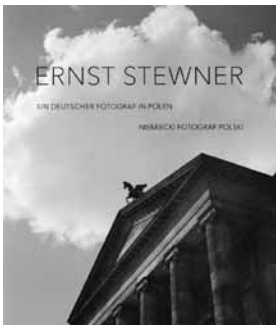


Figur, und ganz so kann Zeller seinen Künstler auch in ein Spektrum lebensweltlicher Facetten einordnen. Und dann geschieht es, Behn ist auch das: Mitorganisator völkischer Verbände (nach 1919), autoritärer Ausstellungsleiter, Präsident der Münchner Künstlergenossenschaft (1927), protektionierter Professor an der Wiener Akademie (1939). Immer wieder meldet er sich als polemisch eifernder Publizist zu Wort. Man erkennt: Mit all diesen Funktionen und Ämtern tut sich einer hervor, der meint, eine Mission erfüllen zu müssen. Ja, durchaus, auch gegenüber Nazi-Bonzen bringt er zeitweilig gewisse Ressentiments zu Ausdruck, insofern sie nämlich zu wenig Geschmack und ‚Kultur‘ haben ... Was Zeller dazu akribisch in Zeitschriften, Presse-notizen, Akten, Briefen und Verlautbarungen recherchiert, stellt neues Wissen her, Wissen über einen exemplarischen Zusammenhang von Karrierewille, Herrschaftsblick und individueller Frustration. Zeller schöpft aus den Quellen mit ruhiger Hand, er ist in seinen Bewertungen unbestechlich, beschönigt kaum einmal. Wo er Behn loben kann, tut er es zwar sichtlich gerne, wo er aber etwas zu kritisieren sieht, geschieht das ebenso redlich und rückhaltlos.

Die letzten Abschnitte des Buches sorgen für Ernüchterung. Es zeigt sich, wie schon im Falle des Münchner Bismarckdenkmals (1931) oder des Bremer Kolonial-Ehrenmals (1932), dass Behns Qualitätsprofil mit der Zeit immer schwächer wird. Nach 1945 kamen gewiss noch routiniert-eindrucksvolle Porträtplastiken zustande (Schweitzer, Maugham, Callas) – und immer noch gute Tierplastiken. Pech in den geschäftlichen Erfolgen, Schicksalsschläge im Privaten dürfen bei solcher Gemengelage aber nicht mehr entschuldigen als bei jedem anderen Menschen der Zeit. So bleibt am Schluss die beklemmende Einsicht, dass hier ein künstlerisches Talent wohl in seinem eigenen Bewusstsein stecken geblieben ist, gefangen in der eigenen Ideologie. Kraft und Wildheit haben sich auf falscher Fährte erschöpft. Dass derlei an einem ‚Nazi-Bildhauer‘ exemplarisch zu lernen ist, darf man Joachim Zeller wohl als das größte Verdienst anrechnen. Wichtigen Anteil daran hat die Form des Buches: der klare Text ist flüssig lesbar, eine reiche Bebilderung gewährt repräsentative Übersicht.

ERNST REBEL

München



Piotr Korduba und Dietmar Popp (Hrsg.); Ernst Stewner. Ein deutscher Fotograf in Polen; Marburg: Verlag Herder-Institut 2014; 322 S., 78 Abb., 164 Fototafeln; ISBN 978-3-87969-392-4; € 45

Die Auseinandersetzung mit der Entwicklung der künstlerischen Fotografie in Europa ist verbunden mit der Erkenntnis, dass politische und kulturelle Einflüsse des 20. Jahrhunderts direkte Auswirkungen auf fotografische Inhalte und Darstellungsweisen hatten. Einhergehend

mit den sozialen und ökonomischen Veränderungen nach dem ersten Weltkrieg vollzog sich auch in den bildenden Künsten eine Wandlung, die von entscheidendem Einfluss auf die Genese der Fotografie war.

Neben der Beschäftigung mit der Entwicklung der künstlerischen Fotografie in England und Frankreich hat sich die fotohistorische Forschung in den letzten Jahrzehnten mit der künstlerischen Fotografie in Deutschland umfassend beschäftigt. Insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg prägten namhafte Fotografen die deutsche Kulturlandschaft weit über ihre Zeit hinaus. Basierend auf der Überzeugung, die Aufgabe des Fotografen bestehe darin, das ‚Wesen der Dinge‘ zu ergründen, avancierte Alfred Renger-Patzsch Ende der 1920er Jahre mit Erscheinen seines Bildbandes *Die Welt ist schön* neben Karl Blossfeldt und August Sander zum Wegbereiter einer Fotografengeneration, die eine Neudefinition des Mediums als technisch und ästhetisch eigenständiges Ausdrucksmittel anstrebte.¹

Vor dem Hintergrund des kulturpolitisch progressiven Klimas zur Zeit der Weimarer Republik und der Gründung des Bauhauses entwickelten die später als *Ikonen der Neuen Sachlichkeit* bezeichneten Fotografen eine Formsprache, die die weitere Entwicklung der deutschen Fotografie nachhaltig beeinflussen sollte. Trotz unterschiedlicher Sujets basierte das fotografische Vorgehen auf einer präzisen Beschreibung der dargestellten Objekte; die reduzierte, sachlich-nüchterne Bildsprache ließ einen innovativen künstlerischen Ansatz erkennen, der sich von den vorherrschenden fotografischen Konventionen unterschied.² Der Einsatz fotografischer Mittel zur Aufdeckung sozialer Zustände innerhalb Deutschlands wird am Beispiel der bedeutenden Sozialporträts August Sanders evident. Sander, erfolgreicher Atelierfotograf in den 1920er Jahren, strebte mit seiner Porträtsammlung eine Dokumentation der gesellschaftlichen Hierarchie, unterteilt nach Klasse, Schicht und Beruf, an. Wenngleich Sanders Vorhaben unvollendet blieb, so erschien 1929 unter dem Titel *Antlitz der Zeit* eine Auswahl von 60 Porträts, die einen modernistischen Umgang mit dem neuen, von Industrie und Technik geprägten Alltag demonstrierte.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten kam eine stadt- und technikfeindliche Bewegung auf, die das einfache Leben der Bauern und Handwerker verherrlichte. Einhergehend mit der nationalsozialistischen Einflussnahme sah sich die künstlerische Avantgarde in vielen Bereichen der harschen Kritik des neuen Zeitgeistes ausgesetzt. Dies führte dazu, dass sich viele Künstler hinsichtlich der gewählten Bildthemen den neuen Gegebenheiten anpassten. Erna Lendvai-Dircksen, deren 1930 erschienener und von den Nationalsozialisten geförderter Bildband *Das deutsche Volksgesicht* 140 Porträts von Menschen aus verschiedenen Regionen Deutschlands

1 In Abgrenzung zu der überwiegend an malerischen Gestaltungselementen und atmosphärischen Stimmungen orientierten Kunstfotografie um 1900 galt ihr künstlerisches Interesse den spezifischen Besonderheiten des fotografischen Mediums: der abbildgenauen Wiedergabe der Objekte im Hinblick auf ihre strukturelle Beschaffenheit, Materialität und Formgebung.

2 Wie sich vor allem im Umfeld der Bauhaus-Künstler zeigt, ermöglichte das mediale Potenzial eine neue Form des künstlerischen Ausdrucks. Dabei muss betont werden, dass die fotografische Ausrichtung des Neuen Sehens nach Moholy-Nagy ebenso das Interesse der Kunstwelt fand wie die durch Renger-Patzsch übermittelte neusachliche Darstellungsweise.



*E. Stewner, Schäferin mit Herde,
vor 1939 (77)*

zeigt, zählt neben Leni Riefenstahl zu den bekanntesten und aus heutiger Sicht umstrittensten Fotografen dieser Zeit.

Der vom Herder-Institut herausgegebene zweisprachige Bildband über den in Polen beheimateten deutschen Fotografen Ernst Stewner (1907–1996) greift die hier skizzierte Entwicklung der Fotografie in Deutschland auf, indem er Einblick in die biografische und künstlerische Geschichte eines wichtigen deutschen Fotografen des 20. Jahrhunderts gibt. Darüber hinaus liefert er signifikante Informationen zur Entwicklung der künstlerischen Fotografie in Polen während der 1930er und 1940er Jahre. Der mit 164 ganzseitigen Schwarzweißabbildungen umfangreich bebilderte Katalog ist mit der Entdeckung des Nachlasses von Ernst Stewner durch den polnischen Kunsthistoriker Dr. habil. Piotr Korduba im Jahr 2010 als gemeinsames Ausstellungs- und Publikationsprojekt des Herder-Instituts für historische Ostmitteleuropaforschung in Marburg und des Kulturzentrums Schloss (Centrum Kultury Zamek) in Posen entstanden. Basierend auf einer Sammlung von 774 Negativen werden dem Betrachter unterschiedliche Werkserien präsentiert – kategorisiert nach Bildthemen in die Bereiche *Posen, Städte, Großpolen, Ethnografie* und *Porträts* –, denen ein umfangreicher Textteil zugrunde liegt.

Dass Ernst Stewner ein deutscher Fotograf war, dessen Heimatverbundenheit sich in seinen Darstellungen folkloristisch anmutender polnischer Landschaften und Porträts zeigt, der darüber hinaus jedoch ein Interesse an multikulturellen Themen hatte, die Spuren seiner deutschen Nationalität offenbaren, bringt sein fotografisches Werk zum Ausdruck, so die Herausgeber. Wie der Bildband demonstriert, ist aus his-



*E. Stewner, Brettschneider
(Wolhynien), vor 1938 (68)*

torischer wie aus kulturwissenschaftlicher Perspektive vor allem die Vielschichtigkeit der Persönlichkeit Ernst Stewners, die sich unter anderem mit seiner Herkunft aus deutscher Minderheit in einem kleinen Städtchen nahe Posen, seiner journalistischen Tätigkeit sowie seinem Schaffen als Fotograf in Polen zwischen 1932 und 1945, für die Erschließung seines Œuvres von Bedeutung.

Als wichtiger Vertreter der Fotografie in Posen und Großpolen beziehungsweise im Wartheland während der 1930er und 1940er Jahre ist Ernst Stewners Werk sowohl von seiner Verwurzelung in der deutschen Kultur als auch von seiner engen Verbundenheit zu seinem Heimatland Polen und dessen Bewohnern geprägt. Stewner, der als Kind deutscher Siedler im multikulturellen Wolhynien (Kreis Rowno) aufwächst, sich nach der Schulzeit im deutschen Oberschlesien in der polnischen Provinz Großpolen niederlässt, um nach seiner Tätigkeit als Redakteur im Lutherverlag Posen und der damit einhergehenden fotografischen Tätigkeit im Zuge der Enteignung polnischer Firmeneigentümer durch die deutschen Besatzer Polens bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs das Fotofachgeschäft Kazimir Gregers übertragen bekommt, hat bis zu seiner Flucht aus Posen im Jahr 1945 einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der polnischen Fotografie geleistet. Neben seiner regen Beteiligung an Ausstellungen (u. a. in Posen, Warschau und Krakau) trägt der Aufbau des Geschäfts Foto-Stewner dazu bei, sich in der professionellen künstlerischen Fotografie Polens zu etablieren.

Stewners umfangreiches Werk besteht überwiegend aus Schwarzweißnegativen im Format 6 x 6 cm, des Weiteren aus Internegativen und auf Karton montierten Abzügen sowie Postkarten. Die hierfür verwendete Rollei 6 x 6 wird später durch

eine Leica sowie eine Rollei 4 x 4 ersetzt. Stewners Landschaftsdarstellungen und Porträts während der 1930er und 1940er Jahre sind durchgängig in Posen und anderen Städten Großpolens aufgenommen; sie zeigen die dortige Natur sowie historische und repräsentative Fragmente der Stadt. Die in den Landschaftsdarstellungen platzierten Staffagefiguren unterstreichen kulturelle und gesellschaftliche Besonderheiten der jeweiligen Region. Porträts von Arbeitern und Bauern aus der polnischen Provinz bilden Typen von Menschen vor dem Hintergrund der ihnen zugeschriebenen Landschaften und ihrer alltäglichen Tätigkeiten ab. Neben Stewners topografischem und thematischem Interesse zeigt sich in diesen Aufnahmen seine Hinwendung zur heimatkundlichen Fotografie, die in der gleichzeitigen Erfahrung der deutschen wie auch der polnischen Kultur begründet ist. Laut Piotr Korduba und Dietmar Popp gelang es Stewner westlich-künstlerische Tendenzen mit traditionellen polnischen Gestaltungsweisen zu verbinden: „[...] in seiner Bildsprache verschmolz er ‚Deutsches‘ mit ‚Polnischem‘, was ihm Erfolg auf beiden Seiten bescherte. Diese Verbindung ist insofern umso frappierender, als Stewner in einer Zeit tätig war, in der sowohl in der polnischen als auch in der deutschen Fotografie nationale Inhalte in den Vordergrund traten.“ (12f.)

Dass Ernst Stewner nicht nur ein zu seiner Zeit anerkannter Posener Fotograf war, sondern ein deutscher Künstler mit Wohnsitz im später von Deutschen besetzten Polen, dessen Schaffensphase ausgerechnet in eine Zeit der problematischen deutsch-polnischen Geschichte während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fällt, macht sein fotografisches Werk umso aufschlussreicher. Die detaillierten Ausführungen zu Ernst Stewners Person, die dem Rezipienten sowohl in Form eines Interviews mit Stewners Familie als auch durch dezidierte Erläuterungen der Herausgeber geliefert wurden, unterstreichen seine exponierte gesellschaftliche und künstlerische Position. Ein wichtiger Schwerpunkt der Auseinandersetzung der Autoren mit Stewners Biografie ist in der politischen Verortung des deutschen Fotografen zu erkennen, die wie folgt beurteilt wird: „Stewner wurde nie Pole; obgleich er die polnische Sprache perfekt beherrschte, kennzeichnete ihn ein tiefes und unerschütterliches Gefühl deutscher Identität, Verbundenheit zur eigenen Kultur, Treue zum deutschen Vaterland bei gleichzeitiger Verbundenheit zu Posen, seiner Heimat.“ (13)

Der historisch interessierte Leser erlangt bei der Lektüre des Bildbands nicht allein Einblick in das Werk eines in Polen anerkannten Fotografen; er erhält darüber hinaus fundierte Informationen über die deutsch-polnische Geschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wie eingangs erläutert wird, erklärt sich das mitunter angespannte Verhältnis zwischen Polen und den dort ansässigen Deutschen durch die Tatsache, dass die Beziehungen zwischen Deutschland und Polen grundlegende Zäsuren aufweist: die Teilung Polens 1793, als deren Resultat sich Posen unter preußischer Herkunft befand, sowie die Wiedererlangung der Unabhängigkeit und Rückkehr der Stadt und der Region in die Zweite Republik 1918. So brachte die erste Zäsur einen Zulauf an Vertretern gebildeter Schichten mit sich, die verschiedene Posten in der preußischen Verwaltung, im Schulsystem und der Wirtschaft einnahmen, wohingegen die zweite Zäsur einem Rückgang dieser Entwicklung gleichkam. Mit dem

Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der damit einhergehenden deutschen Besatzung Polens änderte sich wiederum das Kräfteverhältnis zwischen Deutschen und Polen; es erfolgte eine systematische Politisierung und Instrumentalisierung der deutschen Minderheiten in den besetzten polnischen Regionen.³ Ernst Stewners Haltung in dieser Zeit wird von den Autoren mit einer inneren Zerrissenheit umschrieben; trotz seiner deutschen Verwurzelung zeigte er sich den polnischen Mitbürgern gegenüber loyal und zugewandt.⁴

Stewners fotografische Arbeiten können in den Bereich der Heimatfotografie gezählt werden. Dies zeigen seine Landschaftsdarstellungen und Porträts. Da sich sein fotografisches Werk ausschließlich auf das polnische Staatsgebiet und die dort ansässigen Menschen deutscher Herkunft beschränkt, darf die politische Bedeutung seiner Fotografien in den 1930er bzw. 1940er Jahren nicht unterschätzt werden; Stewner unterstützte indirekt die Expansionspolitik der deutschen Regierung, ohne sich jedoch, so die Autoren, der politischen Dimension seines künstlerischen Schaffens bewusst zu sein. (74)

Sein vorrangiges Interesse sei ein rein künstlerisches gewesen; zahlreiche Aufnahmen demonstrieren Stewners Anliegen, „schöne‘ Bilder zu schaffen“. (74) Tatsächlich zeigt die Durchsicht des umfangreichen Bildbandes, dass sein Motivrepertoire von Landschaftsdarstellungen bestimmt wird. So ist das Konvolut an Fotografien von Naturlandschaften, die Stewner auf Ausflügen und Wanderungen aufnahm, nicht nur zahlreich, sondern auch hinsichtlich der Motive vielfältig. Dass Stewners Vorhaben darin bestand, die Ästhetik der polnischen Landschaft mit fotografischen Mitteln zur Anschauung zu bringen, bestätigen die Bilder nur allzu deutlich: atmosphärisch stimmungsvolle Aufnahmen mit Gewässern, Wäldern, Wiesen, Bauernhöfen und Windmühlen vor einem tief gesetzten Horizont, ein mitunter bewusst unscharf gestalteter Hintergrund im piktorialistischen Stil. Die im Vergleich mit Fotografien deutscher Zeitgenossen, wie etwa Renger-Patzsch, rückschrittlich anmutenden Landschaftsfotografien werden im Text mit der politischen Situation, in der sich Stewner befand, erklärt.⁵

3 „Die faschistoide Radikalisierung des politischen Lebens, insbesondere nach der Machtergreifung Hitlers, die bedeutenden Einfluss auf die Politik des Reiches gegenüber dem Deutschtum im Ausland hatte, musste sich auf die gegenseitigen Beziehungen der Deutschen und Polen nicht nur in Posen auswirken. [...] Für die Polen begann die Tragödie des Krieges, deren Täter die Deutschen waren. In Anbetracht des Ausmaßes von Unrecht und Leid stand es schlecht um Empathie und eine individuelle Haltung gegenüber den deutschen Nachbarn. Für die polnischen Einwohner Posen gab es keinen Unterschied zwischen den Bürgern deutscher Nationalität und dem nationalsozialistischen Reich.“ (54ff.)

4 So stellte er etwa nach der Übernahme des Fotogeschäfts von Kazimierz Greger 150 Mitarbeiter ein, von denen die überwiegende Mehrheit Polen waren.

5 „Es steht außer Zweifel, dass Ernst Stewner Fotografien schuf, die sowohl ‚schön‘ und ‚gut‘ sein als auch auf die Zustimmung großer Personenkreise treffen sollten. Die zeitlosesten Bildgegenstände waren fraglos Naturlandschaften, die einen sich ewig wiederholenden Zyklus verkörperten. Die Natur als Bildthema aufzugreifen, entsprach zwar der nationalsozialistischen Parole von der ‚Erdverbundenheit der Germanen‘, doch das Sujet Natur selbst war nicht spezifisch ‚deutsch‘, sondern konnte auch als ein Fluchtpunkt vor den sozialen und politischen Spannungen des Alltags dienen. Die Natur stand für eine ‚heile Welt‘ und konnte u. a. für eine Verehrung der göttlichen Schöpfung stehen, sodass sich kein abschließendes Urteil über eine Deutung von Stewners Landschaftsaufnahmen fällen lässt.“ (76)

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass auf den Aufnahmen vorrangig Gebäude abgebildet sind, die auf die Besiedlung der Gebiete durch deutsche Einwanderer verweisen.⁶ Eben dieses Thema spiegelt sich auch in Stewners Bildserien *Menschenbilder I* und *Menschenbilder II* sowie der Serie *Ethnografie*. Hier hat er während seiner landeskundlichen Reisen durch Polen unterschiedliche ethnografische Gruppen, darunter auch deutsche Minderheiten in den ihr jeweils eigenen Regionen, porträtiert. Eine mögliche Lesart, die von den Zeitgenossen als solche bewusst verwendet wurde, bestand darin, die Fotografien nicht nur als Ausdruck der ethnografischen und regionalen Vielfalt, sondern auch als Zeugnis der Vitalität der deutschen Volkskultur zu sehen.

Sowohl in der Wahl des Themenbereichs als auch in der Art der Darstellungsweise – Nahaufnahmen, eng gesetzte Bildausschnitte, das Verhältnis zwischen Schärfe und Unschärfe – sind Parallelen zu Lendvai-Dircksens Porträts erkennbar. Dass Stewners fotografisches Interesse nicht allein darin bestand, dem Betrachter die Schönheit der polnischen Landschaft zu vermitteln, ihm vielmehr die Begegnung mit deutschen Landsleuten in unterschiedlichen Gebieten Polens fotografischen Anlass „zum Aufbau einer nationalen Gemeinschaft“ (290) boten, unterstreicht diese Nähe. So wollte Stewner seine Porträts als Zeugnis und Dokument dieser Begegnungen verstanden wissen.

Vor diesem Hintergrund wäre eine direkte Gegenüberstellung der Porträts Lendvai-Dircksens und Stewners von Interesse, die dem Leser den direkten Vergleich zur künstlerischen Fotografie in Deutschland ermöglicht hätte. Dies liefert die Abhandlung jedoch nicht. Dennoch zeigt die Beschäftigung mit dem in Polen ansässigen deutschen Fotografen Ernst Stewner, was auch auf die Entwicklung der Fotografie in Deutschland zutrifft: Seine Bilder liefern entstehungsgeschichtlich Zeugnis über die politischen und kulturellen Einflüsse auf die künstlerische Fotografie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts; sie gewinnen in der inhaltlichen Beschäftigung mit der sozialen und biografischen Situation eines in Polen ansässigen deutschen Fotografen zusätzlich an Bedeutung.

NINA KLÖPPER
Hamburg

6 Neben Aufnahmen von Bauwerken in den Kleinstädten Posens existiert eine große Anzahl an Architekturfotografien, die Stewner in größeren polnischen Städten, z. B. in Bromberg, Plock, Thorn, Danzig, Wilna, Warschau und Krakau, aufnahm.