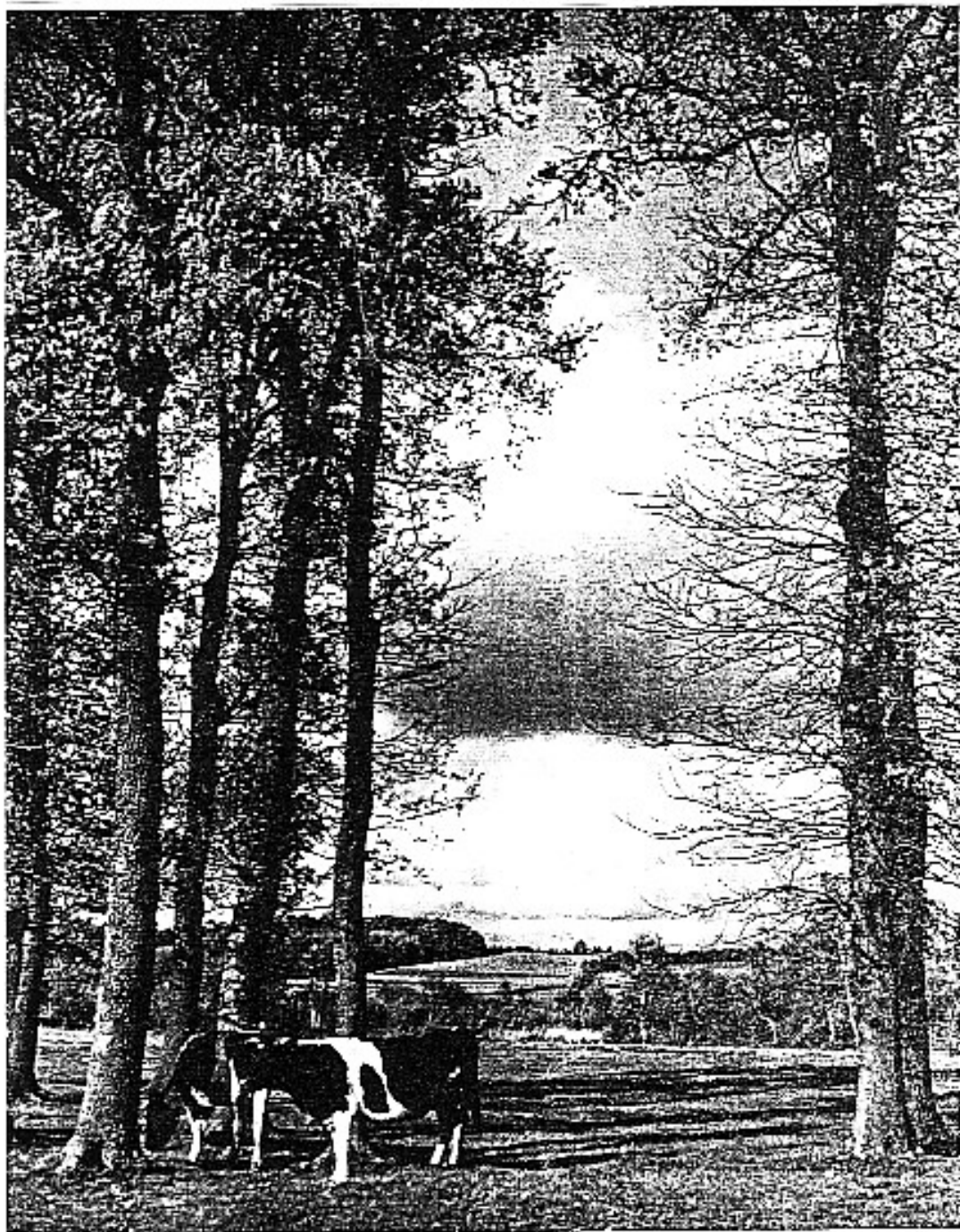


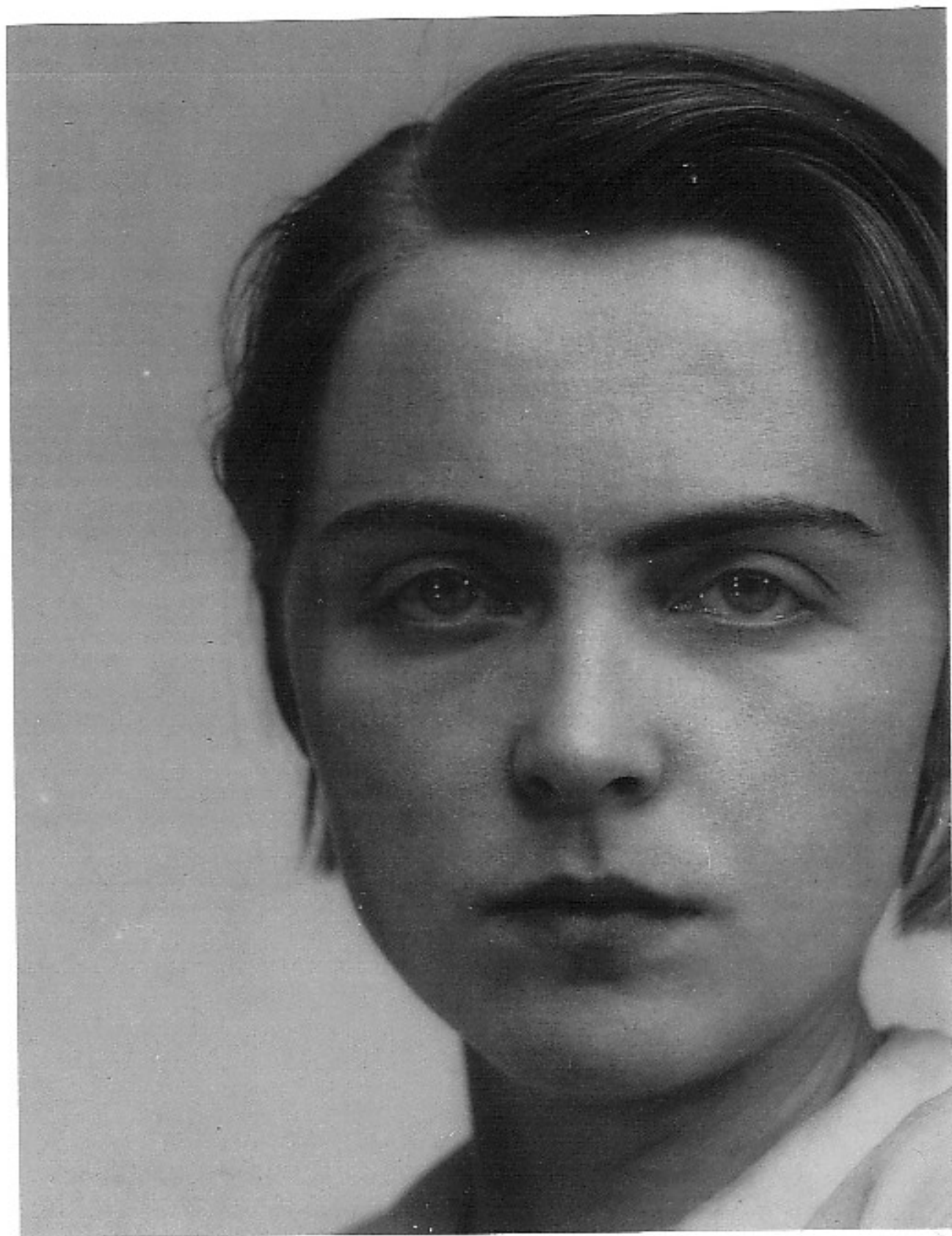




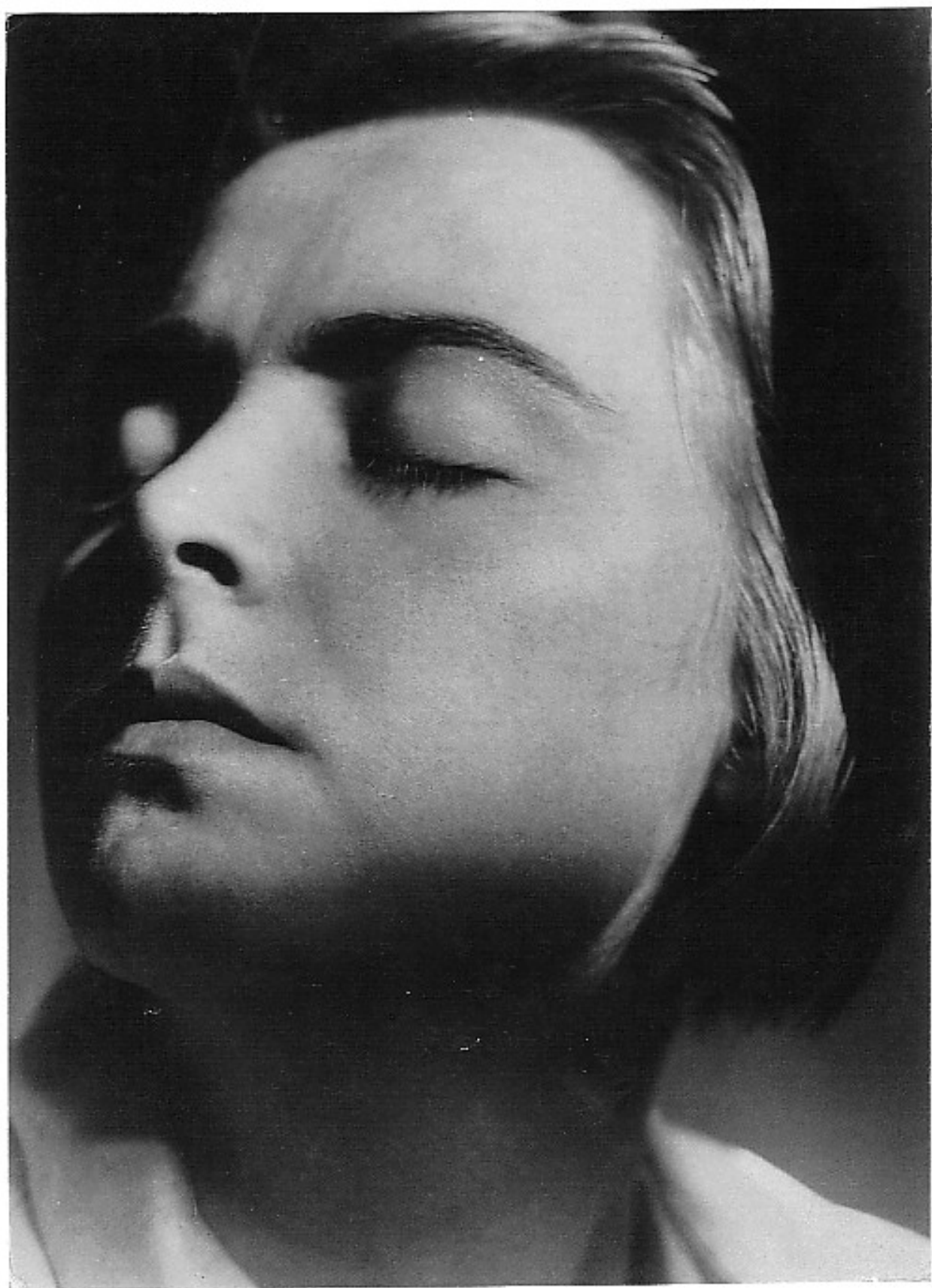


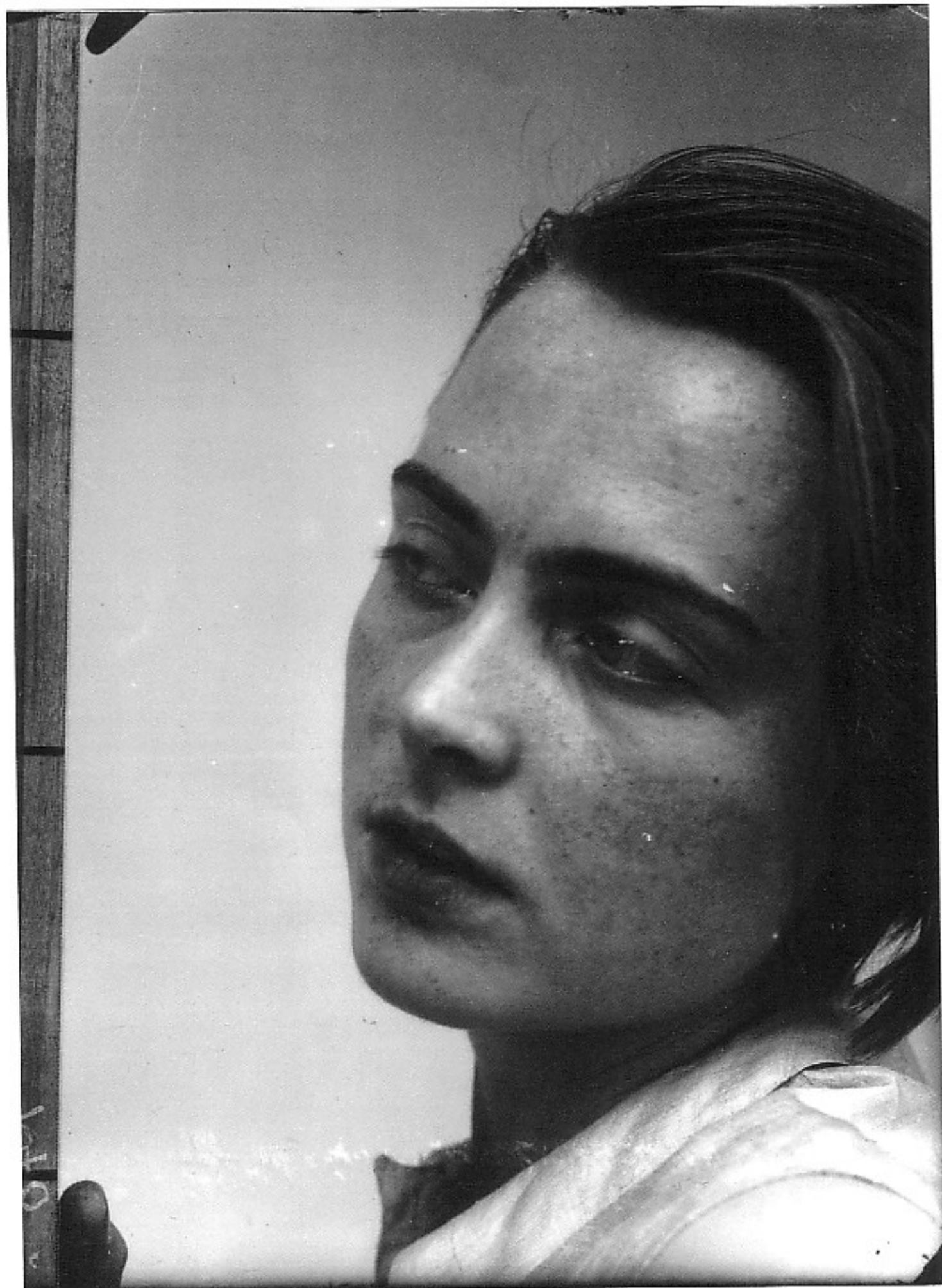














**Hallo — Hallo**  
**4865** — ist die Rufnummer der  
**Buchdruckerei Erich Norberg**  
**Worms a. Rh., Bahnhofstr. 40**  
 Neben der Bezirksparkasse

83

*Leo - Werbe*

**Man müßte sie wecken...**  
 um ihr zu sagen, wie gefährlich es ist, mit ungeputzten Zähnen  
 schlafen zu gehen. Es braucht nur ein Speiserest zurückzu-  
 bleiben — und schon bildet sich Milchsäure, die den Zahn-  
 schmelz zerstört. Deshalb müssen die Zähne jeden Abend  
 mit Chlorodont, der stark reinigenden Zahnpaste, gepflegt  
 werden! Nur dann bleiben sie wirklich schön und gesund!

**Chlorodont**

*Januar 1935* *2595*

84



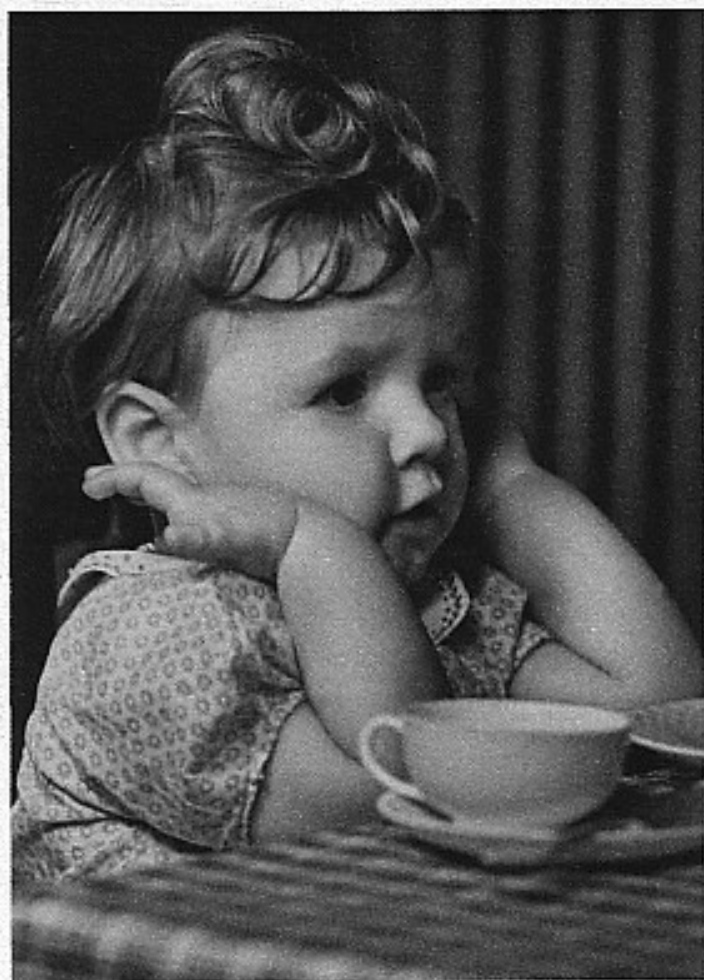








88



Nur keine Aufregung!

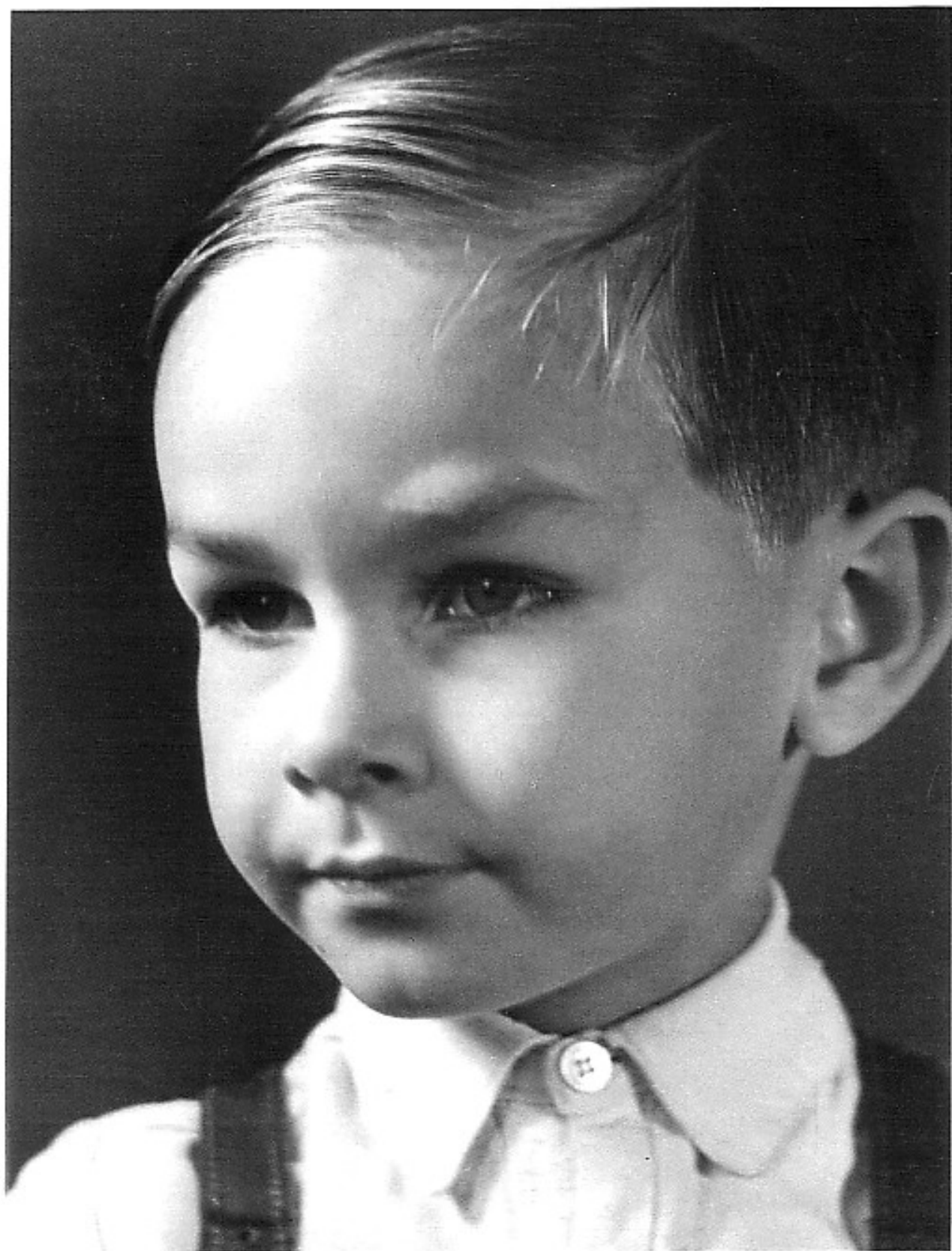
E. Hyle

89



















96

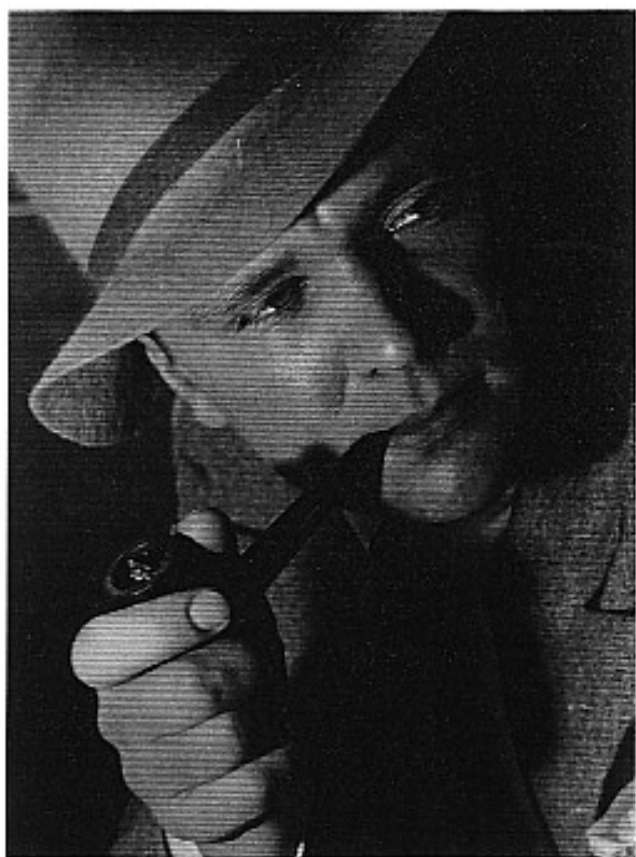


97





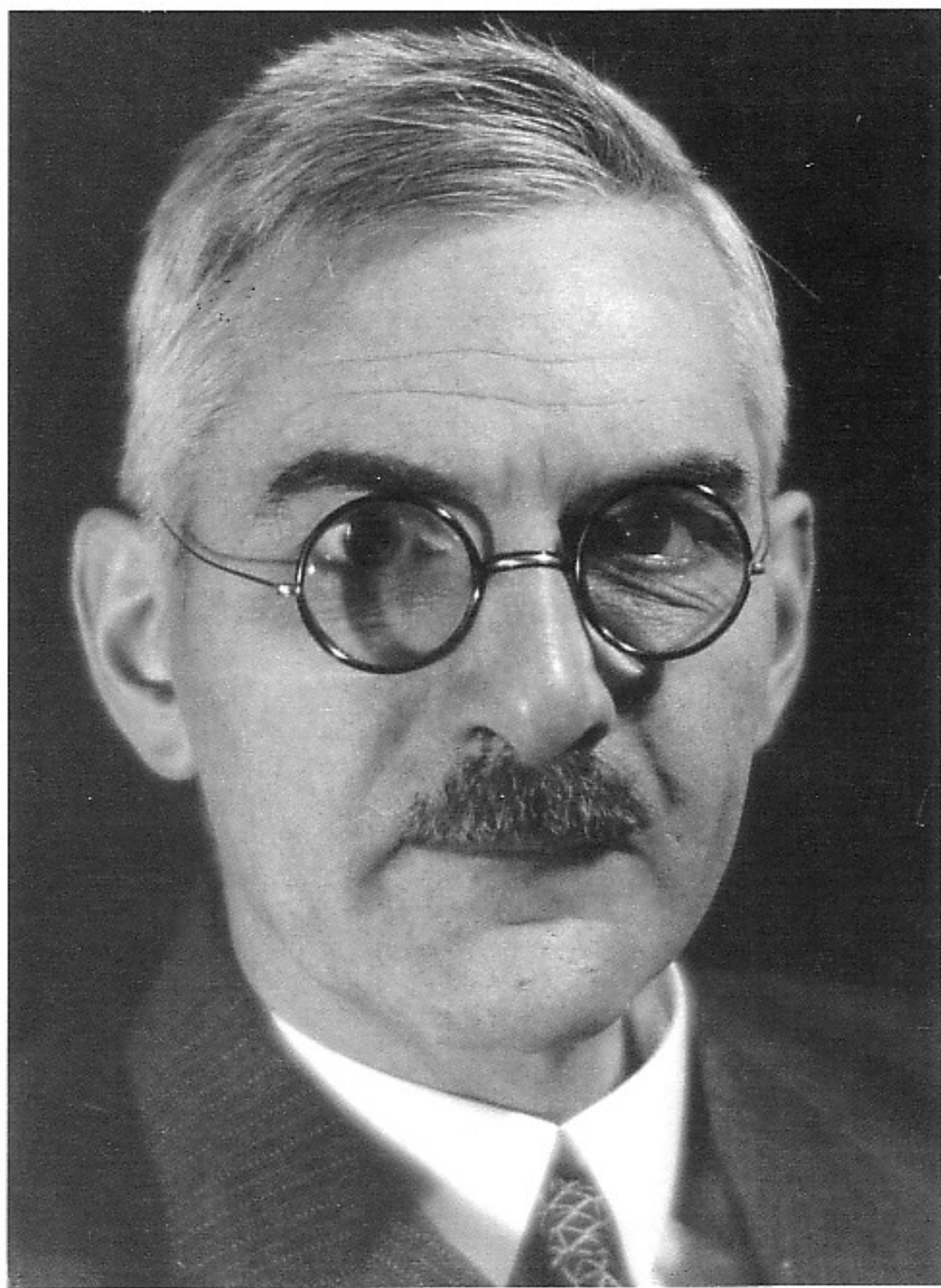




100



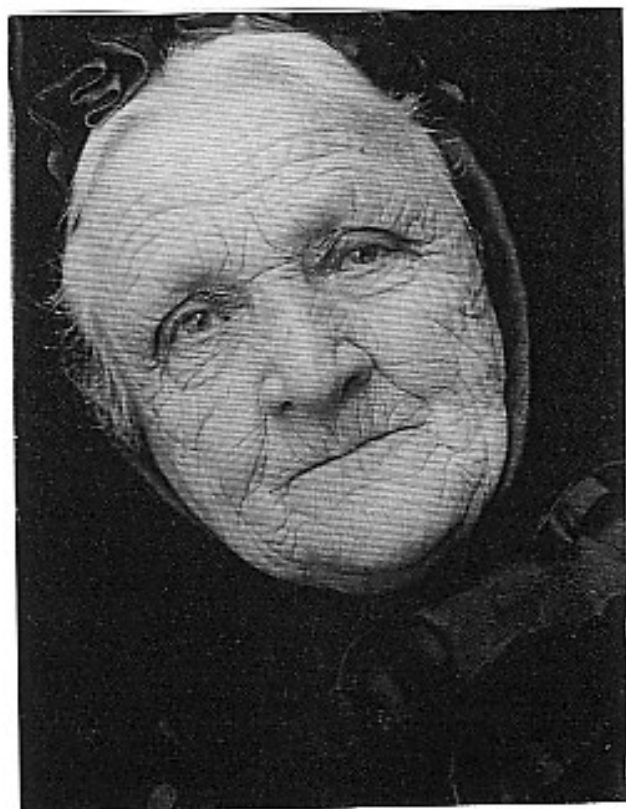
101



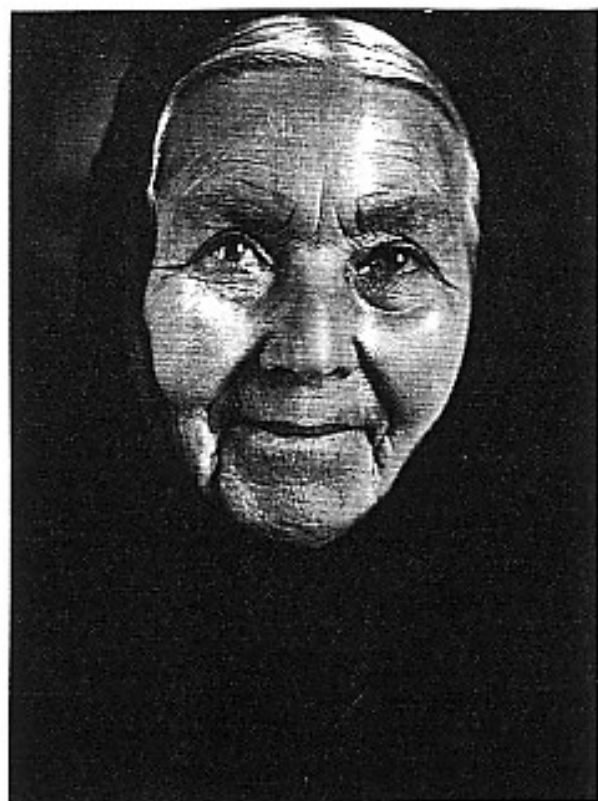




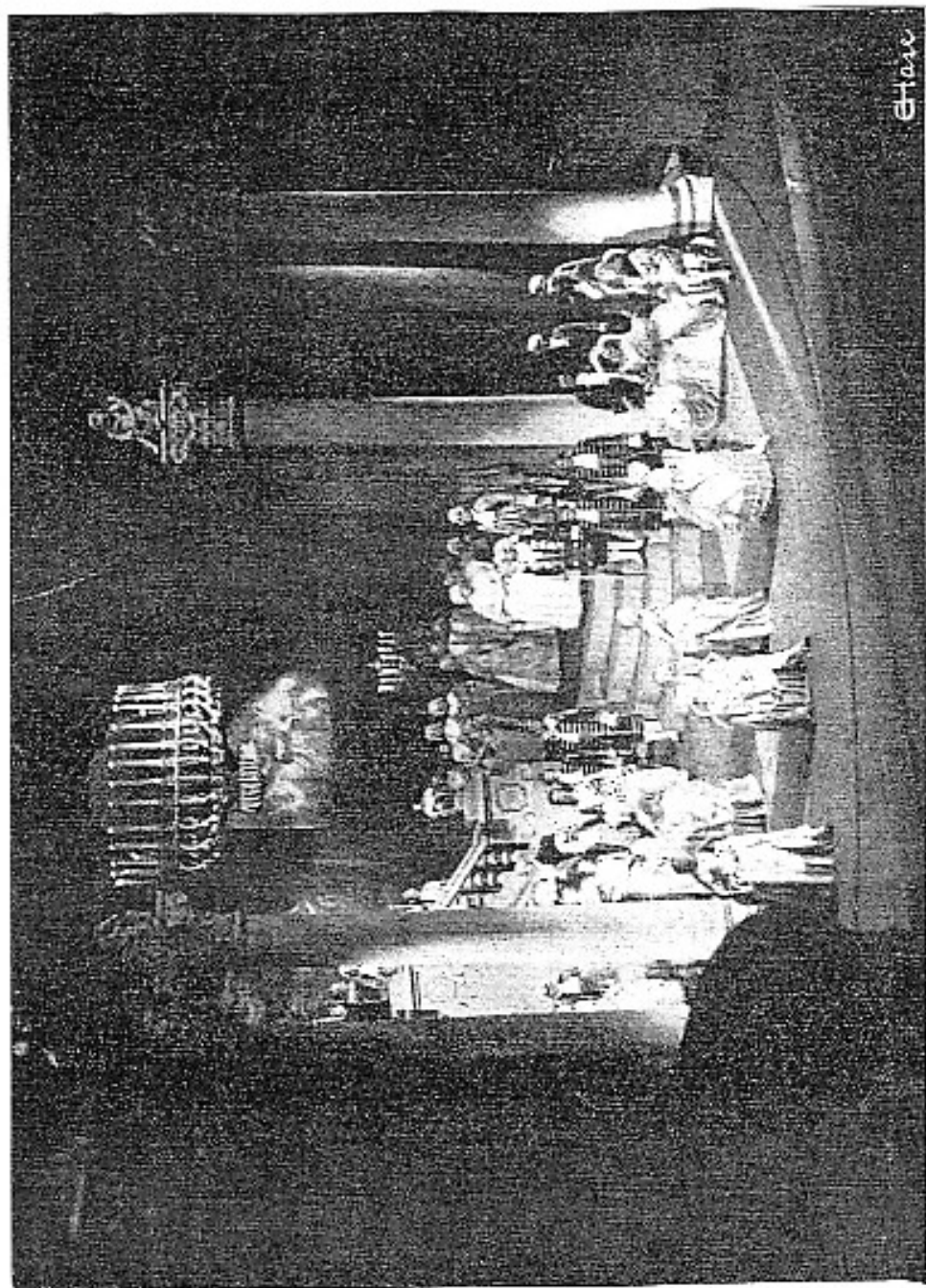




105



106

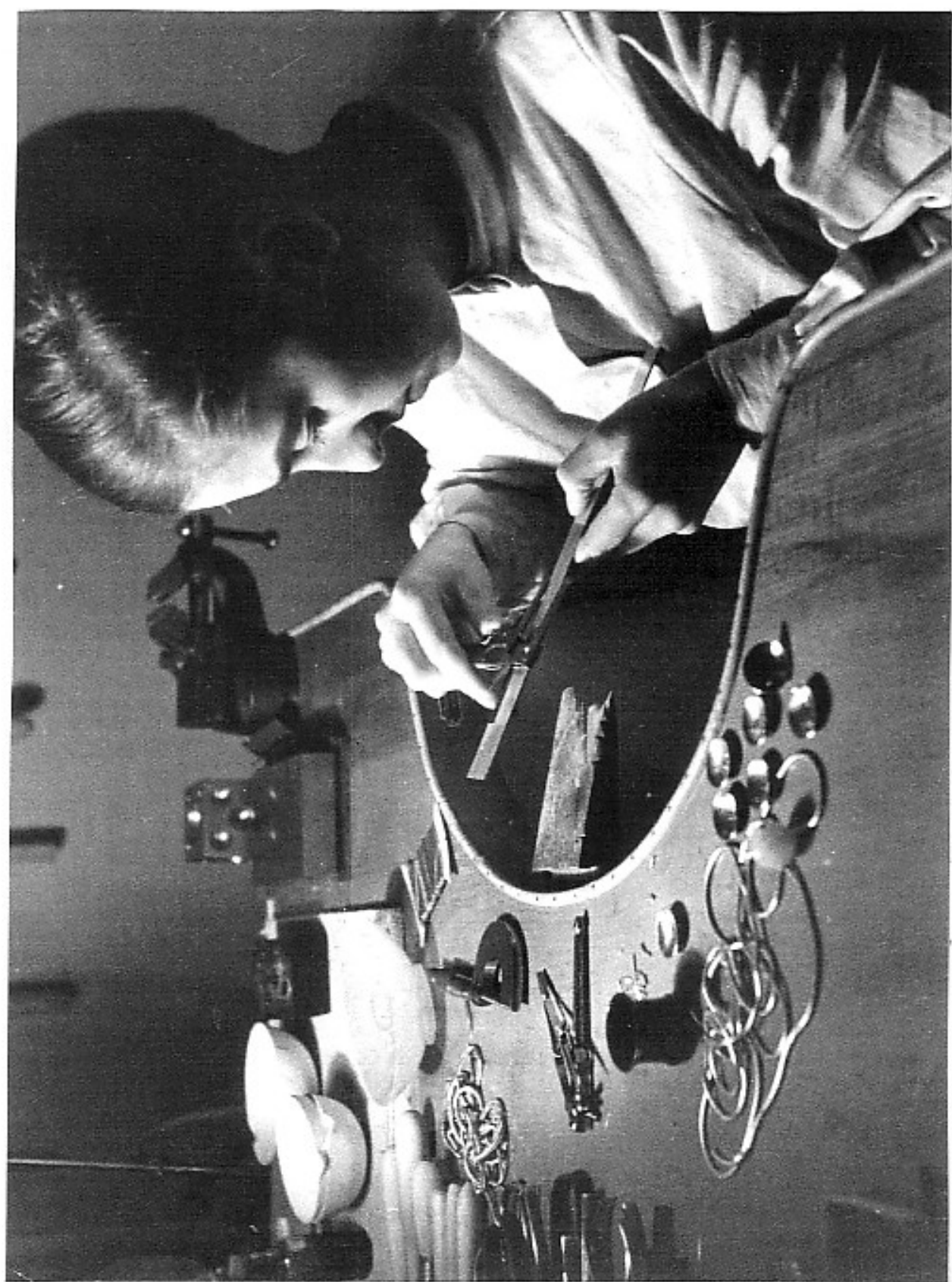


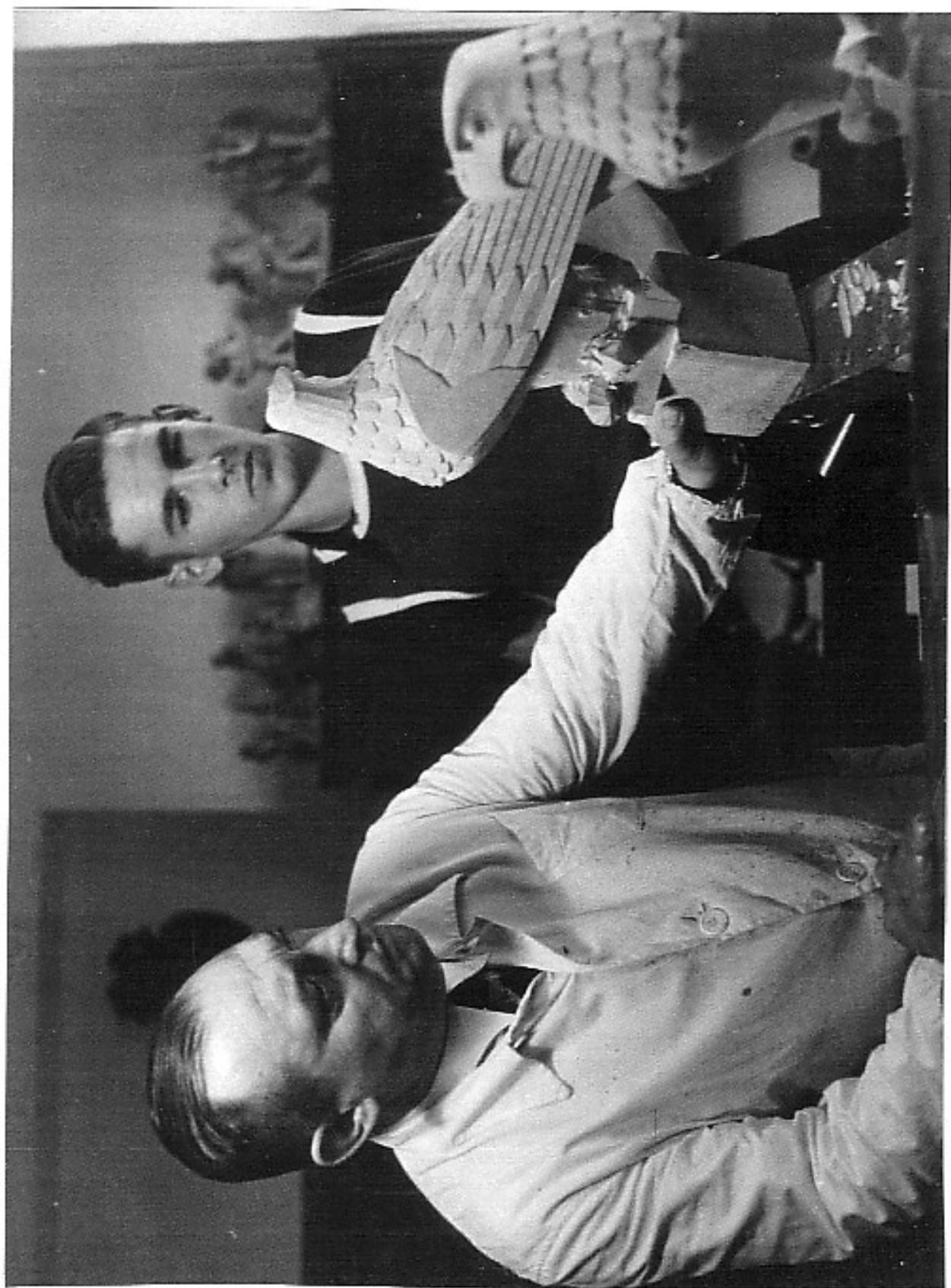
„Friedemann Bach“

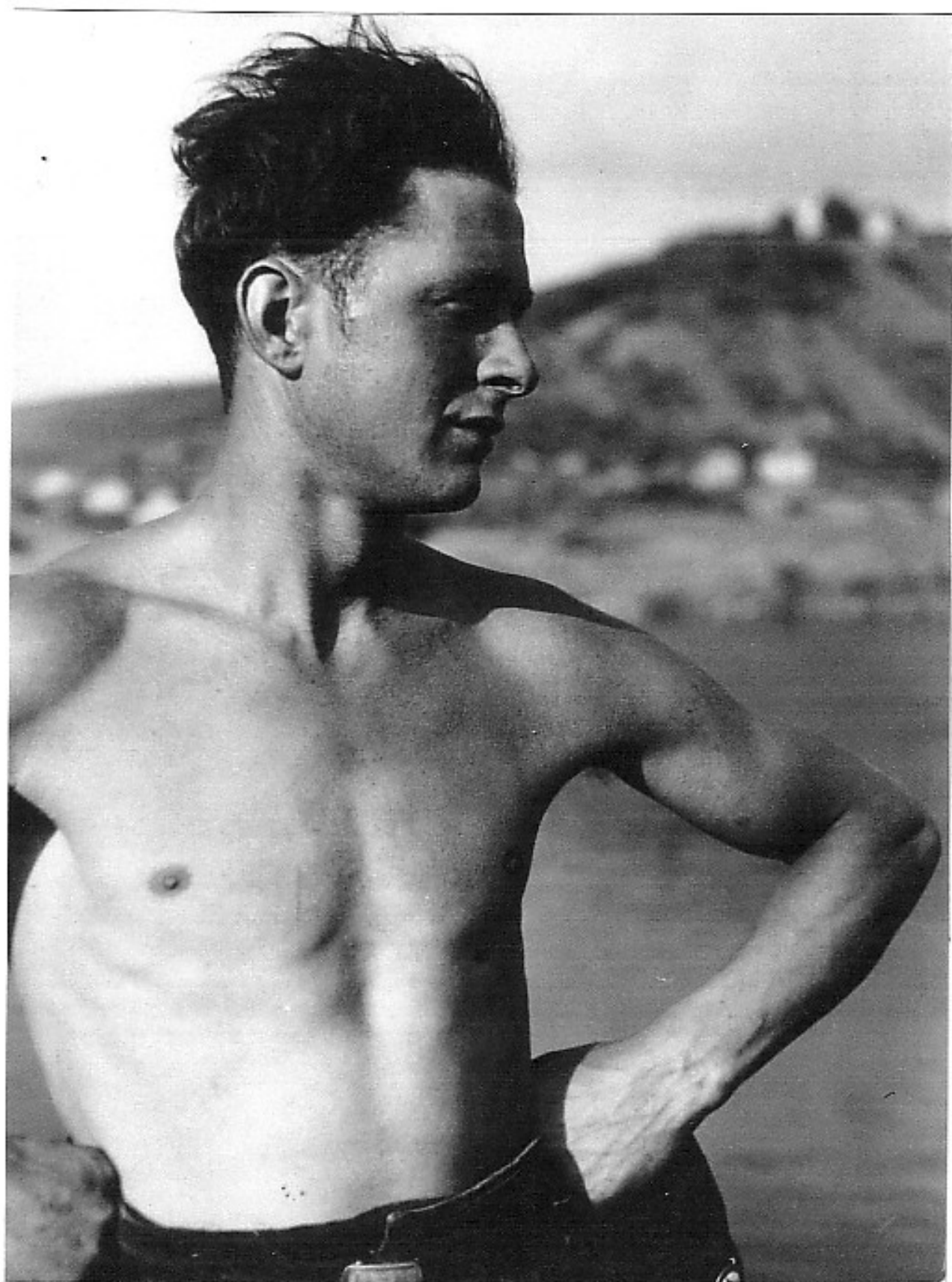
Phot. S. Gatz

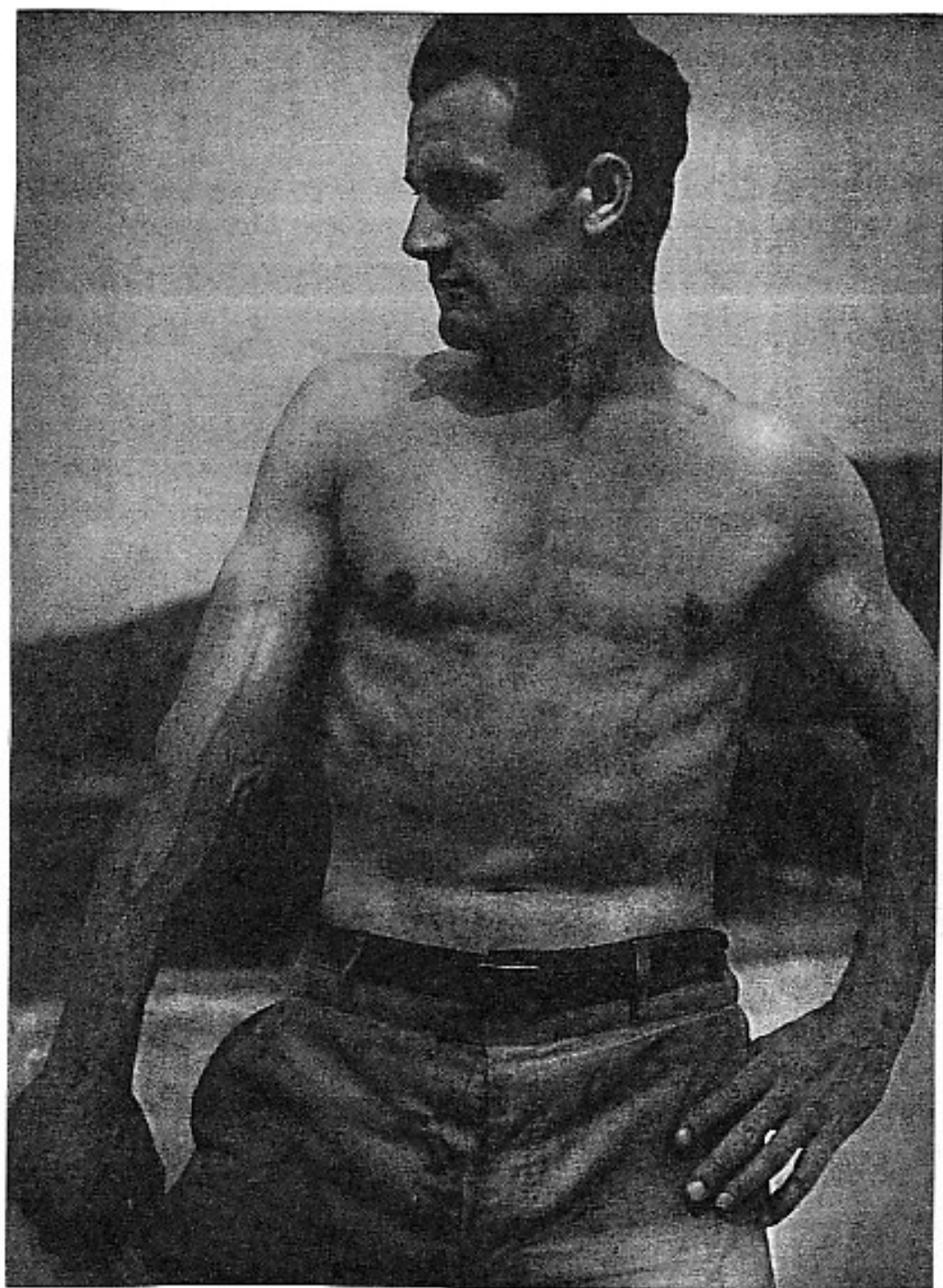




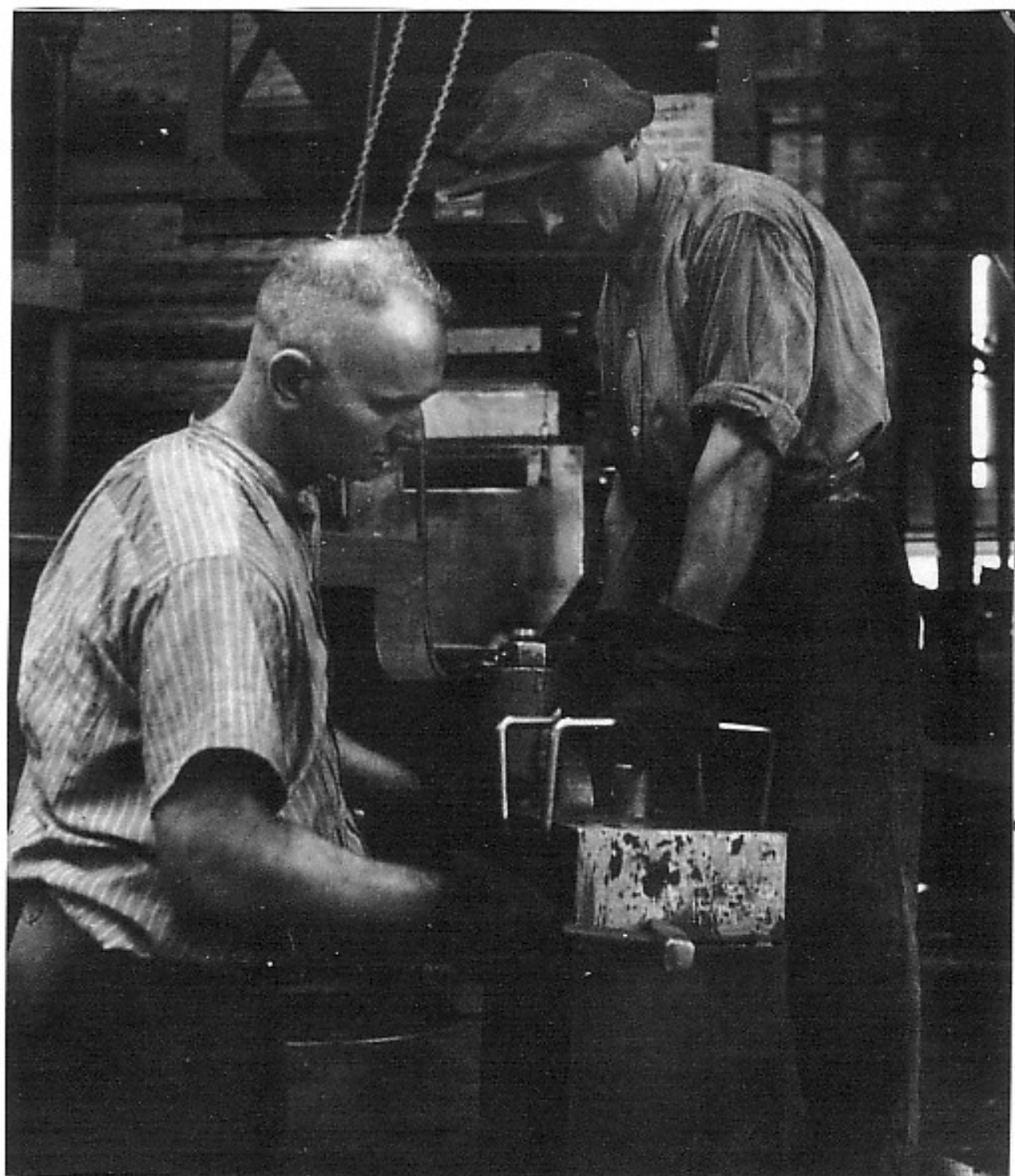




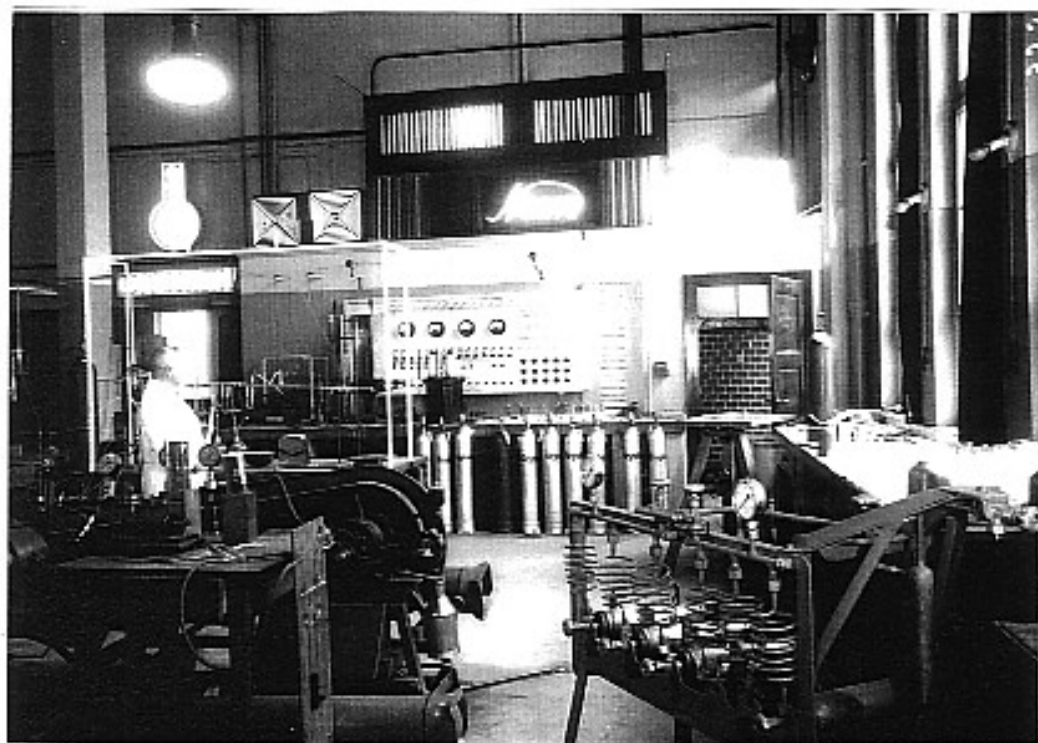




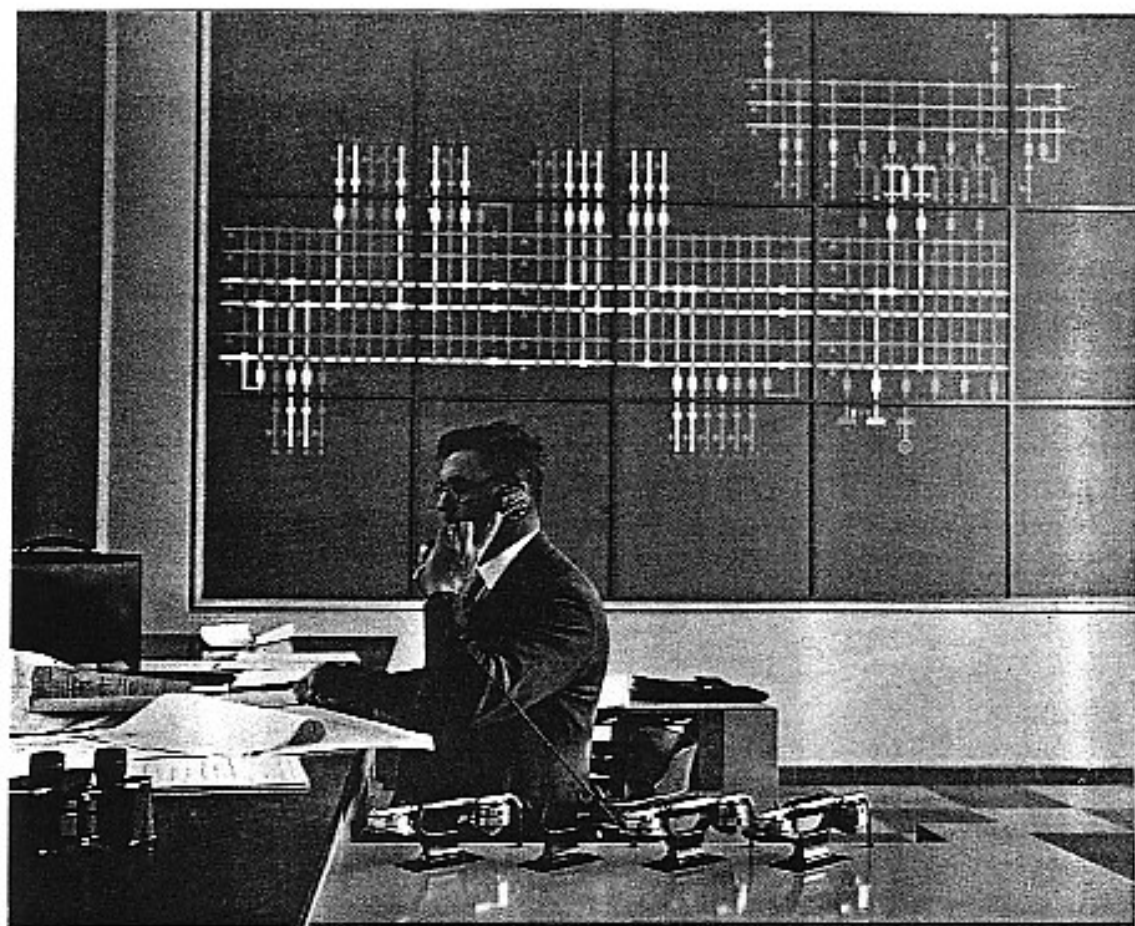




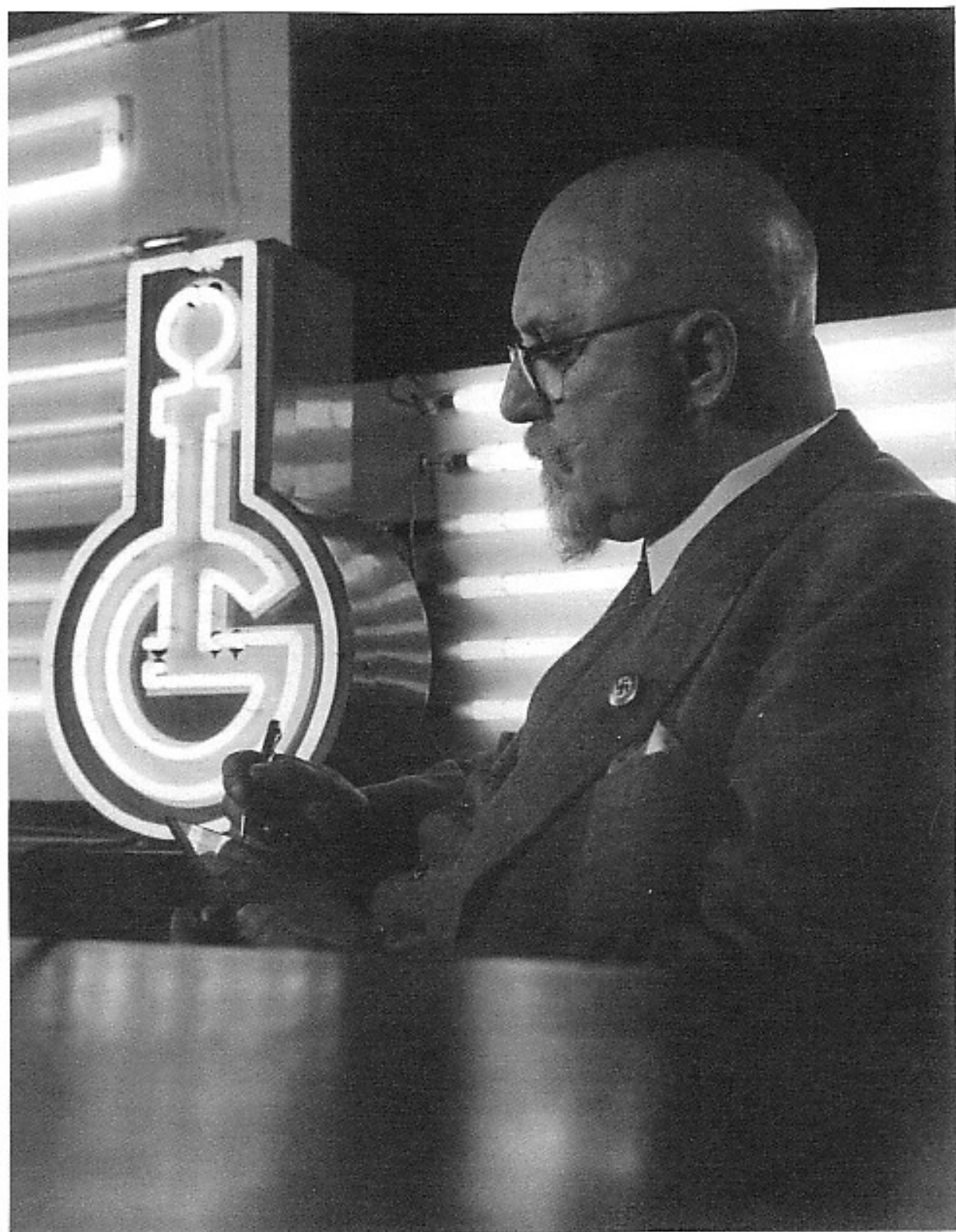




115

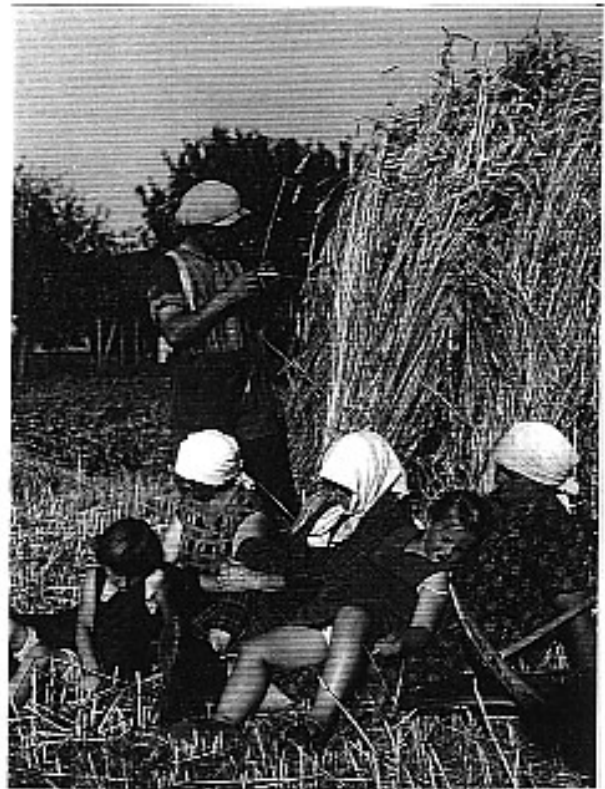


116

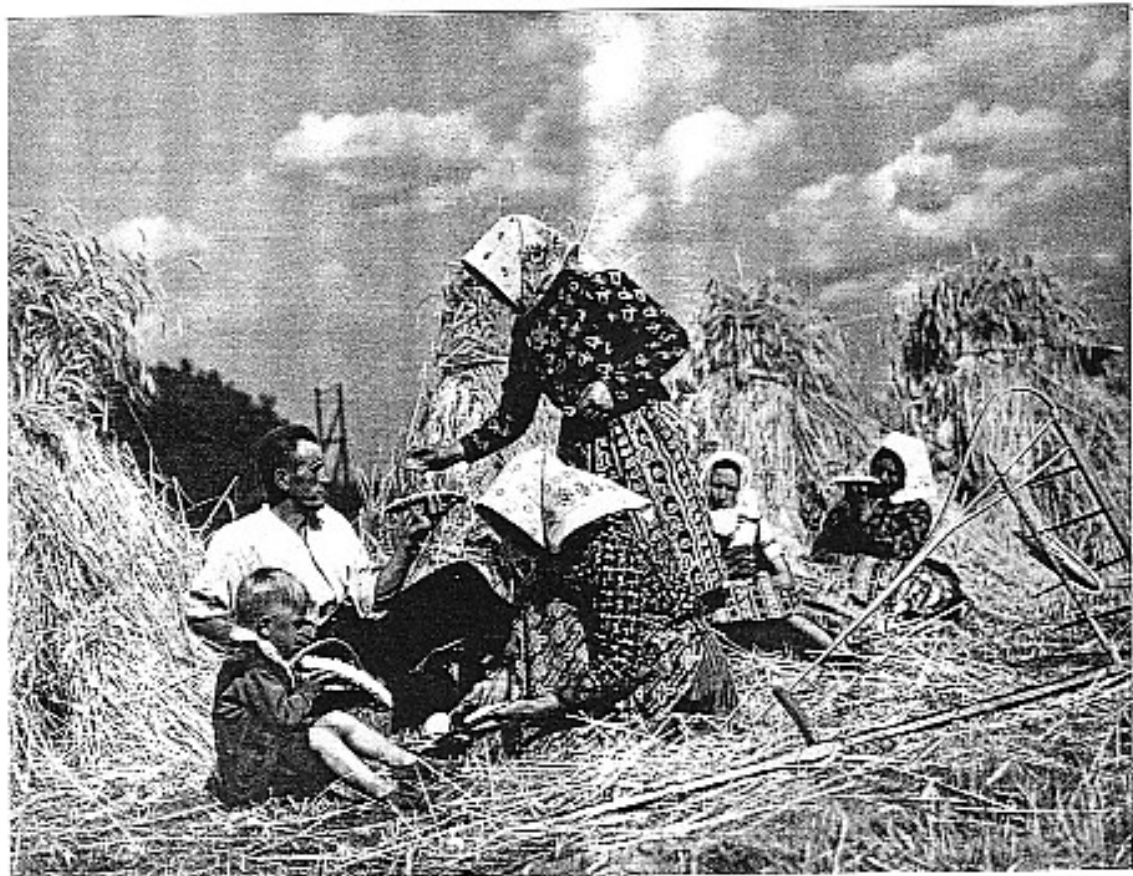








119



120





122



123





124



125





127



128









131



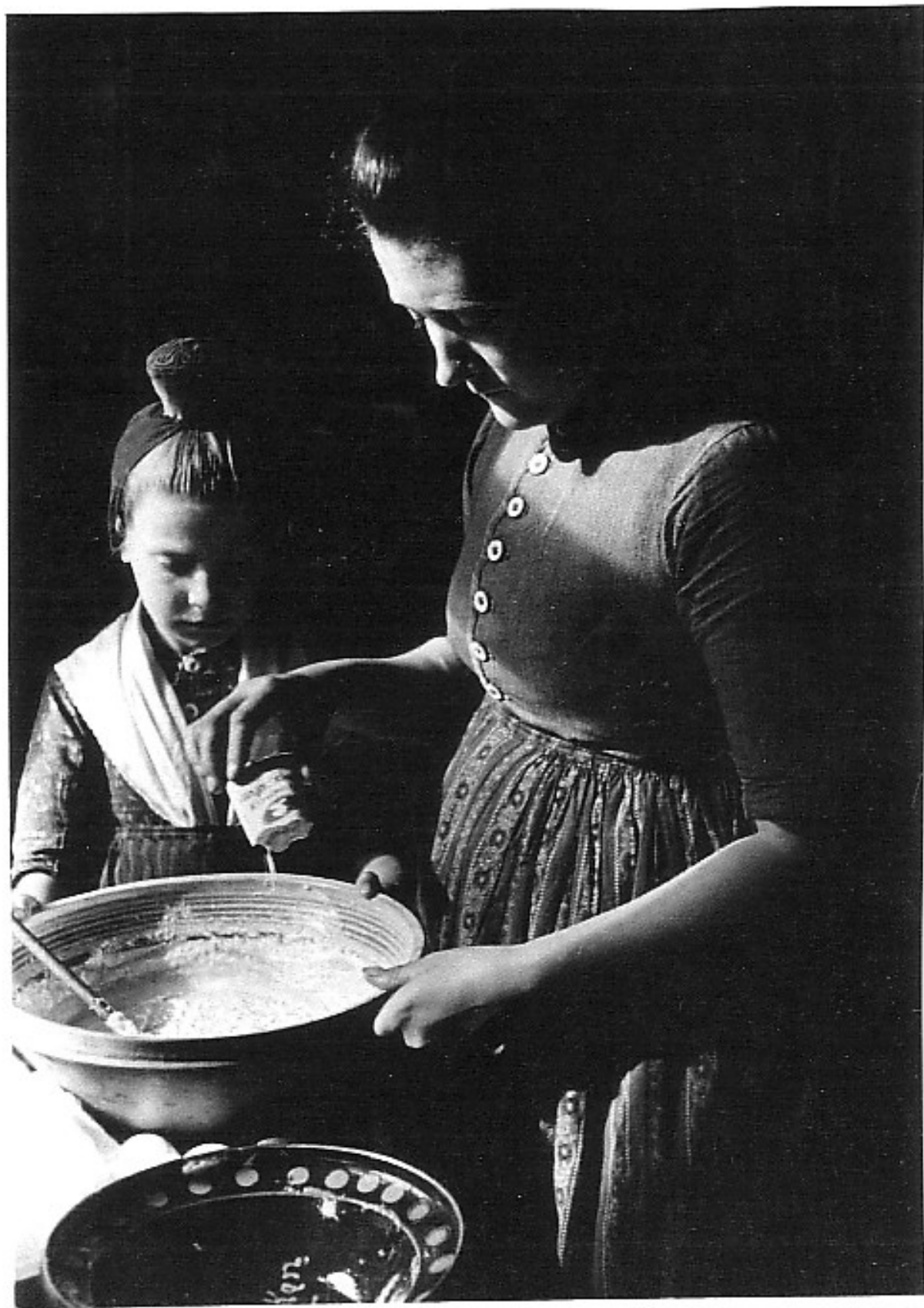
132















138



139



140







142



143



144



145



146



147



148



149





150



151



# Ein Reich des Glücks

Malta, die Insel der Götter, ist ein Reich des Glücks und der Schönheit.

Die Insel Malta ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell. Die Insel ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell.



Die Insel Malta ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell. Die Insel ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell.

Die Insel Malta ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell. Die Insel ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell.

Die Insel Malta ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell. Die Insel ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell.



Die Insel Malta ist ein Reich des Glücks und der Schönheit.

Die Insel Malta ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell. Die Insel ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell.

## In die Äpfel muß man beißen

Da es nun so heiß ist, muß man in die Äpfel beißen. Die Äpfel sind ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie sind ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell.

## Ausblick auf die Herbstmode

Bekanntung des weiblichen Stils - Von Hans Mägander

Die Herbstmode ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell. Die Herbstmode ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell.

Die Herbstmode ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell. Die Herbstmode ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell.

Die Herbstmode ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell. Die Herbstmode ist ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie ist ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell.

Advertisement for 'Dunlop's' tires, featuring the brand name and a small image of a tire.

## Neuheit der Holländer

Die Holländer haben eine neue Entdeckung gemacht. Sie haben ein Reich des Glücks und der Schönheit gefunden. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell.



Die Holländer haben eine neue Entdeckung gemacht. Sie haben ein Reich des Glücks und der Schönheit gefunden. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell.

## Kleine Köstlichkeiten

Die kleinen Köstlichkeiten sind ein Reich des Glücks und der Schönheit. Sie sind ein Paradies für alle Sinne. Die Luft ist rein, das Meer ist blau, die Sonne ist hell.

# Dresdner Illustrierte

WOCHENBILDBERICHT DES DRESDNER ANZEIGERS



Zwölf Kerzen um den Geburtstagskuchen







Ein Mann auf dem Felde



Ein Mann auf dem Felde



Ein Mann auf dem Felde

### Fröhliche Ostern!

Die Ostern sind da! Die Kinder sind froh und lustig. Die Mädchen sind schön und hübsch. Die Jungen sind stark und tapfer. Die Eltern sind stolz und glücklich. Die Tiere sind gesund und munter. Die Pflanzen sind grün und blühen. Die Vögel sind laut und fröhlich. Die Sonne ist hell und warm. Die Luft ist frisch und rein. Die Erde ist fruchtbar und reich. Die Welt ist schön und gut. Die Menschen sind glücklich und zufrieden. Die Ostern sind ein Fest der Freude und der Hoffnung. Die Ostern sind ein Fest der Liebe und der Güte. Die Ostern sind ein Fest der Dankbarkeit und der Anerkennung. Die Ostern sind ein Fest der Versöhnung und der Erneuerung. Die Ostern sind ein Fest der Hoffnung und der Zukunft. Die Ostern sind ein Fest der Liebe und der Güte. Die Ostern sind ein Fest der Dankbarkeit und der Anerkennung. Die Ostern sind ein Fest der Versöhnung und der Erneuerung. Die Ostern sind ein Fest der Hoffnung und der Zukunft.

### Ein Osterfest mit Heusen

Das Osterfest ist ein Fest der Freude und der Hoffnung. Die Kinder sind froh und lustig. Die Mädchen sind schön und hübsch. Die Jungen sind stark und tapfer. Die Eltern sind stolz und glücklich. Die Tiere sind gesund und munter. Die Pflanzen sind grün und blühen. Die Vögel sind laut und fröhlich. Die Sonne ist hell und warm. Die Luft ist frisch und rein. Die Erde ist fruchtbar und reich. Die Welt ist schön und gut. Die Menschen sind glücklich und zufrieden. Das Osterfest ist ein Fest der Liebe und der Güte. Das Osterfest ist ein Fest der Dankbarkeit und der Anerkennung. Das Osterfest ist ein Fest der Versöhnung und der Erneuerung. Das Osterfest ist ein Fest der Hoffnung und der Zukunft. Das Osterfest ist ein Fest der Liebe und der Güte. Das Osterfest ist ein Fest der Dankbarkeit und der Anerkennung. Das Osterfest ist ein Fest der Versöhnung und der Erneuerung. Das Osterfest ist ein Fest der Hoffnung und der Zukunft.



Ein Mann auf dem Felde



Ein Mann auf dem Felde



Ein Mann auf dem Felde



Ein Mann auf dem Felde



Ein Mann auf dem Felde



Ein Mann auf dem Felde



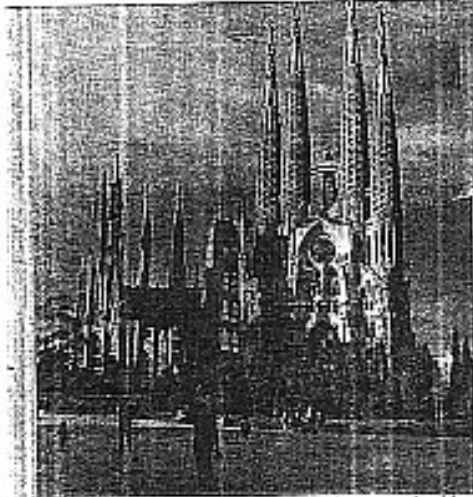
Ein Mann auf dem Felde



Seit 53 Jahren im Bau

# Die merkwürdigste Kirche der Welt

Der „Templo de la Sagrada Familia“: ein katalanisches Volksheiligtum  
180 Millionen Peseten Baukosten — Eine Kirche, die nicht zerfällt, sondern wächst



„Templo de la Sagrada Familia“

A5/L

Der 21. der Kirche, die der heilige Familie gewidmet ist und seit 53 Jahren im Bau ist. Die Baukosten betragen 180 Millionen Peseten. Die Kirche wächst und zerfällt nicht.



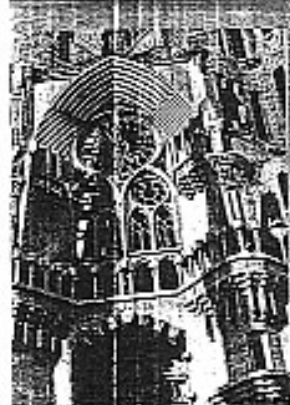
Die eigentümlichen Türme

A5/4

Die vier Türme sind gewissermaßen die Hauptstützen der Kirche. Sie sind durch ihre Höhe und die Art der Verzierung voneinander abgegrenzt.

Die Kirche ist nicht nur ein Werk der Kunst, sondern auch ein Werk der Natur. Die Natur hat die Kirche geschaffen, indem sie die Erde als Baustoff verwendet.

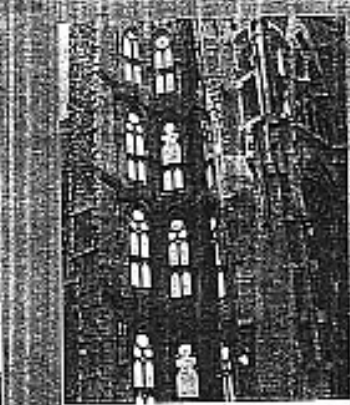
Die Natur hat die Kirche geschaffen, indem sie die Erde als Baustoff verwendet. Die Kirche ist ein Werk der Natur, das die Kunst imitieren soll.



„Strebewerk“ der Kirche

A5/8

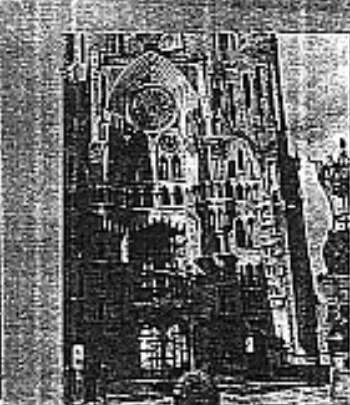
Die Kirche ist ein Werk der Natur, das die Kunst imitieren soll. Die Natur hat die Kirche geschaffen, indem sie die Erde als Baustoff verwendet.



Die Kirche ist ein Werk der Natur

A5/7

Die Kirche ist ein Werk der Natur, das die Kunst imitieren soll. Die Natur hat die Kirche geschaffen, indem sie die Erde als Baustoff verwendet.



Die Kirche ist ein Werk der Natur

A5/6

Die Kirche ist ein Werk der Natur, das die Kunst imitieren soll. Die Natur hat die Kirche geschaffen, indem sie die Erde als Baustoff verwendet.





# Drei Dorfkinder zum erstenmal in der Stadt

Seine Photographen bei Besuchen zu schicken mit einem Brief am Haus. Er ist nicht nur der Nachbar, sondern auch der Freund, und seine Photographen werden für ihn ein Beweis, dass die Welt nicht nur aus dem Dorf besteht, sondern aus der Welt. Und er ist nicht nur der Nachbar, sondern auch der Freund, und seine Photographen werden für ihn ein Beweis, dass die Welt nicht nur aus dem Dorf besteht, sondern aus der Welt.

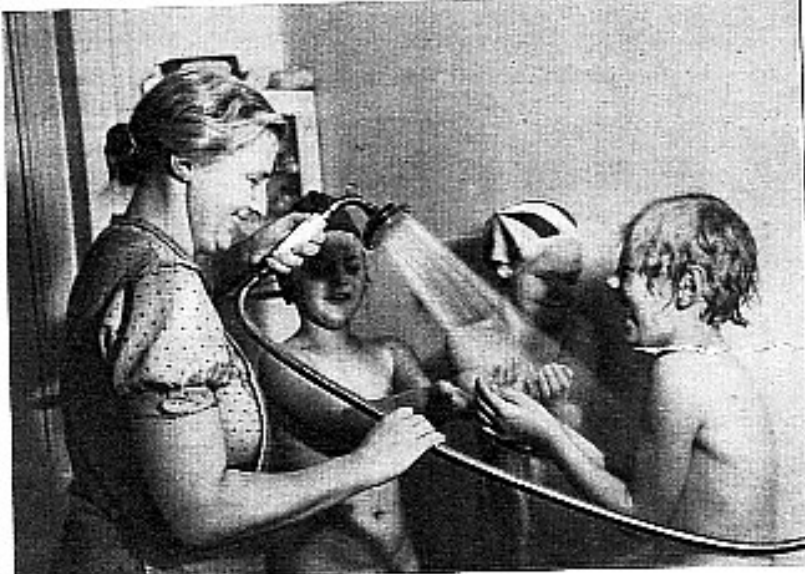
Das erste Erlebnis eines der Kinder zu Hause, um ihnen die "Wunder" der Stadt zu zeigen. Das ist die Freude, diese Kinder aus dem Dorf zu sehen, die nun auch die Stadt kennen, denn jetzt ist ihnen alles klar. Die Kinder sind glücklich, die Stadt zu sehen, und sie sind glücklich, die Stadt zu sehen, und sie sind glücklich, die Stadt zu sehen.

Es ist ein Erlebnis zu sein und wieder ein Erlebnis. Es ist ein Erlebnis zu sein und wieder ein Erlebnis. Es ist ein Erlebnis zu sein und wieder ein Erlebnis. Es ist ein Erlebnis zu sein und wieder ein Erlebnis. Es ist ein Erlebnis zu sein und wieder ein Erlebnis.



Der Hochhausmarkt der Kinder

„Da steht das all'ere Haus, das ist ein Haus, das ist ein Haus.“



Haar der warmen Dusche

„Da ist die Dusche, das ist die Dusche, das ist die Dusche.“



Der Markt der Kakaos

„Das ist der Markt, das ist der Markt, das ist der Markt.“



Der kleine Markt der Kinder

„Das ist der Markt, das ist der Markt, das ist der Markt.“



Das ist das Flugzeug

„Das ist das Flugzeug, das ist das Flugzeug, das ist das Flugzeug.“



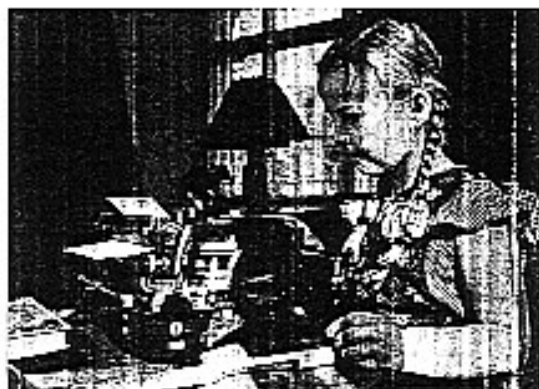
?

„Das ist das Glas, das ist das Glas, das ist das Glas.“

# Lieschen tippt ihren Wunschzettel



1 Zu Weihnachtzeit ist nicht mehr fern  
Marlinspiel, das wir so sehr gern.



2 Wenn doch der gute alte Mann  
Aber noch ein Wunschzettelchen hat.



3 Das trifft mit dem kleinen Jungen  
Was ich bei allen meinen Wünschen.



4 Wenn abends ich schlafend bin,  
Wie man sich ganz-ich nicht traue.



5 Und ich man's lieber noch abend  
Mit ihm bei einem Tisch saß ich.



6 Wie schön man sich Wunsch zu haben  
So also in Geduldung geht.

Illustration: ...

# Wochenblatt

Helt 17 25. April 1937

Westdeutsche Illustrierte Zeitung der Düsseldorfer Nachrichten



In der Anrisslinie

Auto. ...

# Dresdner Illustrierte

WOCHENBILDBERICHT DES DRESDNER ANZEIGERS



Sie weiß es besser ...!

162



163





Kalender des Rassenpolitischen Amtes der USDPD

„Neues Volk“ 1935

Das Bild zeigt die Rassenpolitische Abteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Die Rassenpolitische Abteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda.

Preis: 10 Pfennig

„Das ist aber ein entzückender Kalender! Und das nur für 85 Pfennige!“

Es waren gerade ein wenig nötigen Zeit haben wir eine Zeitlang gebraucht, um die in sich selbst die Rassenpolitische Abteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Die Rassenpolitische Abteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda.

Wichtig sind die einzelnen Bilder mit dem Rassenpolitischen Amt des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Die Rassenpolitische Abteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Die Rassenpolitische Abteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda.

Bestellen Sie bitte Seite 47

Jedem unserer Väter unseren Kalender!

1935



Indisches Dählritze

Dr. F. Sauer

Die Indier sind ein sehr interessantes Volk und man findet in ihnen eine große Anzahl von Charakteren, die man nicht in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet.

Das Indische Dählritze ist ein sehr interessantes Tier und man findet in ihm eine große Anzahl von Charakteren, die man nicht in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet.

Das Indische Dählritze ist ein sehr interessantes Tier und man findet in ihm eine große Anzahl von Charakteren, die man nicht in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet.

Das Indische Dählritze ist ein sehr interessantes Tier und man findet in ihm eine große Anzahl von Charakteren, die man nicht in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet.

Das Indische Dählritze ist ein sehr interessantes Tier und man findet in ihm eine große Anzahl von Charakteren, die man nicht in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet.

Das Indische Dählritze ist ein sehr interessantes Tier und man findet in ihm eine große Anzahl von Charakteren, die man nicht in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet.



Das Indische Dählritze ist ein sehr interessantes Tier und man findet in ihm eine große Anzahl von Charakteren, die man nicht in Europa findet. Sie sind sehr verschiedenartig und man findet in ihnen alle Eigenschaften, die man in Europa findet.







*Nun muß sich alles, alles wenden!*



Aufnahme: E. Haas

Die Linden Läfte sind erwacht,  
sie säuseln und weben Tag und Nacht,  
sie schaffen an allen Enden.  
O frischer Duft, o neuer Klang!  
Nun, armes Herz, sei nicht bang!  
Nun muß sich alles, alles wenden.

Die Welt wird schöner mit jedem Tag  
man weiß nicht, was noch werden mag,  
das Blühen will nicht enden;  
es blüht das fernste, tiefste Tal:  
nun, armes Herz, vergiß der Qual!  
Nun muß sich alles, alles wenden!

Ludwig Uhland



ELISABETH HASE, FRANKFURT A. M.

Leica-Aufnahme auf Agfafilm, helles Filter, Elmar 3,5, Brennweite 5 cm, Blende 9, Mai,  $\frac{1}{100}$  Sek.

„FANG MICH!“



Die Sonderheit mit ungewöhnlichen Kunstlichtaufnahmen



Elizabeth Hess: Weihnachten daheim.— (Leica • 2 Nitropliat • Farilita • Blende 4,5 • 1/20 Sekunde.)

## 10 JAHRE HARZBURG

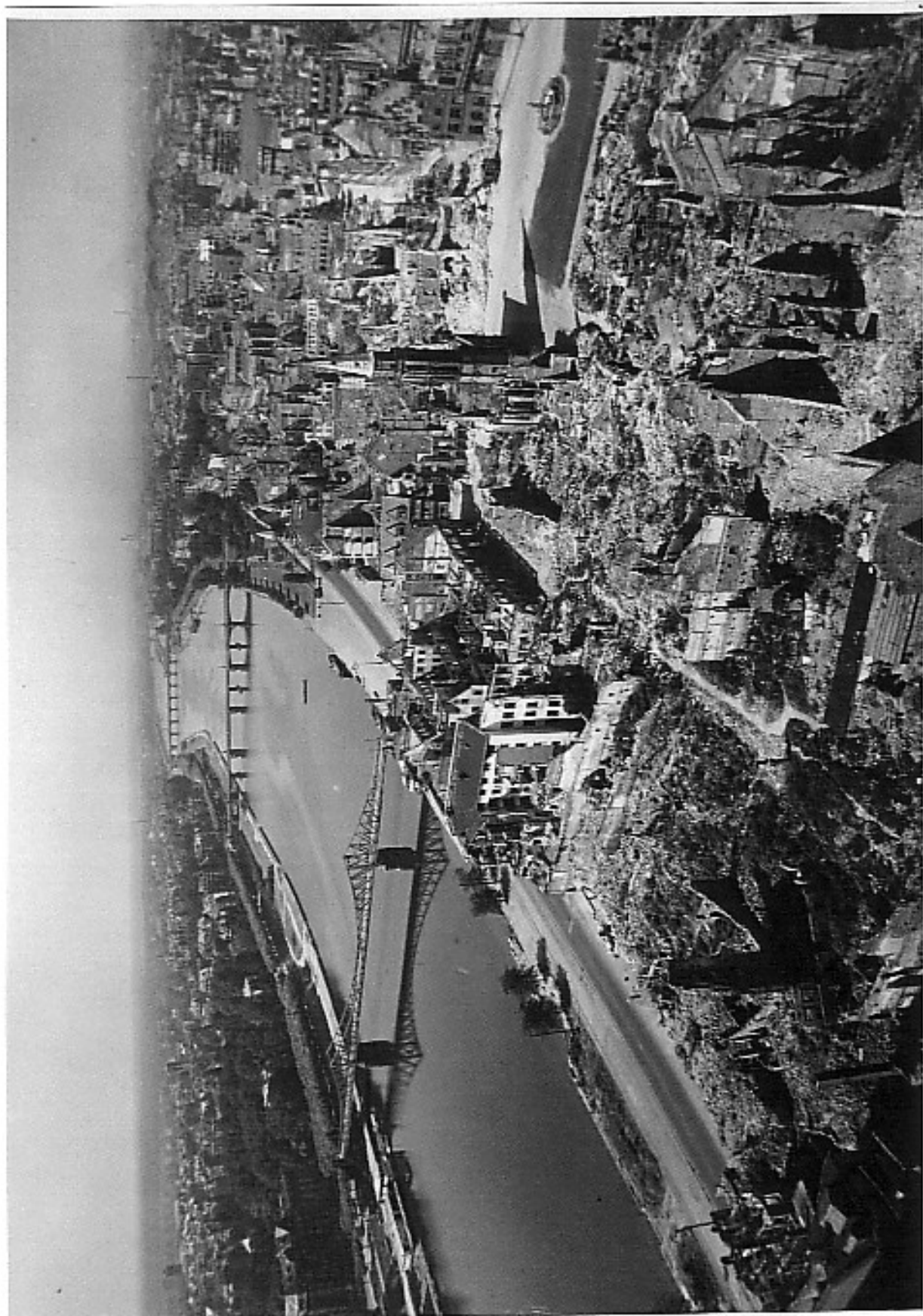
Das kam so: Dr. Walther Heering war Fotolehrer und lernte damit die Fotografie als Liebhaberei und als Beruf in ihren Grundzügen und in ihren hundert Sondergebieten beherrschen. Man wurde aufmerksam. Dr. Heering hielt Vorträge, schrieb ein paar Spezialbücher (eines davon hat heute eine Gesamtauflage von 80.000 Exemplaren), gründete eine Foto-Zeitschrift, dann noch eine. Er trat in kleinerem Kreis mit seinen Island-Aufnahmen hervor. Bis er sich dann am 1. Januar 1933 mit der Gründung seines Verlages eine fest umrissene Lebensaufgabe setzte. Das war in Halle, aber schon ein Jahr später fand der Verlag seinen endgültigen Sitz in Harzburg, dessen Name nun zum Symbol der Fotobücher des Heering-Verlages wurde. Es folgte ein Buch auf das andere, eine Auflage auf die andere, eine Sprache nach der anderen — ein wohl einzigartiger Aufstieg auf diesem Gebiet. 10 Jahre sind keine lange, noch keine eigentliche Jubiläumzeit. Aber hier umschließen sie eine ungewöhnliche Produktivität, eine weithin beachtete qualitative und quantitative Produktion und einen ebenso berechtigten wie beachteten Erfolg. Wenn das deutsche fotografische Fachbuch und das fotografische Bildwerk heute in großer internationaler Form

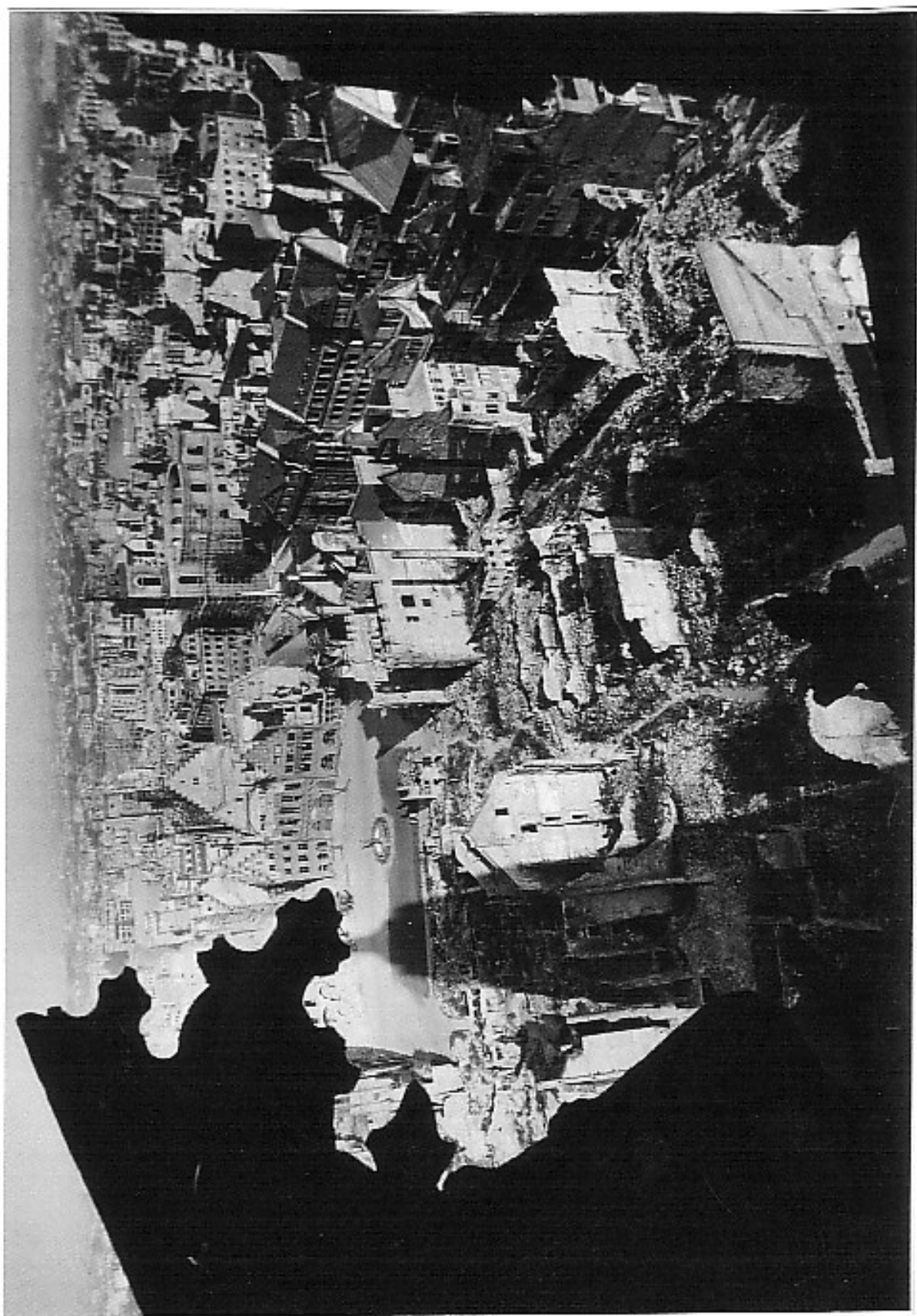
sind, so haben die 10 Jahre Harzburg Arbeit führend zu dieser Entwicklung beigetragen.

Der Krieg hat geherrscht. Aber noch in diesem Jahr von Harzburg gebrachte Neuerscheinungen wie „Die Landschaft“, zeigen nicht die geringste Spur im Nachlassen des Qualitätsanspruches. Die 10 Jahre umschließen als markante Erfolgsetappen von bleibendem Wert: die Rollen-Literatur mit dem Großbildwerk „Im Zeuber des Lichts“, die „Foto-Schau“ als die populäre und „Die Fotografie“ als die sehr erlebte Zeitschrift, die großen Bildwerke mit höchster Druckvollendung, die Windisch-Bücher in mehreren Sprachen, als führende Lehrbücher die Spezialbücher, wie Contact-Buch, Infrarot-Fotografie, Fotojagd im Meeresgrund, Schule der Philatelie.

Heute erfüllt der Verlag in seinem Bereich teils kriegswichtige Aufgaben. Wie überall arbeiten weniger Menschen mehr. Neben der Zentrale Harzburg arbeitet — wie die Leser wissen — die Verlags-Redaktion in Seeburg am Chiemsee. Fotografie, fleißige Arbeit und Qualitätsstreben verbinden sich weiter mit dem Harzburger Verlagszeichen des Kretzes, der zugleich Symbol des großen Freundeskreises um das Schloß in Harzburg ist. M.L.











176



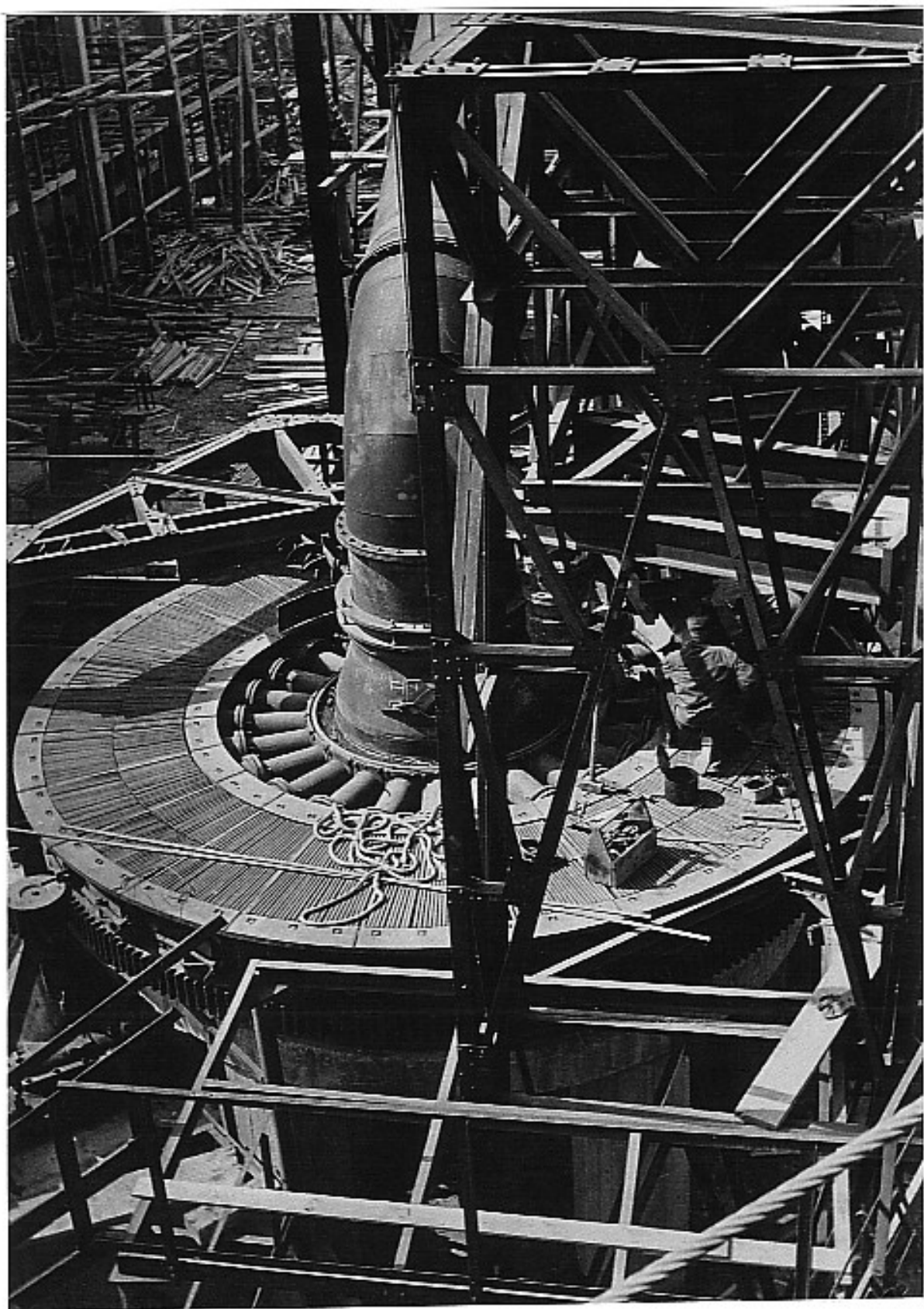
177



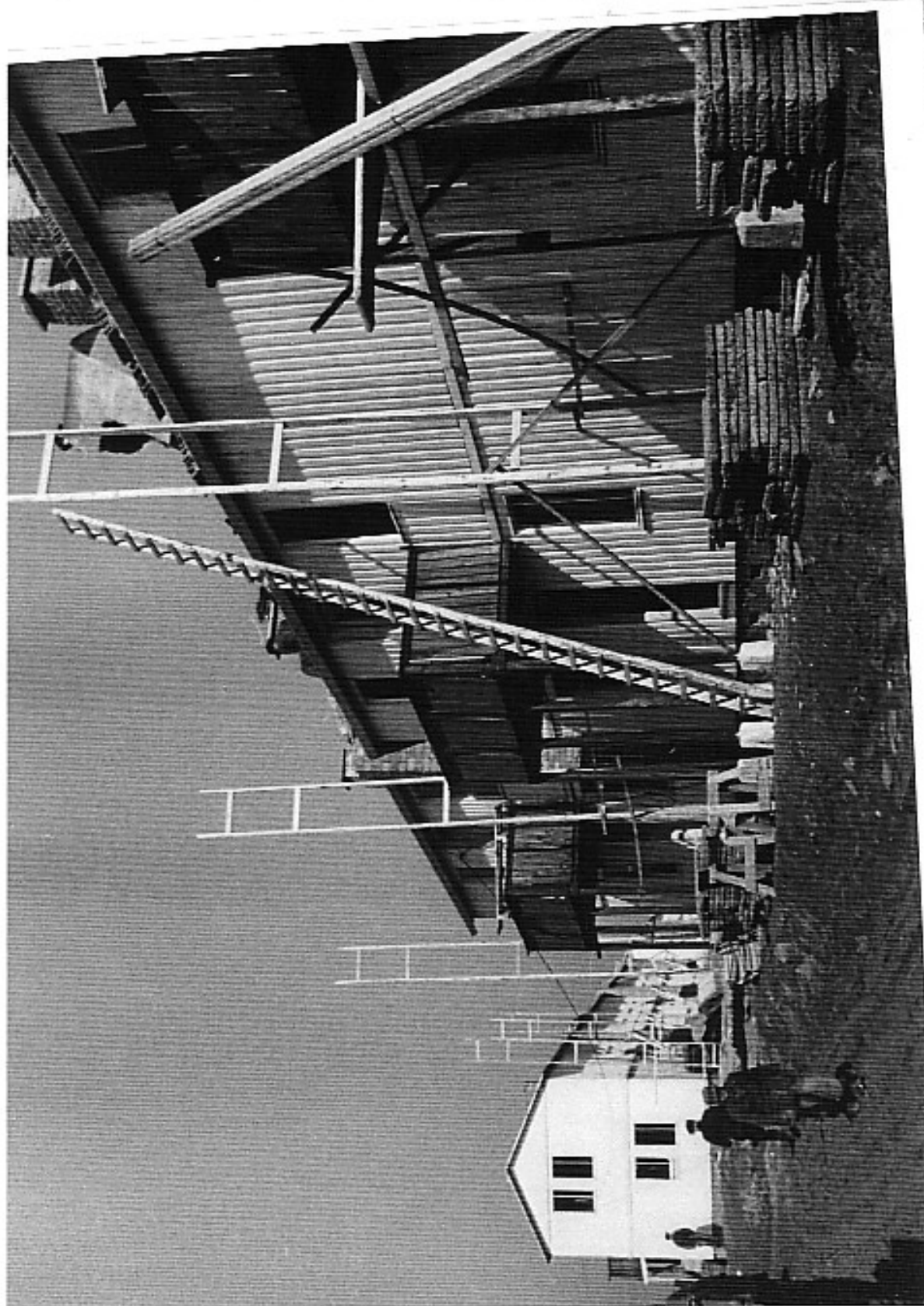


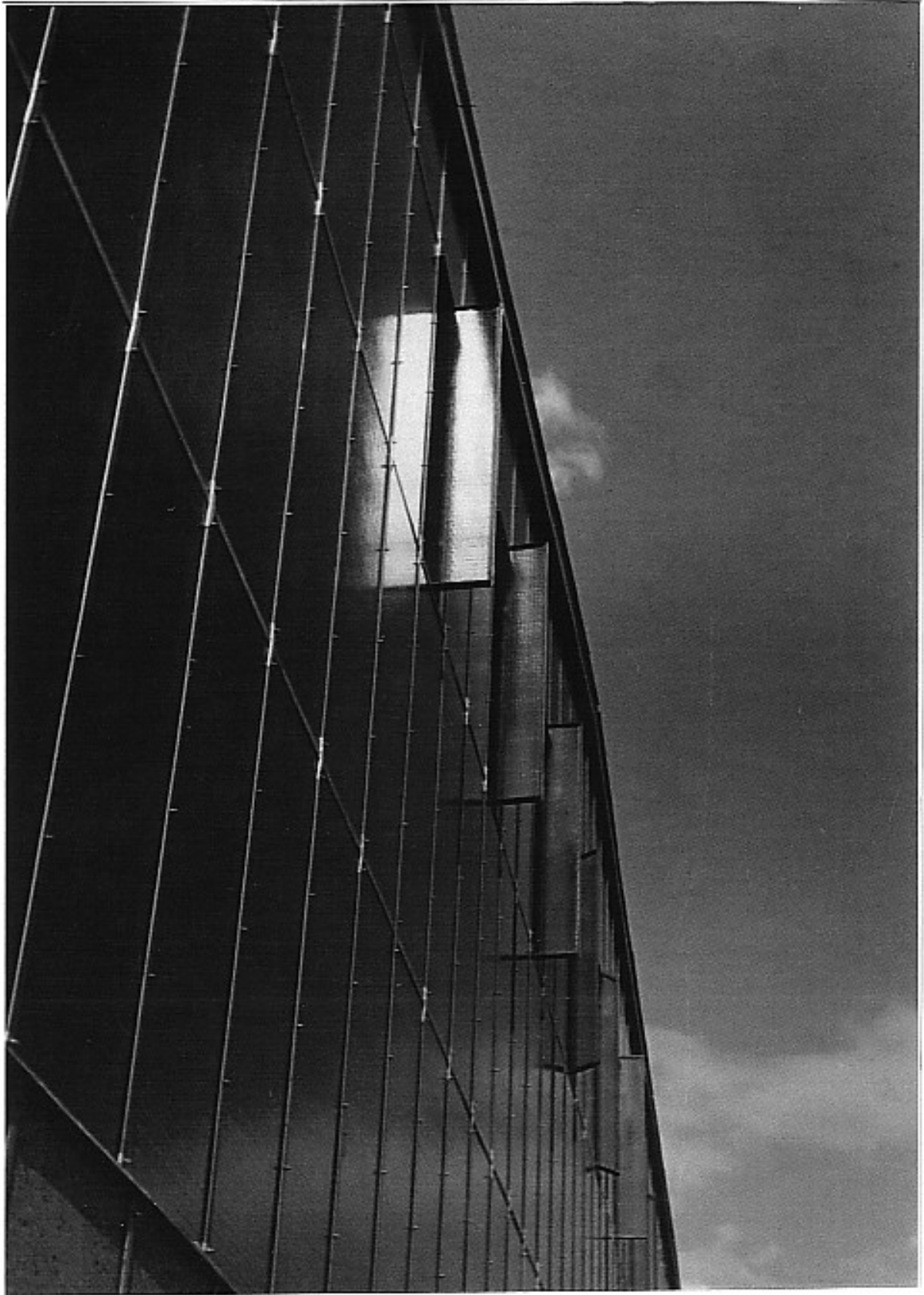


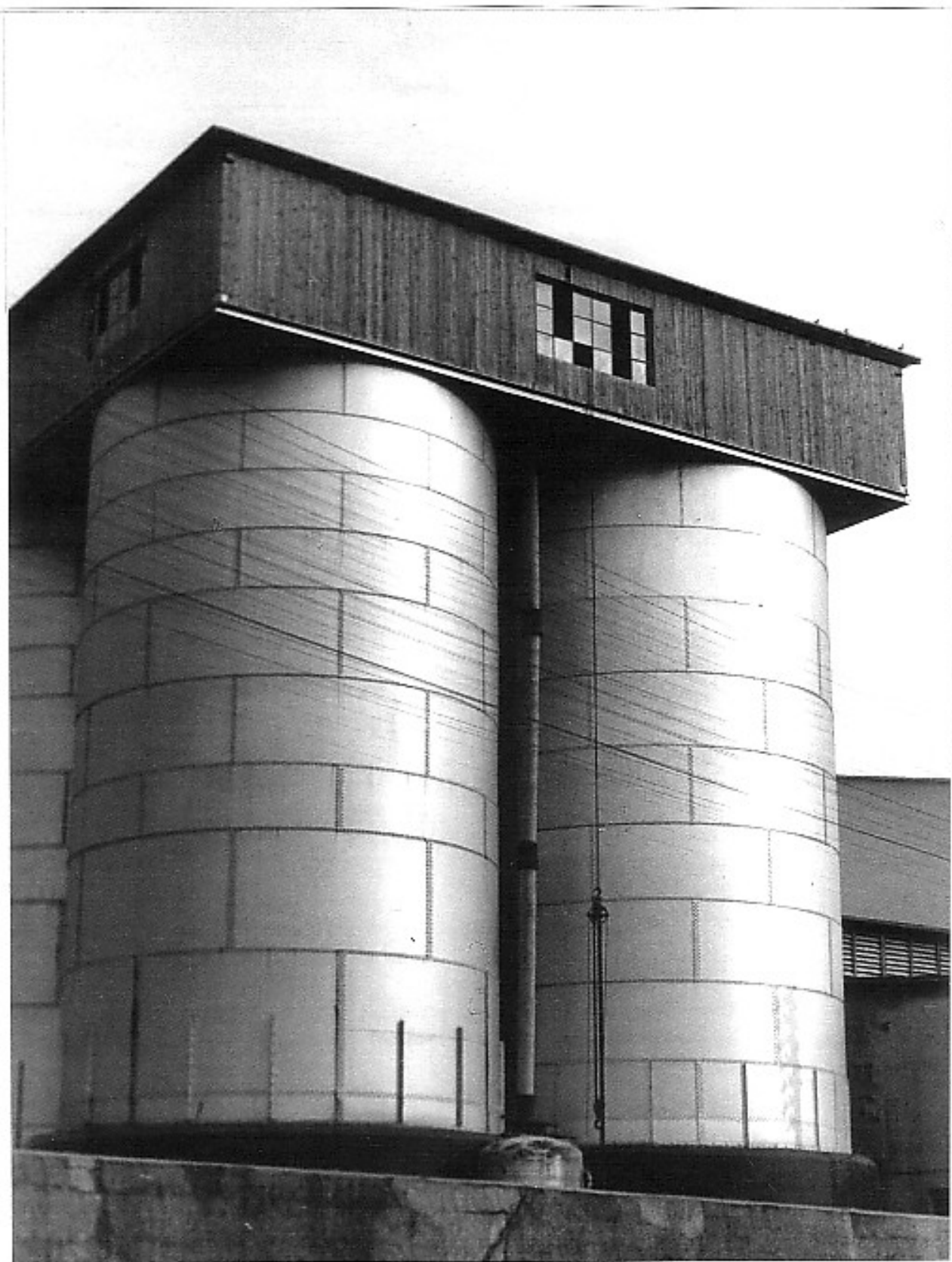




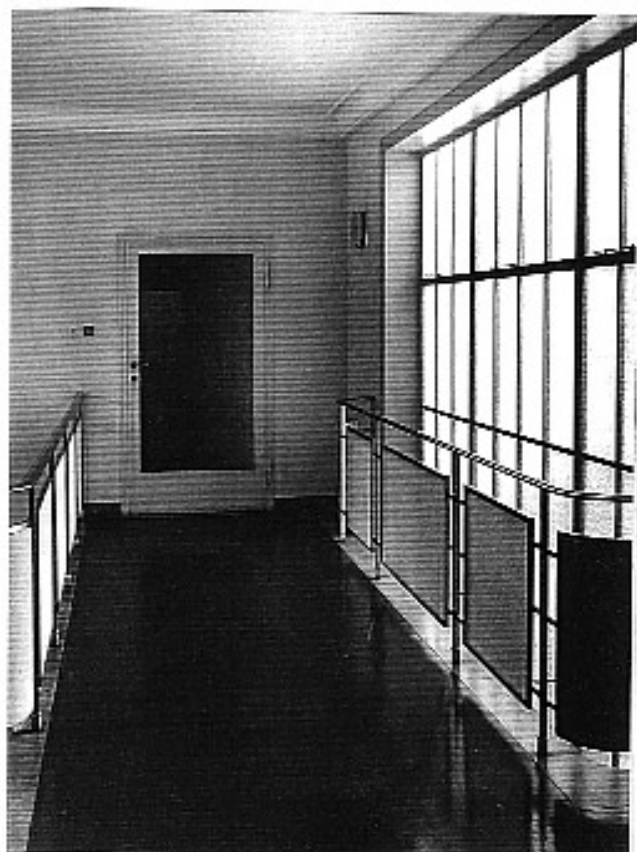












185



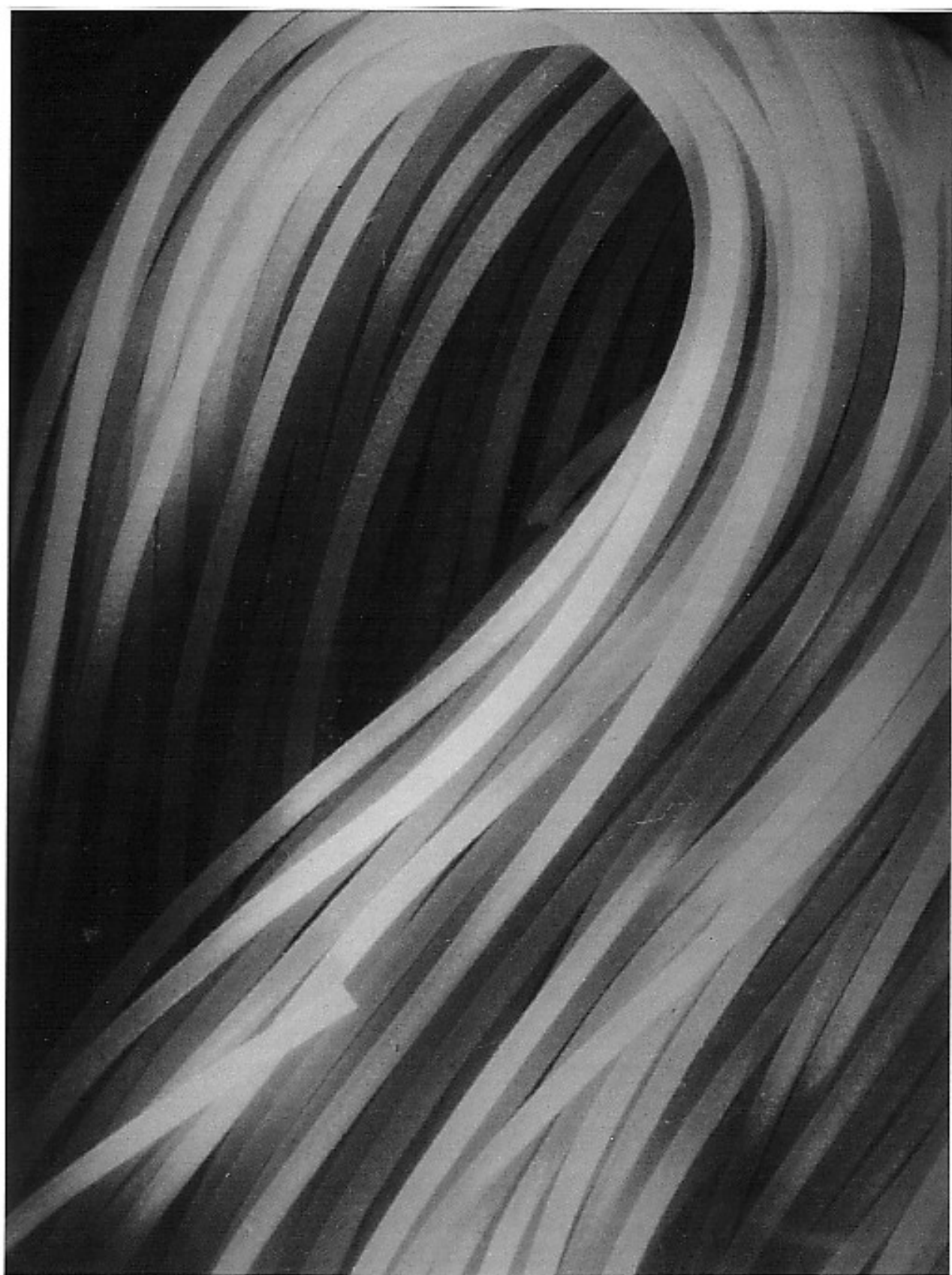
186

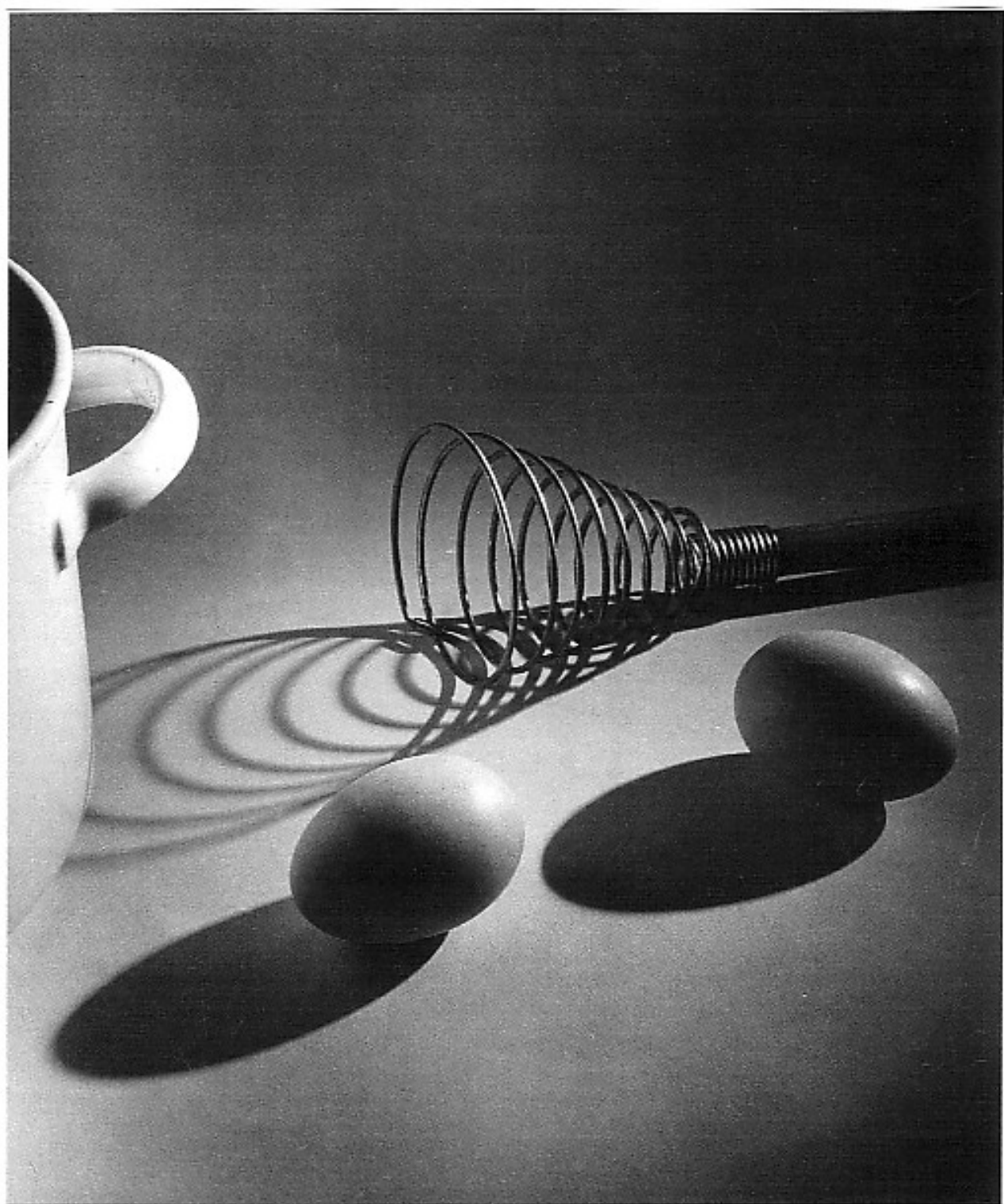


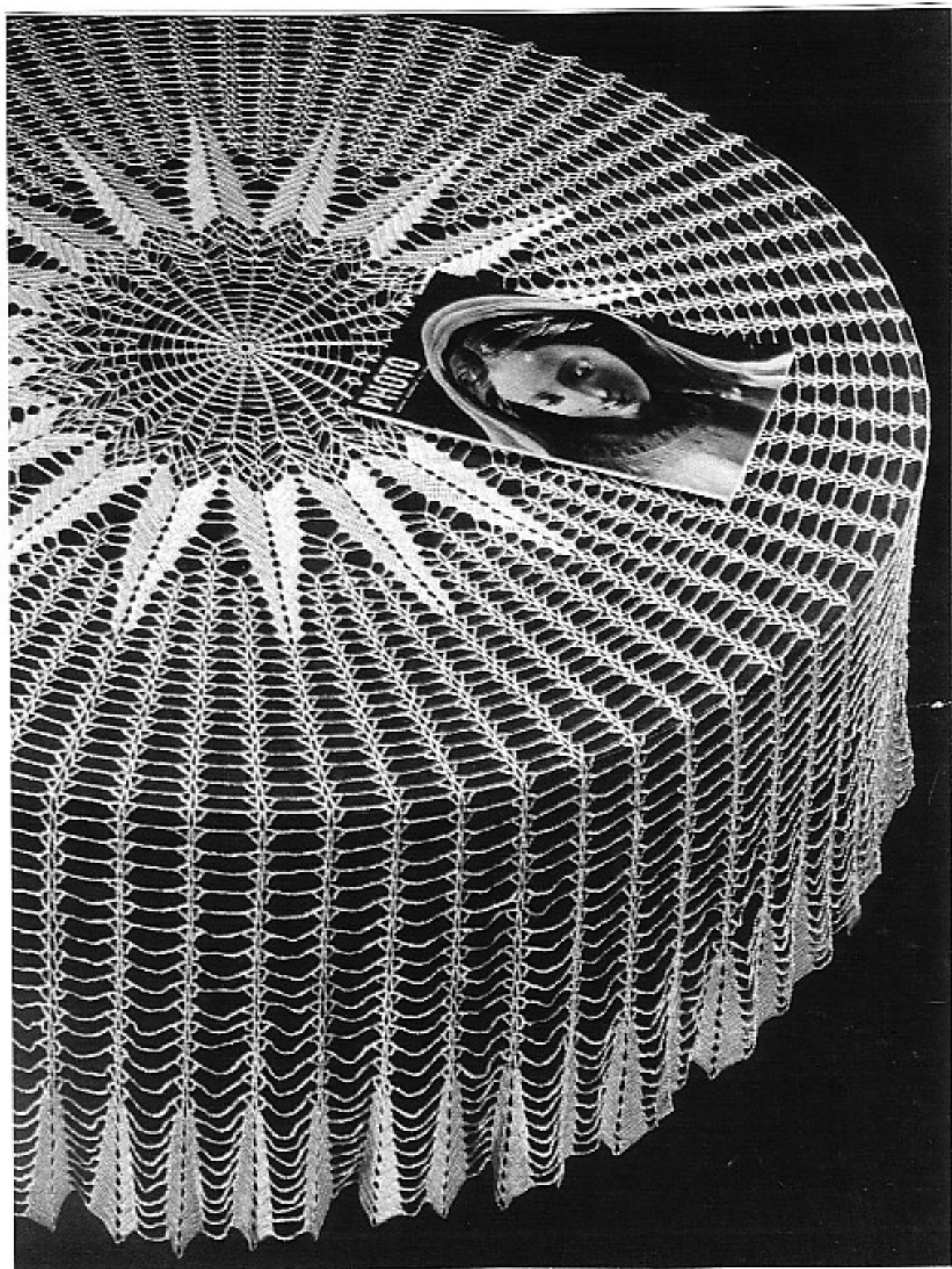














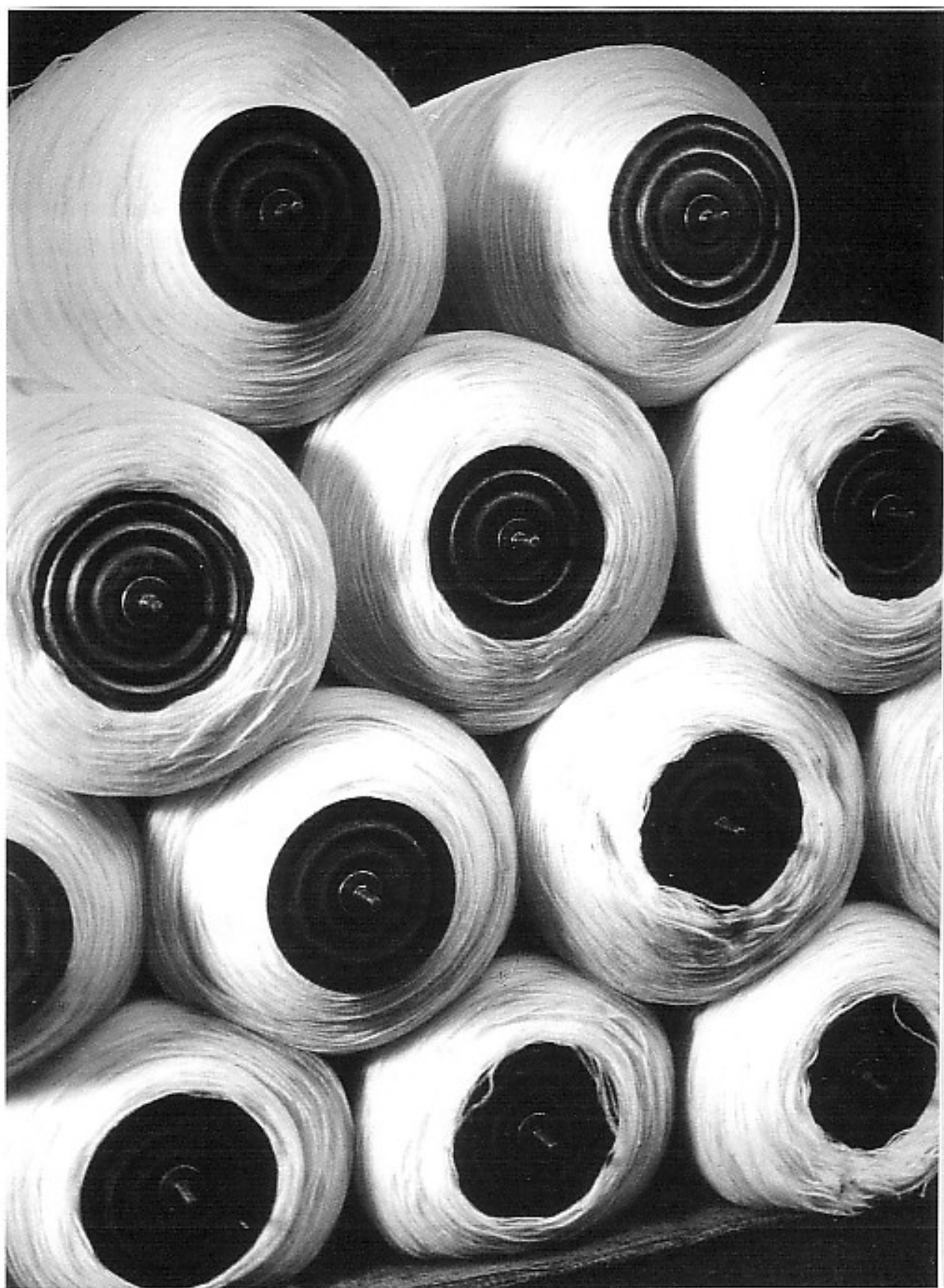








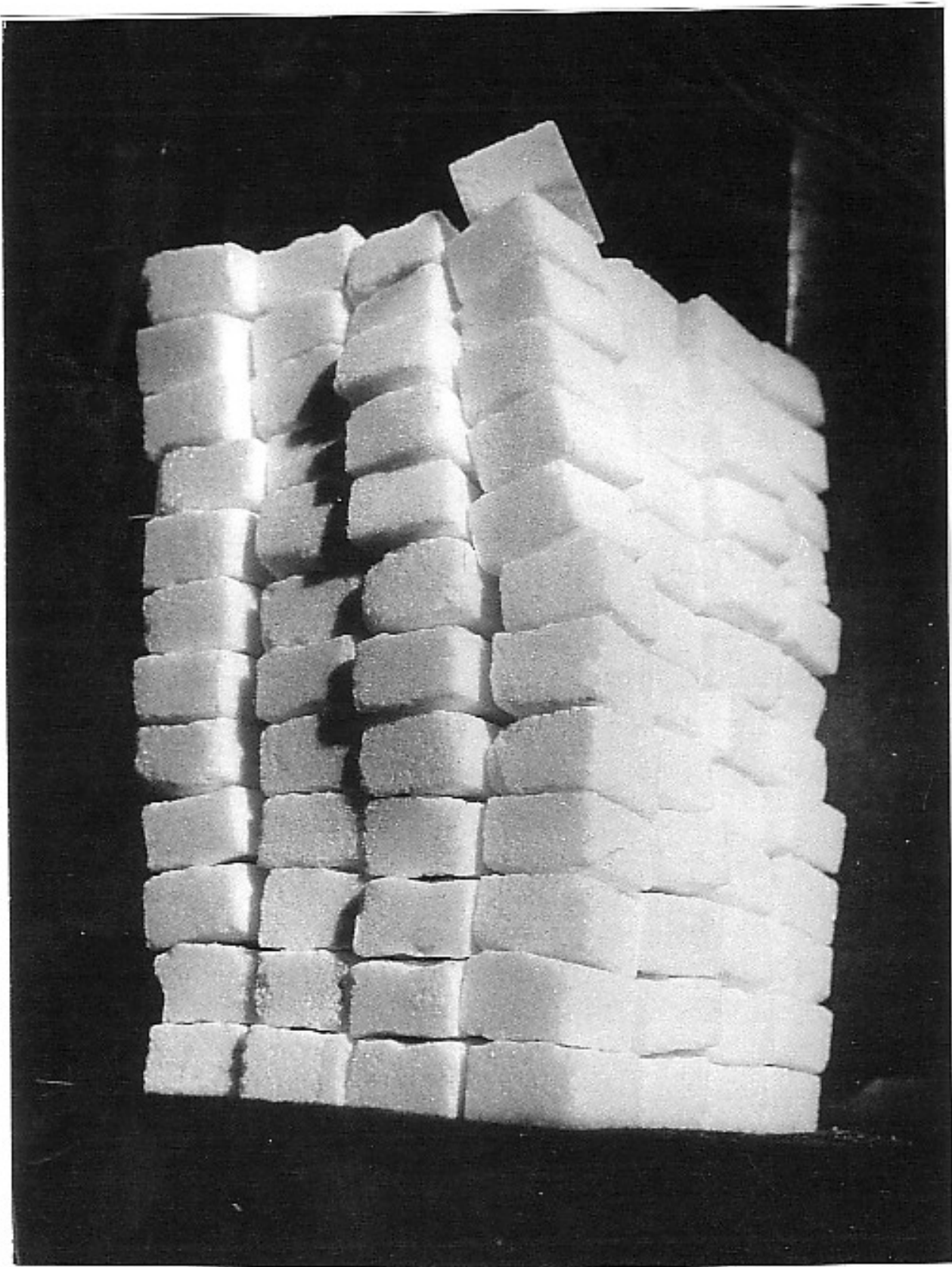










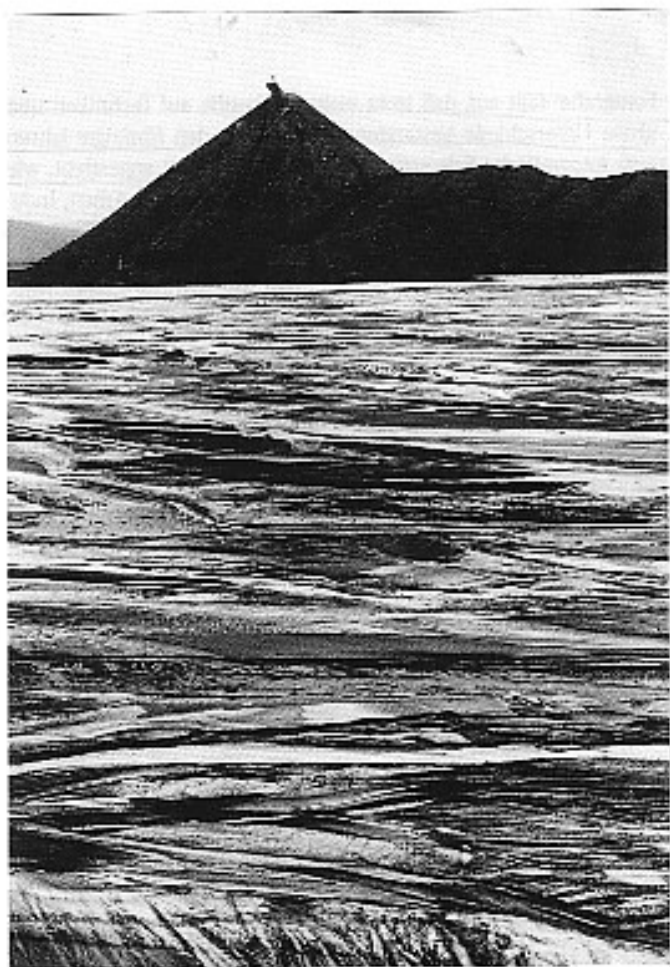




201

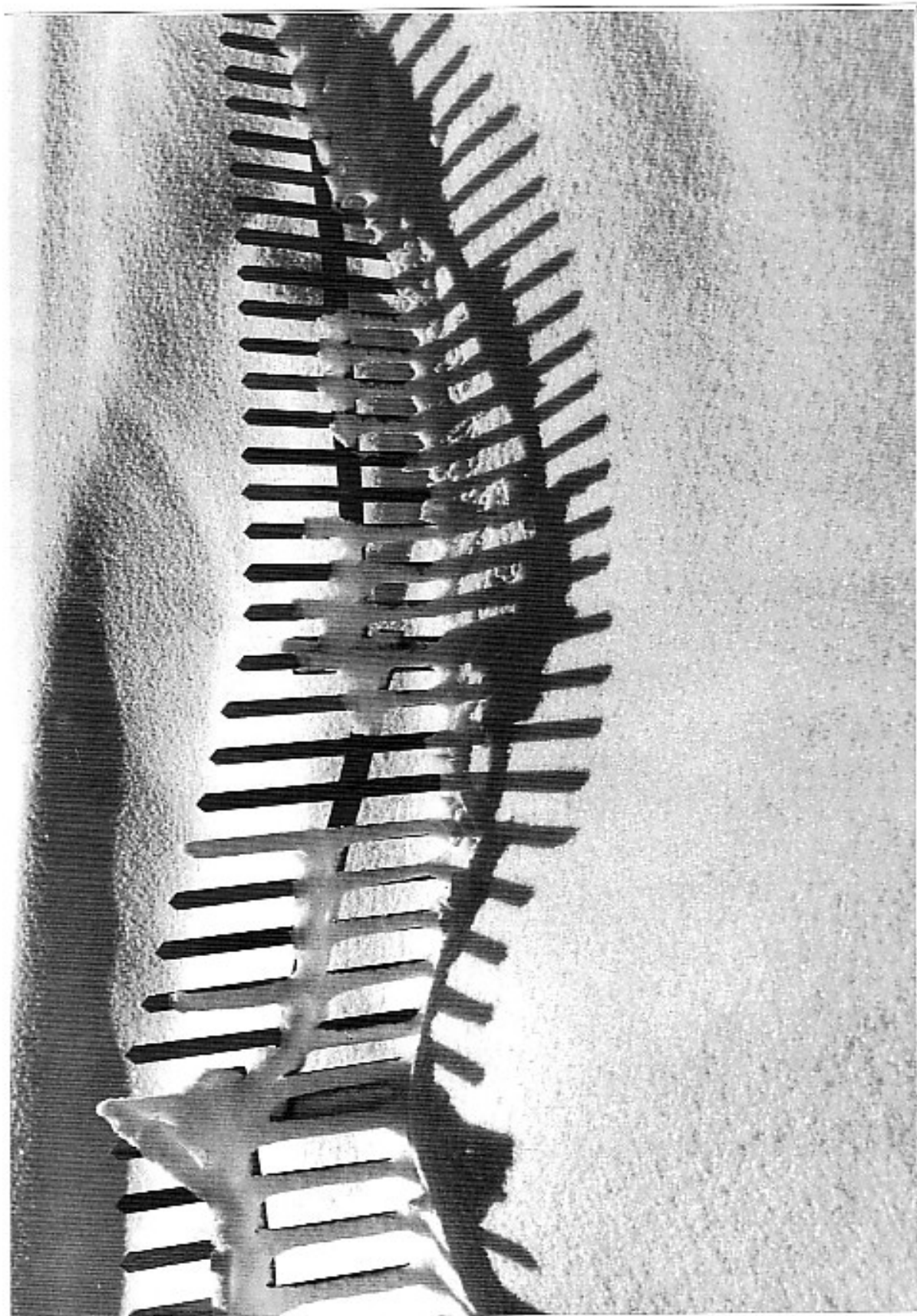


202

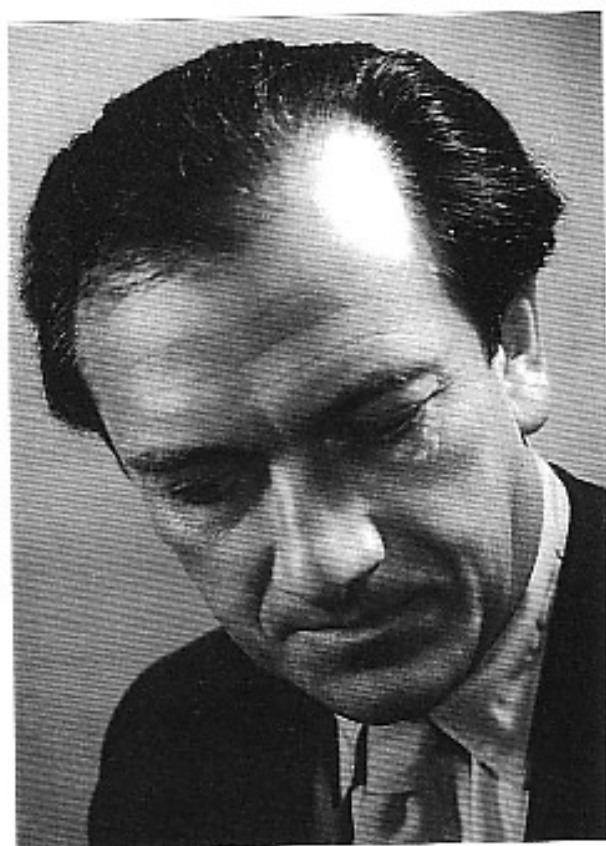










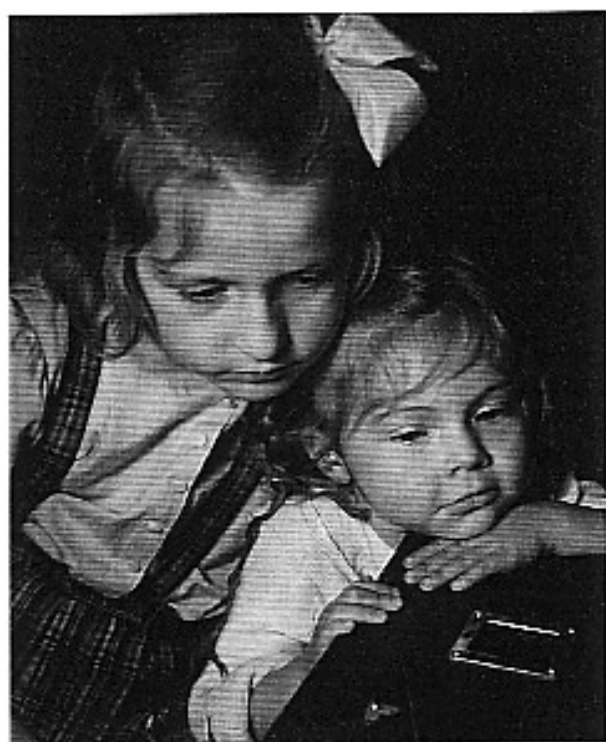


207



208







210



211









# Wann lacht Der Mensch zum ersten Mal?

Das Erwachen der Seele im Kind  
Von Dr. Oskar Gail



**Das erste Erwachen der menschlichen Seele.**  
Das Kind ist kein unempfindliches Wesen, das nur durch Schmerz oder Hunger in Aktion gerät. Mit jeder Minute des Lebens ist es dem Leben bewusst, es empfindet Schmerz, Freude, Hunger, Kälte, Wärme, es ist sich selbst bewusst, es ist sich der Welt bewusst, es ist sich der Liebe bewusst.

Das Kind ist kein unempfindliches Wesen, das nur durch Schmerz oder Hunger in Aktion gerät. Mit jeder Minute des Lebens ist es dem Leben bewusst, es empfindet Schmerz, Freude, Hunger, Kälte, Wärme, es ist sich selbst bewusst, es ist sich der Welt bewusst, es ist sich der Liebe bewusst.



**Das erste Erwachen der menschlichen Seele.**  
Das Kind ist kein unempfindliches Wesen, das nur durch Schmerz oder Hunger in Aktion gerät. Mit jeder Minute des Lebens ist es dem Leben bewusst, es empfindet Schmerz, Freude, Hunger, Kälte, Wärme, es ist sich selbst bewusst, es ist sich der Welt bewusst, es ist sich der Liebe bewusst.



**Das erste Erwachen der menschlichen Seele.**  
Das Kind ist kein unempfindliches Wesen, das nur durch Schmerz oder Hunger in Aktion gerät. Mit jeder Minute des Lebens ist es dem Leben bewusst, es empfindet Schmerz, Freude, Hunger, Kälte, Wärme, es ist sich selbst bewusst, es ist sich der Welt bewusst, es ist sich der Liebe bewusst.



**Das erste Erwachen der menschlichen Seele.**  
Das Kind ist kein unempfindliches Wesen, das nur durch Schmerz oder Hunger in Aktion gerät. Mit jeder Minute des Lebens ist es dem Leben bewusst, es empfindet Schmerz, Freude, Hunger, Kälte, Wärme, es ist sich selbst bewusst, es ist sich der Welt bewusst, es ist sich der Liebe bewusst.



**Das erste Erwachen der menschlichen Seele.**  
Das Kind ist kein unempfindliches Wesen, das nur durch Schmerz oder Hunger in Aktion gerät. Mit jeder Minute des Lebens ist es dem Leben bewusst, es empfindet Schmerz, Freude, Hunger, Kälte, Wärme, es ist sich selbst bewusst, es ist sich der Welt bewusst, es ist sich der Liebe bewusst.



**Das erste Erwachen der menschlichen Seele.**  
Das Kind ist kein unempfindliches Wesen, das nur durch Schmerz oder Hunger in Aktion gerät. Mit jeder Minute des Lebens ist es dem Leben bewusst, es empfindet Schmerz, Freude, Hunger, Kälte, Wärme, es ist sich selbst bewusst, es ist sich der Welt bewusst, es ist sich der Liebe bewusst.



**Das erste Erwachen der menschlichen Seele.**  
Das Kind ist kein unempfindliches Wesen, das nur durch Schmerz oder Hunger in Aktion gerät. Mit jeder Minute des Lebens ist es dem Leben bewusst, es empfindet Schmerz, Freude, Hunger, Kälte, Wärme, es ist sich selbst bewusst, es ist sich der Welt bewusst, es ist sich der Liebe bewusst.

# ZEIT UND BILD

Die Wochenend-Illustration

1934, 19. 10. 1934  
Nr. 21



**26 Gläser für den unsichtbaren Gott**  
In einem kleinen Bier-Brauerei in Köln 2. 1934









**Kleines Steuer-Einmaleins**  
1934, 19. 10. 1934



Das Bildnis des Königs von Kuba. (Lithographie von 1840)

Die Kubaer haben eine sehr alte Kunst, die sie nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Bildhauerei zu zeigen wissen. Die Kubaer haben eine sehr alte Kunst, die sie nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Bildhauerei zu zeigen wissen.

Foto: H. H. H.



Das Bildnis des Königs von Kuba. (Lithographie von 1840)

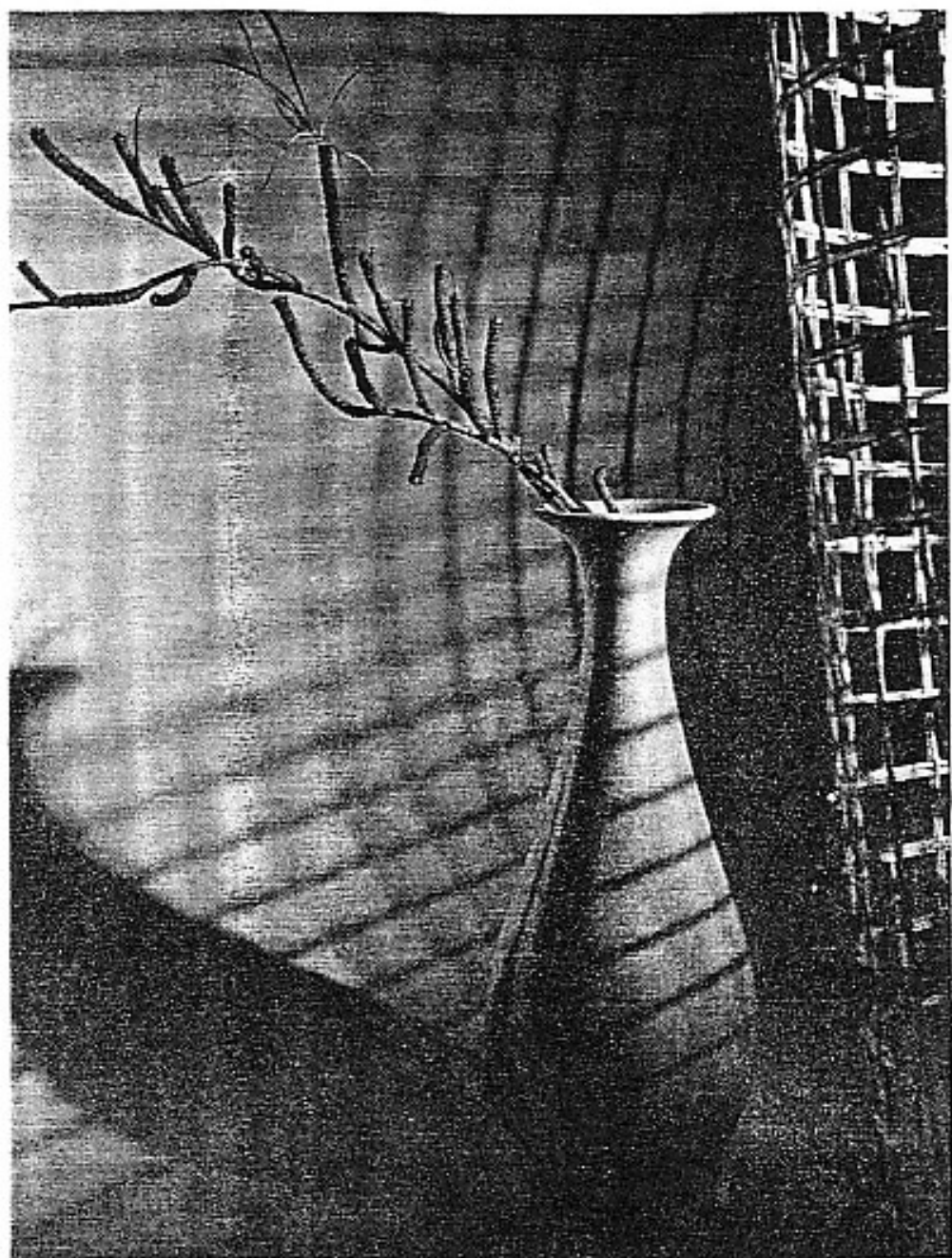


Das Bildnis des Königs von Kuba. (Lithographie von 1840)



Das Bildnis des Königs von Kuba. (Lithographie von 1840)





ELISABETH HASE

77

DEUTSCHLAND

## Abbildungsverzeichnis

Alle Fotos mit Inventarnummer- (Inv.-Nr.) oder Nachlaßverweis (N) befinden sich im Nachlaß in München. Die zitierten Bildtitel stammen aus dem Fotoverzeichnisbuch von Elisabeth Hase. Mit einem Schrägstrich versehene Inventarnummern sind Filmnummern. Die daneben aufgeführten Bildtitel sind dementsprechend Filmtitel.

- Abb. 1 Zeugnis Willi Baumeister aus dem Jahre 1929 (N)
- Abb. 2 ´die passion eines Menschen´, Bucheinband von Elisabeth Hase, Mitte der 20er Jahre, aus: Mettner, S. 60
- Abb. 3 ´Aufruhr´, Collage von Elisabeth Hase, aus Mettner, S. 61
- Abb. 4 Gruppenporträt an der Kunstschule, Mitte der 20er Jahre (N)
- Abb. 5 Porträt: Hase mit Mitschülerin an der Kunstschule, um 1927 (N)
- Abb. 6 "Zerrkugel mit Russin und mir", um 1928 (Inv.-Nr. 71)
- Abb. 7 Selbstporträt mit Kamera und Puppen, 1927/28 (N)
- Abb. 8 Collage ´Großer Preis von Deutschland für Motorräder´, 1930, aus: Mettner, S. 63
- Abb. 9 Atelierwohnung, Elisabeth Hase, 1932 (N)
- Abb. 10 Versicherungsanzeige "Mutter und Kind" von Albert Hein Kruse, aus: ´Das Illustrierte Blatt. Frankfurter Illustrierte´, 14.12.1933, Jg. 21, Nr. 49, S. 1215
- Abb. 11 Photo Graphik, Firmenprospekt Hase, um 1937 (N)
- Abb. 12 "Blumen in Vasen: Chrysantheme, Einzelblüte", ca. 1932 (Inv.-Nr. 289)
- Abb. 13 "Blumen: Narzisse, 1931 (Inv.-Nr. 31)
- Abb. 14 "Gretl hinter der Heck", 1931 (Inv.-Nr. 10/34)
- Abb. 15 "Kakteen: Stachel", 1932 (Inv.-Nr.1248)
- Abb. 16 Kaktus, vor 1926, Albert Renger-Patzsch, aus: Wick, S. 56
- Abb. 17 "Blumen: Tulpen", 1942 (Inv.-Nr. 731/)
- Abb. 18 "Vasen: Lindenblüte und Margueritte", 1932 (Inv.-Nr.1039)
- Abb. 19 "Christrose in weißer umflochtener Vase", 1932 (Inv.-Nr. 258)
- Abb. 20 "Frühlingsblumen in Vasen", ca. 1940 (Inv.-Nr. 483/19)
- Abb. 21 o.T., Collage. Mann mit Stoppuhr, um 1933 (ohne Inv.-Nr.)
- Abb. 22 "Musik-Instrument", 1931 (Inv.-Nr. 77)
- Abb. 23 "Japanisches Schirmchen", 1931 (Inv.-Nr. 74)
- Abb. 24 Baum aus Brasilien, Albert Renger-Patzsch, aus: Heise 1928, S. 14
- Abb. 25 "Nähkasten", 1931 (Inv.-Nr. 112)
- Abb. 26 "Nähkasten", 1931 (reprint von Nani Simonis), (Inv.-Nr. 112)
- Abb. 27 "Körbe: Sternenkorb im Gegenlicht", um 1936 (Inv.-Nr. 3189)
- Abb. 28 "Körbe: Brötchenkorb im Gegenlicht", um 1936 (Inv.-Nr. 3190)
- Abb. 29 "Haushalten: Spülbrett mit nur Löffel", 1932 (Inv.-Nr. 445)
- Abb. 30 "Tee: Tasse mit geöffneter Teebüchse", 1932 (Inv.-Nr. 597)
- Abb. 31 ´Kaffee Hag´, Albert Renger-Patzsch, aus: Eskildsen/Horak, Abb. 172
- Abb. 32 "Eine Birne und Messer auf Teller", 1932 (Inv.-Nr. 982)
- Abb. 33 "Bananen: in Korb, auf Teller, Äpfel", 1932 (Inv.-Nr. 634)
- Abb. 34 Postkarte mit Stilleben von Elisabeth Hase, um 1940 (N)
- Abb. 35 Backaufnahme, Paul Wolff, aus: Neundörfer 1929, S. 19
- Abb. 36 "Backaufnahme: Mehliger Löffel auf Schüssel, 3 Eier", 1932 (Inv.-Nr. 580)
- Abb. 37 o.T., Bela-Glanzgarn, um 1935 (ohne Inv.-Nr.)
- Abb. 38 ´Perlgarn, vor Mai 1928´, Hans Finsler, aus: Hans Finsler, S. 186

- Abb. 39 o.T., Schmuckstilleben, um 1934 (ohne Inv.-Nr)
- Abb. 40 "Mouson: Badesalz, große Flasche", um 1936 (Inv.-Nr. 3265)
- Abb. 41 "Herrmann & Froitzheim: Spitzenwäsche", 1933 (Inv.-Nr. 1673)
- Abb. 42 "Puppenkopf", ca.1931 (Inv.-Nr. 211)
- Abb. 43 "Puppenkopf schräg", ca. 1931 (Inv.-Nr. 212)
- Abb. 44 "Puppenaufnahmen", ca. 1931 (Inv.-Nr. 280-84)
- Abb. 45 "Puppenaufnahmen", ca. 1931 (Inv.-Nr. 280-84)
- Abb. 46 "Puppenaufnahmen", ca. 1931 (Inv.-Nr. 280-84)
- Abb. 47 'Die machen Augen! Vier Puppen unserer Zeit', Fotos von Paul Wolff, aus: 'Die Woche', Nr. 49, Jg. 32, 6.12.1930, S. 1459
- Abb. 48 'Puppe der Firma Nehab', Xanti Schawinsky, 1930, aus: Sykora 1999, S. 116
- Abb. 49 "Käthe Kruse Puppen: Vater, Mutter, Kind", 1933 (Inv.-Nr. 1977)
- Abb. 50 "Puppen: Schildkröte", 1942 (Inv.-Nr. 880/1)
- Abb. 51 "Puppen: Schildkröte", 1942 (Inv.-Nr. 880/11)
- Abb. 52 'Umspannwerk Osthafen', Elisabeth Hase, ca. 1930, Institut f. Stadtgeschichte, Frankfurt a.M.
- Abb. 53 'Huthpark Unterkunftshalle', ca. 1930, Institut f. Stadtgeschichte, Frankfurt
- Abb. 54 "Hutpark, Westhausen, N.´rad, Oberforsthalle Unterkunftshalle" (Wäscherei Westhausen), ca. 1931 (Inv.-Nr. L 11/106)
- Abb. 55 'Wäscherei und Heizungsanlage', Elisabeth Hase, 1931, Institut f. Stadtgeschichte, Frankfurt a.M.
- Abb. 56 'Siedung Westhausen', Elisabeth Hase, 1931, Institut f. Stadtgeschichte, Frankfurt a.M.
- Abb. 57 'Siedlung Westhausen', Elisabeth Hase, 1931, Institut f. Stadtgeschichte, Frankfurt a.M.
- Abb. 58 Wäschegeschäft Epstein, Elisabeth Hase, ca. 1932, aus: Ferdinand Kramer, S.189
- Abb. 59 "Wesermünde: Schiffe, Hafen", 1932 (Inv.-Nr. L 57/36)
- Abb. 60 'Kranreihe in einem Deutschen Ostseehafen', Albert Renger-Patzsch, aus: Schwarz 1928
- Abb. 61 "Dampfer Bremen", 1932 (Inv.-Nr. 56/6)
- Abb. 62 "Dr. Siedler: IG Wehr bei Griesheim mit Theodor", 1932 (Inv.-Nr. 831)
- Abb. 63 "Siedlung", ca. 1935/36 (Inv.-Nr. 176/7)
- Abb. 64 Postkarte mit Fachwerkhaus von Elisabeth Hase, 2. Hälfte der 30er Jahre (N)
- Abb. 65 "Leute auf der Straße", ca. 1931 (Inv.-Nr. L 13/27)
- Abb. 66 "Straße von oben", ca. 1930 (Inv.-Nr. L 6/140)
- Abb. 67 "Straße von oben", ca. 1930 (Inv.-Nr. L 6/38)
- Abb. 68 Straßenszene mit Merkurbrunnen, Paul Wolff, um 1930, aus: Klötzer, S. 152
- Abb. 69 "Straße von oben", um 1935 (Inv.-Nr. 98/46)
- Abb. 70 'Die unheimliche Straße I', Umbo, 1928, aus: Fiedler, Janine (Hg.): Fotografie am Bauhaus, Berlin 1990 (Kat.), S. 39
- Abb. 71 "Häuser und Landschaft", ca. 1932 (Inv.-Nr. L 22/)
- Abb. 72 "Straße im Stadtwald", 1935 (Inv.-Nr. 3049)
- Abb. 73 "Schiffe und Häuser auf Hiddensee", 1934 (Inv.-Nr. 42/70)
- Abb. 74 o.T., Bauernhaus im Tal, Mitte der 30er Jahre (ohne Inv.-Nr.)
- Abb. 75 "Bayrischer Wald und Menschen" (Landschaft mit Kühen), 1937 (Inv.-Nr. 265/54)

- Abb. 76 "Garmisch Landschaft" (Kanufahrer), ca. 1936 (Inv.-Nr. 188/62)
- Abb. 77 "Schiffe und Häuser auf Hiddensee", 1934 (Inv.-Nr. 42/20)
- Abb. 78 'Am Eichenschlag' (Landschaft mit Kühen), Hans Saebens, aus: Nathrath 1942, S. 60
- Abb. 79 "Selbstporträt: en face - traurig", ca. 1930/31 (Inv.-Nr. 136)
- Abb. 80 "Selbstporträt: seitlich, geschlossene Augen, ca. 1930/31 (Inv.-Nr. 140)
- Abb. 81 "Selbstporträt: nach Seite sehend, Mund halb offen", ca. 1930/31 (reprint Nani Simonis), (Inv.-Nr. 146)
- Abb. 82 "Mädchen an Kamera", 1940 (Inv.-Nr. 443/9)
- Abb. 83 Werbeanzeige Buchdruckerei Worms, Foto von Elisabeth Hase, ab 1935 (N)
- Abb. 84 Werbeanzeige Chlorodont, Foto von Elisabeth Hase, 1935 (N)
- Abb. 85 "Hörende Leute: Marianne vorn, Fr. Hase, Kruse eine Hand an Backe, ca. 1933 (Inv.-Nr. 2247)
- Abb. 86 "Ich, am Fenster mit Laute", 1933 (Inv.-Nr. 1435)
- Abb. 87 "Chinesische Spiegelbilder: mit Schirm", 1932 (Inv.-Nr. 695)
- Abb. 88 "Einkochen", 1939 (Inv.-Nr. 407/)
- Abb. 89 Postkarte mit Kindermotiv von Elisabeth Hase, ab ca. 1936 (N)
- Abb. 90 "Spessart: Kind, ernst", ca. 1933 (Inv.-Nr. 2457)
- Abb. 91 "Porträt: Kind Groß-Treusch, seitlich", 1932 (Inv.-Nr. 1258)
- Abb. 92 "Kinder, Rechtsanwalt Eipel und Kessler", 1941 (Inv.-Nr. 658/20)
- Abb. 93 "Klein-Heubach: Kinder, Wald, Wiese", ca. 1939 (Inv.-Nr. 412/)
- Abb. 94 "Kinder Klein-Heubach: 3 Jungen auf Wasserturm, einer zeigt", 1934 (Inv.-Nr. 2876)
- Abb. 95 "Marta, Maria auf Arm, Baum", 1933 (Inv.-Nr. 1763)
- Abb. 96 "Kind füttert mit Löffel Puppe", 1933 (Inv.-Nr. 1689)
- Abb. 97 "Anna: Anna liegt mit Puppe im Gras", 1933 (Inv.-Nr. 1793)
- Abb. 98 "Huschi: sie liest mit Hund und Christa" (Kind mit Puppe), 1942 (Inv.-Nr. 797/13)
- Abb. 99 o.T., Soldat (Glasnegativ), ca. 1941, (ohne Inv.-Nr.)
- Abb. 100 "Raucher: Männerkopf mit Hut und Pfeife", 1932 (Inv.-Nr. 317)
- Abb. 101 "Konstanze Menz: seitlich von unten herauf sehend", ca. 1931 (Inv.-Nr. 353)
- Abb. 102 "Porträt: Herr Gerlach", 1932 (Inv.-Nr. 1284)
- Abb. 103 "Männerköpfe: van Scheefen, Brille in Hand", ca. 1938 (Inv.-Nr. 3548)
- Abb. 104 "Porträt: Mutter Alphonse", 1932 (Inv.-Nr. 942)
- Abb. 105 "Alte Frauen", 1933 (Inv.-Nr. 1529)
- Abb. 106 'Frau eines Fischers', Erna Lendvai-Dircksen, aus: dies. 1935
- Abb. 107 Szenefoto 'Friedemann Bach', aus: 'Der 30. Januar', März 1934, S. 100
- Abb. 108 "Mühlen" (Müller), ca. 1932 (Inv.-Nr. 59/2)
- Abb. 109 "Handwerker", ca. 1933 (Inv.Nr.- L 116/)
- Abb. 110 "Holzschnitzer und Glasbläser", um 1937 (Inv.-Nr. 264/)
- Abb. 111 "Arbeiter: Ein Arbeiter, Brustbild am Wasser", 1933 (Inv.-Nr. 1827)
- Abb. 112 Arbeiter, Erna Lendvai-Dircksen. aus: dies. 1937
- Abb. 113 "I.G." (zwei Arbeiter), ca. 1938 (Inv.-Nr. 342/12)
- Abb. 114 'Traktorenfabrik, Lanz, Mannheim', Ruth Hallensleben, 1939, aus: Ruth Hallensleben, S. 23
- Abb. 115 "Licht Raum I.G., Neon Licht", um 1938 (Inv.-Nr. 3555)
- Abb. 116 'Befehlsstand eines großen Elektrizitätswerkes', Hein Gorny, aus: Thierbach 1934, S. 204

- Abb. 117 "I.G. Dr. Siedler", ca. 1938 (Inv.-Nr. 342/9)
- Abb. 118 "Landarbeit", ca. 1932 (Inv.-Nr. L 46/247)
- Abb. 119 "Ernte in Klein-Heubach": Beim Frühstück, drei Schnitterinnen sitzen, der Bauer, Anna und Kind", 1933 (Inv.-Nr. 2049)
- Abb. 120 'Vesper im Felde, Wendai', Hans Retzlaff, aus: Thierbach 1934, S. 86
- Abb. 121 "Beim Garbenbinden: Schnitter hat Sense an Schulter vor Korn", 1933 (Inv.-Nr. 2070)
- Abb. 122 "Schupo Autobahn" (Motorisierte Gendarmerie), ca. 1937 (Inv.-Nr. 252/2)
- Abb. 123 "Schupo Autobahn", ca. 1937 (Inv.-Nr. 252/)
- Abb. 124 "Schupo Autobahn", ca. 1937 (Inv.-Nr. 252/)
- Abb. 125 "Schupo Autobahn", ca. 1937 (Inv.-Nr. 252/)
- Abb. 126 "Schupo Autobahn", ca. 1937 (Inv.-Nr. 252/)
- Abb. 127 "Schupo Autobahn", ca. 1937 (Inv.-Nr. 252/)
- Abb. 128 "Schupo Autobahn", ca. 1937 (Inv.-Nr. 252/)
- Abb. 129 o.T., Auto mit Frau in Landschaft, um 1936 (ohne Inv.-Nr.)
- Abb. 130 "Autofahrt in Schwalm und Vogelgebirge, Frühling", ca. 1935 (Inv.-Nr. 83/)
- Abb. 131 "Autofahrt in Schwalm und Vogelgebirge, Frühling", ca. 1935 (Inv.-Nr. 83/18)
- Abb. 132 'Frickenhausen', Paul Wolff, aus: Hägele/König, S. 147
- Abb. 133 "Hochzeit in der Schwalm" (Dorfplatz), ca. 1937 (Inv.-Nr. 226/29)
- Abb. 134 "Hochzeit in der Schwalm" (zwei Frauen), ca. 1937 (Inv.-Nr. 226/8)
- Abb. 135 "Häuser, Landschaft, Leute" (Waschszenen), ca. 1937 (Inv.-Nr. 225/13)
- Abb. 136 "Schwälmer", ca. 1937 (Inv.-Nr. 227/52)
- Abb. 137 "Schwälmer", ca. 1937 (Inv.-Nr. 227/14)
- Abb. 138 "Hochzeit in der Schwalm", ca. 1937 (Inv.-Nr. 226/)
- Abb. 139 Brautpaar, Erich Retzlaff, aus: ders. 1937, S. 44
- Abb. 140 Näherin, Hans Retzlaff, aus: Die Schwalm, S. 58
- Abb. 141 "Monte Rosa: Matrosen, Frau Runge, Frau Uelzer", 1934 (Inv.-Nr. 20/24)
- Abb. 142 "Rabat: Volkstypen, Kakteen, auf dem Schiff" (Hassan-Turm), 1934 (Inv.-Nr. 15/23)
- Abb. 143 "Casa Blanca: Volkstypen, Schiffe im Hafen" (Getreidessilo), 1934 (Inv.-Nr. 13/46)
- Abb. 144 "Casa Blanca: Volkstypen, 1934 (Inv.-Nr. 12/15)
- Abb. 145 "Casa Blanca: Volkstypen, 1934 (Inv.-Nr. 12/10)
- Abb. 146 "Lissabon: Kloster Belem, auf Schiff, Hafen Lissabon", 1934 (Inv.-Nr. 10/6)
- Abb. 147 "Barcelona: Hafen, Mutter und Kind", 1934 (Inv.-Nr. 1/)
- Abb. 148 "Neapel: Schiffe, Volkstypen", 1934 (Inv.-Nr. 4/10)
- Abb. 149 "Neapel: Schiffe, Volkstypen", 1934 (Inv.-Nr. 4/18)
- Abb. 150 "Pompeij: Volkstypen", 1934 (Inv.-Nr. 8/33)
- Abb. 151 'Karren auf dem Felde', Paul Wolff, aus: ders. a) 1938, S. 7
- Abb. 152 aus: 'Frankfurter Zeitung', 2. Morgenblatt, 14.5.1939, Jg. 83, Nr. 244, S. 8
- Abb. 153 aus: 'NSZ-Rheinfront', 26.8.1939
- Abb. 154 aus: 'Dresdner Illustrierte. Wochenbildbericht des Dresdner Anzeigers', 1.9.1935, Jg. 12, Nr. 35
- Abb. 155 aus: 'Berliner Illustrierte Zeitung', 20.1.1938, Nr. 3, S. 77
- Abb. 156 aus: 'Neueste Zeitung. Illustrierte Zeitung', 27./28./29.3.1937, Nr. 72
- Abb. 157 'Die merkwürdigste Kirche der Welt' (Entwurf), (N). Der Bildbericht wurde am 15.10.1935 in: 'Das Illustrierte Blatt. Frankfurter Illustrierte',

- Jg. 23, Nr. 41, S. 994 publiziert.
- Abb. 158 aus: 'Das Illustrierte Blatt. Frankfurter Illustrierte', ca. 1934, Nr. 18, S. 432 (N)
- Abb. 159 aus: 'Das Illustrierte Blatt. Frankfurter Illustrierte', 26.11.1935, Jg. 23, Nr. 47, S. 1165 (N)
- Abb. 160 aus: 'Das Illustrierte Blatt. Frankfurter Illustrierte', 1935, Jg. 23, Nr. 48, S. 1193
- Abb. 161 aus: 'Wochenschau', 25.4.1937, H. 17
- Abb. 162 aus: 'Dresdner Illustrierte. Wochenbildbericht des Dresdner Anzeigers', 18.8.1935, Jg. 12, Nr. 33
- Abb. 163 aus: 'Illustrierter Beobachter', 11.8.1934, Folge 32, Jg. 9, S. 1308
- Abb. 164 "Neues Volk. Kalender des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP", 1935 (N)
- Abb. 165 aus: 'Illustrierter Beobachter', 28.7.1934, Jg. 9, Folge 30, S. 1232
- Abb. 166 aus: 'Das Illustrierte Blatt. Frankfurter Illustrierte', wahrscheinlich 1934, Nr. 7, S. 165
- Abb. 167 aus: 'Bochumer Anzeiger', 16./17.1.1943, Nr. 13, S. 3
- Abb. 168 aus: 'Frankfurter Wochenschau' 1941, Jg. 41, S. 3
- Abb. 169 aus: 'Front und Heimat', 23.5.1944, Nr. 86, S. 6
- Abb. 170 aus: 'Deutscher Kamera-Almanach' 1936, Bd. 26, S. 103
- Abb. 171 aus: 'Die Foto-Schau', Okt. 1938
- Abb. 172 aus: 'Die Foto-Schau', Dez. 1942, S. 3
- Abb. 173 "Vom Dom: Zweiter Rundgang, Blick auf Brücken", ca. 1948 (Inv.-Nr. 4707)
- Abb. 174 "Vom Dom: Zweiter Rundgang, durch Ornament auf Paulskirche", ca. 1948 (Inv.-Nr. 4711)
- Abb. 175 o.T., Justitia, ca. 1948 (ohne Inv.-Nr.)
- Abb. 176 o.T., 'Eiserner Steg', vor Nov. 1946 (ohne Inv.-Nr.)
- Abb. 177 'Deutzer Brücke, Köln', Ruth Lauterbach-Baehnisch, um 1945, aus: frauenobjektiv, S. 41
- Abb. 178 "Trümmer", ca. 1950 (Inv.-Nr. 1311/)
- Abb. 179 'Das Leben geht weiter', Hermann Claasen, 1949, aus: Koenig, S. 3
- Abb. 180 "Paulskirche vom Rathaus von vorn", 1947 (Inv.-Nr. 4699)
- Abb. 181 o.T., Sinteranlage Trümmerverwertungsgesellschaft, 1947 (ohne Inv.-Nr.)
- Abb. 182 "Siedlung Berkersheim", 1947 (Inv.-Nr. 1137/)
- Abb. 183 "Messegelände", 1947 (Inv.-Nr. 1136/162)
- Abb. 184 "Fabrik: Schornsteine", Zementsilos bei Mainz, 1952 (Inv.-Nr. 1577/7)
- Abb. 185 "Rhein-Main-Bank: Hausgang I. Stock", 1952 (Inv.-Nr. 6067)
- Abb. 186 Korridor, Albert Renger-Patzsch, um 1950, aus: Auktionskatalog Teil 1, 18.6.1999, Dietrich Schneider-Henn, München 1999, Abb. 342
- Abb. 187 "Straße von oben", 1952 (Inv.-Nr. 1578/19)
- Abb. 188 "Frankfurt/M.: Straßen, Zeil", Ende der 50er Jahre (Inv.-Nr. 2165/)
- Abb. 189 "Pflanzen: Enke, Dahlien", um 1952/53 (Inv.-Nr. 6221)
- Abb. 190 o.T., Spaghetti, um 1950 (ohne Inv.-Nr.)
- Abb. 191 "Haushaltsstilleben: Obst, Eier, Milch", um 1950 (Inv.-Nr. 1272/26)
- Abb. 192 "Gehäkelte große Decke mit Photomagazin", um 1949/50 (Inv.-Nr. 5088)
- Abb. 193 o.T., Figurinen auf Kommode, um 1952 (ohne Inv.-Nr.)
- Abb. 194 "Stricksachen Dirks Ebel", ca. 1949 (Inv.-Nr. 1154/12)
- Abb. 195 "Textil Wirth: Ranke Mitte", 1952 (Inv.-Nr. 5991)
- Abb. 196 "Textil: Arzt", um 1952/53 (Inv.-Nr. 1685/148)

- Abb. 197 "Textil: Arzt", um 1952/53 (Inv.-Nr. 1685/186)  
 Abb. 198 'Tego-Tex', Albert Renger-Patzsch, 1956, aus: Matz, S. 89  
 Abb. 199 "Hand, Glasplatte mit Kugel, Auto-Ausstellung", ca. 1950 (reprint Nani Simonis), (Inv.-Nr. 5294)  
 Abb. 200 "Steuerfragen" (Würfelzucker), 1950 (1337/)  
 Abb. 201 "Flußlandschaft", um 1949 (Inv.-Nr. 4897)  
 Abb. 202 "Moselreise 1951. Landschaften", 1951 (Inv.-Nr. 1482/45)  
 Abb. 203 'Schlammweiher 2', Otto Steinert, 1953, aus: Koenig, S. 22  
 Abb. 204 "Frühlingslandschaft Main", ca. 1949 (Inv.-Nr. 1175/75)  
 Abb. 205 "Reise Schwarzwald: Schnee-Sonne", 1952 (Inv.-Nr. 1543/94)  
 Abb. 206 "Reise Schwarzwald: Eistannen", 1952 (Inv.-Nr. 1542/16)  
 Abb. 207 "Architekt Mäckler", um 1953/54 (Inv.-Nr. 6437)  
 Abb. 208 "Freifrau von Kaschnitz", um 1953/54 (Inv.-Nr. 6409)  
 Abb. 209 "Nanni im Bett" (Kinder am Plattenspieler), 1946 (Inv.-Nr. 1080/)  
 Abb. 210 "Adenauer", 1953 (Inv.-Nr. 1745/5)  
 Abb. 211 "Weißbinderin etc." (Glaserin), ca. 1949 (Inv.-Nr. 1143/17)  
 Abb. 212 "Geigenbau", ca. 1949 (Inv.-Nr. 1188/)  
 Abb. 213 "Textil: Arzt", um 1952/53 (Inv.-Nr. 1685/156)  
 Abb. 214 "Messegelände", 1947 (Inv.-Nr. 1136/16)  
 Abb. 215 aus: 'Neue Frankfurter Illustrierte', Febr. 1949, Nr. 3, S. 7  
 Abb. 216 aus: 'Zeit und Bild. Die Wochenend-Illustrierte', 15.7.1950, Nr. 29  
 Abb. 217 aus: 'Zeit und Bild. Die Wochenend-Illustrierte', 15.7.1950, Nr. 29, S. 2  
 Abb. 218 aus: 'Photo-Magazin', März 1955, S. 49  
 Abb. 219 aus: Rollei-Jahrbuch, Edition 1952, Wien, Paris, London, New York, Tafel 77

Trotz intensiver Recherche konnten die Urheberrechte nicht in jedem Fall zweifelsfrei geklärt werden. Wir bitten gegebenenfalls um Mitteilung.

- © Albert Renger-Patzsch Archiv, Ann und Jürgen Wilde, Zülpich/VG Bild-Kunst, Bonn 2003: Albert Renger-Patzsch  
 © Fotoarchiv Ruhrlandmuseum, Essen: Ruth Hallensleben  
 © Fotografische Sammlung, Museum Folkwang, Essen: Otto Steinert  
 © Fotosammlung Düsseldorfer Stadtmuseum: Ruth Lauterbach-Baehnisch  
 © Galerie Rudolf Kicken, Berlin/Phyllis Umbehr, Frankfurt a.M.: Umbo  
 © Historisches Bildarchiv Dr. Paul Wolff & Tritschler, 77654 Offenburg: Dr. Paul Wolff  
 © Nani Simonis, München: Elisabeth Hase  
 © Stiftung Moritzburg, Halle, Sammlung Fotografie: Hans Finsler  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2003: Hermann Claassen