

«Das Ehrenkleid unserer Wehrmacht»: Paul Wolffs Fotografien in den Werkstätten von Peek und Cloppenburg 1942

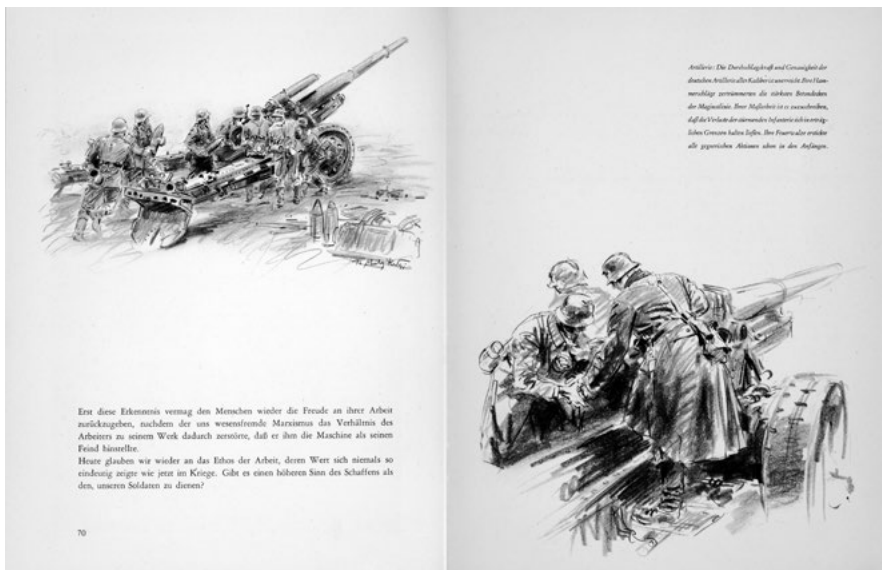
Als Paul Wolff den Auftrag annahm, die Produktionsstätten der Bekleidungsfirma Peek und Cloppenburg für das von Curt Ehrlich verfasste Buch *Uniformen und Soldaten. Ein Bildbericht vom Ehrenkleid unserer Wehrmacht* zu fotografieren, war er dem Publikum der 1930er Jahre bereits als Fotograf von Industrieanlagen und deren Betriebsabläufen vertraut.¹ Durch seine fotografischen Beiträge für den Bildband *Zellwolle: Vom Wunder ihres Werdens* von Paul G. Erhardt von 1938, sein eigenes Buch *Arbeit! 200 Tiefdruckbildseiten*, erschienen 1937, und den von Heinrich Hauser herausgegebenen Bildband *Im Kraftfeld von Rüsselsheim* aus dem Jahr 1940 hatte er sich im nationalsozialistischen Deutschland in der Industriefotografie und insbesondere der Dokumentation von industriellen Arbeitsabläufen einen Namen gemacht.² Einschlägig bekannt wurde Wolff zuvor durch seine Publikation *Meine Erfahrungen mit der Leica. Ein historischer Querschnitt aus fast 10 Jahren Leica-Photographie*, die ihn ab 1934 zum Popularisierer der Kleinbildfotografie machte und für die er bis heute prominent ist. Wolff ging es dabei weniger um die Reflexion der fotografischen Avantgarde – die er aber sehr wohl wahrgenommen haben musste und für seine Zwecke adaptierte – als vielmehr um «die Abdeckung der Breite fast aller Funktionszusammenhänge, deren das Medium Fotografie fähig war».³ Zusammen mit dem Fotografen und Kameramann Alfred Tritschler gründete er 1927 ein Kleinbildarchiv und damit auch eine erfolgreiche Bildagentur, die in den dreißiger Jahren auf rund zwanzig Mitarbeiter anwuchs, die die eingehenden Bestellungen arbeitsteilig erledigten.⁴ Wolff fotografierte nicht nur Industrieanlagen, sondern übernahm eine ganze Bandbreite an Aufträgen, die sich von Fotografien der Olympischen Spiele, Stadt- und Landschaftsansichten, Modefotografie und Werbeaufnahmen bis hin zu Stillleben erstreckten. Im Folgenden soll es jedoch explizit um seine Industriefotografie gehen, genauer um einen speziellen Auftrag, den er von der Firma Peek und Cloppenburg erhielt.⁵ Zu fragen ist, mit welchen Mitteln Wolff die Arbeitsideologie der Nationalsozialisten propagandistisch ins Bild setzte und wie diese wiederum in die schriftliche Selbstdarstellung von Peek und Cloppenburg eingebunden wurde. Dabei gehe ich davon aus, dass Wolffs Arbeit, wie Rolf Sachsse es ausdrückt, einen entscheidenden Anteil an einer «Erziehung zum Wegsehen» im NS-Staat hatte.⁶ Was sollte jedoch «gesehen» werden? Wie funktioniert hier die Strategie der Bildlenkung, die während des Zweiten Weltkrieges entweder zur Verherrlichung, Versachlichung oder Verharmlosung des Krieges entwickelt wurde? Es besteht kein Zweifel daran, dass Wolff «Ikonen der Bildpropaganda» der Nationalsozialisten produzierte und dass er durch seine Publikationen zur Kleinbildfotografie aktiv als «Vorbildlieferant und Erzieher einer erhofften großen Menge von Fotoamateuren» für die nationalsozialistische Ideologie agierte.⁷ Wie spiegeln nun Wolffs Fotografien die nationalsozialistische Ideologie der «Arbeit als Dienst an der

Volksgemeinschaft» wider?⁸ Auf welche Weise verschleierte Wolff das Thema der Fremdarbeiter_innen beziehungsweise der Zwangsarbeit? Wie inszenierte Wolff die Arbeit in einer Industrie, die einerseits den Anspruch hatte, als ein «moderner», rationalisierter Produktionszweig zu gelten, andererseits jedoch weiterhin stark von Hand- und Heimarbeit geprägt war?⁹ Zur Beantwortung dieser Fragen müssen wir uns der Publikation als Ganzes zuwenden.

Das vom Erich Klinghammer Verlag in Berlin 1942 herausgegebene schmale Büchlein, das zuerst als Firmenbroschüre erschien, kann ohne Zweifel als eine Propagandaschrift für die Uniformfertigung im Zweiten Weltkrieg von Peek und Cloppenburg gelten.¹⁰ Mit einem Grußwort des Generalmajors und Chef der Heeresbekleidungsabteilung, Karl Böttger, und einem Geleit von Karl Arnhold, einem Funktionär des Amtes für Berufserziehung und Betriebsführung der DAF (Deutsche Arbeitsfront),¹¹ situiert sich die Publikation im Machtzentrum der nationalsozialistischen Arbeitsorganisation und der Uniformherstellung. So adressierte sie durch den Vertrieb als Buch ein größeres Publikum als die ursprüngliche schmalere Firmenbroschüre für die Kunden des Unternehmens Peek und Cloppenburg.¹² Das Ziel des Buches bringt dann auch Karl Böttger auf den Punkt, wenn er im Grußwort betont, «mit welchen Mühen und Sorgfalt die Herstellung der Uniformen gehandhabt und geleitet wird, wieviel fleißige Hände und sinnreich gebaute Maschinen notwendig sind, um den besten Soldaten der Welt die bestmögliche Bekleidung im Kampf um Deutschlands Freiheit zu geben».¹³

Böttger erläutert nicht nur, dass das Buch für ein breites Publikum gedacht war, er weist auch auf die Funktion der Fotografien hin, die er als «erläuternde Lichtbildaufnahmen» beschreibt, durch die wir die Arbeit «erleben» sollen, und spricht der Fotografie dadurch eine erklärende sowie erzieherische Rolle zu.¹⁴ An erster Stelle steht jedoch die Heroisierung der Industriearbeit, die den Kampf der Soldaten um «Deutschlands Freiheit» ermögliche.¹⁵ Um dieses Anliegen noch zu verdeutlichen, ist das Buch zusätzlich zu den Fotografien mit Zeichnungen von Theo Matejko durchsetzt, die das illustrieren, wozu diese Uniformproduktion den deutschen Soldaten befähigen soll: den Kriegseinsatz (Abb. 1). Von der Artillerie bis zur Marine werden mit lockerem Strich alle Sparten der Wehrmacht bei ihrer «Arbeit» im Panzer, am Fallschirm oder am Funkgerät gezeigt. Durch diese Zeichnungen wird klar, dass im Verständnis der Nationalsozialisten der Krieg «eine etwas andere Form der Arbeit» ist, die «mitunter als deutsche Qualitätsarbeit [erschien]».¹⁶ Diese «Qualitätsarbeit» und die «hohe Wertschätzung der Arbeit», die die Nationalsozialisten meinten, bei sich erkennen zu können, rechtfertigte auch die Gewalt gegen Andere, insbesondere gegen «Juden» und «Russen», die man für «arbeitsscheu oder arbeitsunfähig» hielt.¹⁷

Im Geleit des Funktionärs der Arbeitsfront, dem nationalsozialistischen Einheitsverband der Arbeitnehmer und Arbeitgeber, wird die Uniformherstellung und die damit einhergehende Rationalisierung im Produktionsprozess legitimiert und dafür geworben, dass diese in Friedenszeiten den gesteigerten Kleidungsbedarf decken werde: «Der hochwertige deutsche Mensch im Betriebsmittelpunkt und alle technische Apparatur und Organisation ihm als Werkzeug zugeordnet: so muss der zukünftige Betrieb aussehen.»¹⁸ Hier wird deutlich, was Adelheid von Saldern und Rüdiger Hachtmann als Ziel der fordistischen Rationalisierung unter den Nationalsozialisten beschrieben haben: Fremd- beziehungsweise Zwangsarbeiter_innen sollten monotone, entfremdende Arbeit in industrialisierten Betrieben überneh-



Erst diese Erkenntnis vermag den Menschen wieder die Freude an ihrer Arbeit zurückzugeben, nachdem der uns wesensfremde Marxismus das Verhältnis des Arbeiters zu seinem Werk dadurch zerstört, daß er ihm die Maschine als seinen Feind hinstellt.
Heute glauben wir wieder an das Ethische der Arbeit, denn Wenn sich niemals so eindeutig zeigte wie jetzt im Kriege, Gibt es einen höheren Sinn des Schaffens als den, unseren Soldaten zu dienen?

70

Arbeiter: Die Durchschlagkraft und Genauigkeit der deutschen Artillerie aller Kaliber ist unerreicht. Eine flammendsteigende Gewissheit der höchsten Bedenken der Regierung. Ihre Soldaten sind unerschrocken, daß die Völker der allmächtigen Infanterie sich vorzeitig Leben lassen sollen. Die Flammkraft erzieht alle gegnerischen Abteilungen schon in den Anfängen.

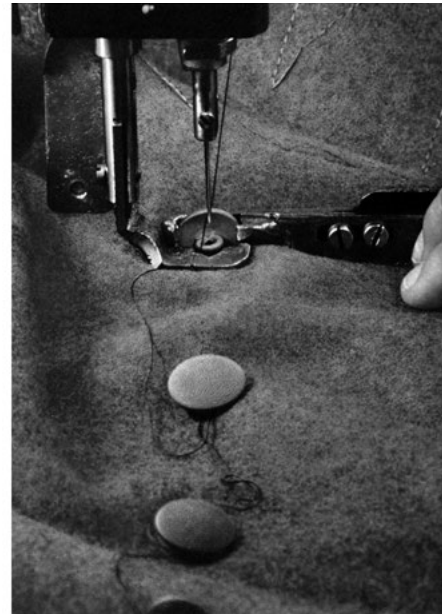
1 Theo Matejko, ohne Titel, Zeichnungen, in: *Uniformen und Soldaten, Ein Bilderbericht vom Ehrenkleid unserer Wehrmacht*, hg. v. Dr. Curt Ehrlich, Berlin 1942

men, deutsche Arbeitnehmer_innen sollten sich jedoch zu Facharbeiter_innen oder technischen Angestellten qualifizieren, die dann mit «Kontroll- und Reparaturarbeiten sowie mit der Einführung neuer Fertigungssysteme befasst und nur am Rande in unmittelbare produzierende Tätigkeiten involviert» wären.¹⁹ Obwohl also der «deutsche Mensch» eigentlich gar nicht mehr von den Auswirkungen fordristischer Fließbandarbeit, wie beispielsweise Akkordarbeit, betroffen sein sollte, sieht sich Arnhold genötigt, diese Entwicklung als eine «gesunde» zu legitimieren. Arbeit mit feingliederigen Präzisionsmaschinen, Steuerung und Abstimmung aller Arbeitsvorgänge, meisterliche Beherrschung der gesamten technischen Apparatur sind Dinge, die an den menschlichen Geist vielfach weit höhere Anforderungen stellen, als es die primitive Arbeit der «guten alten Zeit» tat. In der Beschwingtheit sorgfältig abgestimmter Gemeinschaftsarbeit aber liegt sogar ein ganz besonderer Reiz, den die bisherigen Arbeitsweisen überhaupt nicht gekannt haben.²⁰

Paul Wolffs Fotografien setzen Arnholds positive Vorstellung von der Zusammenarbeit von Mensch und Maschine, die der Handarbeit klar überlegen sei, sowie die Idee einer «abgestimmten Gemeinschaftsarbeit» kongenial um.²¹ Statt jedoch das Bild von «Beschwingtheit» zu vermitteln, haben wir es meist mit statischen, gestellt wirkenden Posen zu tun, die mit wenigen Ausnahmen von einzelnen oder teilweise paarweisen Arbeiter_innen eingenommen werden. Die Abfolge der Fotografien, die über die einzelnen Kapitel des Textes verteilt sind, orientiert sich am Produktionsprozess vom Stoffballen bis hin zur fertigen Uniform, die dann im letzten Bild wahrscheinlich vom Werksleiter und Näher_innen gemeinsam begutachtet wird, und vermittelt damit die «Vorstellung eines gleichmäßigen und wohlgeordneten Arbeitsflusses».²² Die Fotografien illustrieren den dazugehörigen, die Produktion beschreibenden Text nicht eins zu eins, sondern bilden eine eigenständige Bildsequenz. Nur im Falle des Kapitels *Der Saal der tausend Nadeln* haben wir es mit einer engeren Entsprechung von Bild und Text zu tun. Wolff zeigt hier mehrfach



2 Paul Wolff, ohne Titel, 1942, Farbfotografien, in: *Uniformen und Soldaten, Ein Bildbericht vom Ehrenkleid unserer Wehrmacht*, hg. v. Dr. Curt Ehrlich, Berlin 1942



3 Paul Wolff, ohne Titel, 1942, Farbfotografien, in: *Uniformen und Soldaten, Ein Bildbericht vom Ehrenkleid unserer Wehrmacht*, hg. v. Dr. Curt Ehrlich, Berlin 1942

Nadeln, wie sie in den Nähmaschinen eingesetzt werden in extrem scharfen Großaufnahmen (Abb. 2 und Abb. 3). Alle Abbildungen sind farbig und insbesondere in diesen Close-Ups bringt die Gegenüberstellung der grau-schwarzen, glänzenden



4 Paul Wolff, ohne Titel, 1942, Farbfotografien, in: *Uniformen und Soldaten, Ein Bildbericht vom Ehrenkleid unserer Wehrmacht*, hg. v. Dr. Curt Ehrlich, Berlin 1942

Maschinen mit dem warmen Hautton der Hände das Zusammenspiel von Mensch und Maschine den Betrachter_innen buchstäblich näher. Zwei der Bilder zeigen das Herstellen und Säumen von Knopflöchern, zwei weitere im folgenden Kapitel dann die Anbringung von Knöpfen und Druckknöpfen durch Spezialmaschinen; eine Arbeit, die laut «relativ weitgehenden Fabrikationsvorschriften» noch lang in den Krieg hinein per Hand erledigt werden musste.²³ Wolffs Fotografien können also in Wechselwirkung mit dem Text, der die Knopfmaschinen als Fortschritt anpreist, als Argument und Legitimation für die Mechanisierung dieses Arbeitsvorgangs gelten.

Folgt man Roman Kösters Analysen der Uniformindustrie im «Dritten Reich» so war das Gros der meistens eher kleinen Betriebe kaum rationalisiert, das heißt, es wurde nur wenig nach fordistischen Arbeitsmaximen gefertigt, sondern weiterhin in dezentralisierter Einzelstück- oder Gruppenarbeit und in Heimarbeit hergestellt. Fließbandarbeit war relativ selten.²⁴ Mit dem Fortgang des Krieges änderte sich dies jedoch und dementsprechend sind die Fotografien des Produktionsprozesses in den Werken von Peek und Cloppenburg auch als Teil dieser Rationalisierungsanstrengungen der Uniformindustrie zu verstehen, beziehungsweise können als «Versprechen» dieser Anstrengungen gelesen werden. Der von Curt Ehrlich verfasste Text tut in Kombination mit den Fotografien sein Übriges, um die rationalisierten Arbeitsvorgänge zu legitimieren.²⁵ So tragen Wolffs Fotografien der Vision eines reibungslosen Zusammenarbeitens von Mensch und Maschine in jeder Hinsicht Rechnung. Zieht man beispielsweise die beiden Fotografien zweier Arbeiter_innen jeweils an einer Spulmaschine und einem Sticheinziehapparat heran, wird deutlich, wie Wolff mithilfe der Verzahnung von glänzender Maschine und glänzender Arbeitsuniform eine Verschmelzung von Arbeiter_innenkörper und Maschinenkörper erreicht (Abb. 4).²⁶ Mit der Hand am Apparat und den Blick, wenn auch etwas

widerwillig, auf das Gerät gerichtet, sind Mensch und Maschine hier ein untrennbares Paar, das in «gemeinschaftlicher» Arbeit miteinander verbunden ist. Die Maschine wird anthropomorphisiert und die Arbeiterin selbst mechanisiert. Zusammen werden sie damit «zu organisch anmutenden Funktionseinheiten, die dann ihrerseits Bestandteil eines großen und lebendigen Organismus des Werks zu sein scheinen».²⁷ In keinem der Fotos werden eventuelle Gefahren oder Konflikte bei der Herstellung von Uniformen auch nur angedeutet; es handelt sich um ein «Idyll» von Konzentration, Produktivität und Effizienz und fügt sich damit in die mustergültige Auffassung von Industriearbeit der 1930er Jahre als «Zustimmung und Befolgen von Anordnungen und Vorgabe».²⁸ Auch der Text beschwört ein «harmonisches» Bild der Fabrikarbeit, denn hier seien «jüdische Ausbeutermethoden der früheren Jahrzehnte längst überwunden», ebenso «schäl[t]en sich neue Berufe mit verantwortungsvollen Aufgaben heraus», und es würden «jungen schöpferischen Kräften Entwicklungsmöglichkeiten» geboten.²⁹ Um diesen harmonischen Eindruck erwecken zu können, nutzt die nationalsozialistische Industriefotografie die neuen Möglichkeiten der Farbfotografie, die, wie Roland Jaeger beschrieben hat, besonders durch Paul Wolffs Fotobuch *Im Kraftfeld von Rüsselsheim* popularisiert und durch die Fototechnik des deutschen Fabrikanten Agfacolor mit Hilfe der Nationalsozialisten gefördert und ermöglicht wurde.³⁰ Auf einer ikonographischen Ebene harmonisieren Wolffs Bilder die Widersprüche der Industrieproduktion durch die «Eigenschaft der Fotografie [...] wiederholte und kontinuierliche Handlungen als einzelne und momentane zu zeigen und allein dadurch eine Spontaneität zu simulieren, die außerhalb der Fotografie gar nicht existiert».³¹

Selbstverständlich wird Zwangsarbeit, die die Uniformherstellung in den Kriegsjahren ermöglichte, im Text nicht erwähnt.³² Wolff machte seine Aufnahmen in dem von Peek und Cloppenburg 1928 gegründeten Unternehmen Beha GmbH in Berlin-Lichtenberg, in dem circa 2000 Beschäftigte arbeiteten, unter ihnen Zwangsarbeiter_innen.³³ Auch Peek und Cloppenburgs Uniformherstellung profitierte also von Zwangsarbeit. Dementsprechend ist das Unternehmen im Jahr 2000 dem Stiftungsfonds der deutschen Wirtschaft zur Entschädigung der Zwangsarbeiter beigetreten.³⁴ Im Gegensatz zum prominenten Beispiel der Uniformproduktion von Hugo Boss, dessen Einsatz von Zwangsarbeiter_innen mittlerweile, wenn auch mit teilweise widersprüchlichen Ergebnissen, erforscht ist, existiert (noch) keine Studie zum Fall Peek und Cloppenburg.³⁵ Ob in Wolffs Fotografien Zwangsarbeiter_innen abgelichtet wurden, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Die Personen im Bild machen allesamt einen durch Kleidung, Frisur und Make-up zurechtgemachten Eindruck und ihre Gesichter wirken geradezu fotogen. Dadurch kommt der Verdacht auf, dass es sich nicht unbedingt um die «echte» Belegschaft handelt, sondern um Modelle, die Wolff gerne aus der eigenen Firma rekrutierte.³⁶ Die Fotografien zielten darauf ab, ein möglichst einheitliches, widerspruchsloses und ambivalenzfreies Bild der Uniformfabrikation zu vermitteln: «Dem doch so unbestechlichen Objektiv zeigt sich nichts von Ausbeutung oder Ineffizienz.»³⁷ Dabei setzen Wolffs Fotografien, die vermehrt einzelne Arbeiter_innen in den Blick nehmen, auch auf die von Alf Lüdtke beschriebene Individualisierung in der Industriefotografie der 1930er Jahre.³⁸

Zwischen der durchgehenden Schärfe und ihrer teilweise übersteigerten Farbbigkeit, die zwar Realitätsnähe vermitteln sollen, zugleich jedoch den gestellten Charakter der Bilder noch zusätzlich zu den posierenden «Arbeiter_innen» hervor-

kehren, entsteht in Wolffs Fabrikbildern eine durchgängige Ambivalenz zwischen augenscheinlicher Transparenz und Konstruktion, die aus heutiger Sicht kaum zu übersehen ist. Vergleicht man die Aufnahmen für Peek und Cloppenburg mit seinen vorangegangenen Arbeiten aus dem Bereich der Industriefotografie, die zum Beispiel in *Im Kraftfeld von Rüsselsheim* erschienen sind, ist zu erkennen, dass Wolff auf Bildformeln wie schräge Aufsichten und nahsichtige Porträtaufnahmen zurückgreift. Weiter setzt er die Möglichkeiten der Farbfotografie und der Belichtung zur Harmonisierung des Verhältnisses von Arbeiter_innen und Maschinen ein – beides Strategien, die dann beim Auftrag für Peek und Cloppenburg wieder zum Tragen kommen. Wolffs Fotografien können ohne Zweifel in die fotohistorische Entwicklung eingeordnet werden, die Reinhard Matz als prägend für die 1930er Jahre beschrieben hat, die den «arbeitenden Menschen» wieder ins Zentrum gerückt und «alle Widersprüche scheinhaft» versöhnt habe. Angestrebt wurde «nach innen zu Fleiß und Arbeit im Sinne des Unternehmens [zu] motivieren und nach außen das Bild einer kooperativen Arbeiterschaft hervor[zu]kehren». ³⁹ Dabei ging es «eher um die Artikulation eines von ihren Darstellern ablösbaren Scheins von Lebendigkeit», so Matz, der für das Repräsentationsinteresse des Unternehmens eingesetzt werden sollte. ⁴⁰ Ziel der Fotografien war es, im nationalsozialistischen Apparat Überzeugungsarbeit zu leisten und die Systemtreue und kaufmännische Potenz von Peek und Cloppenburg zu beweisen sowie die unternehmerischen Anstrengungen in Sachen Rationalisierung zu inszenieren. Dabei ist es evident, dass Wolff an einer Tabuisierung der industriellen (Wirklichkeit) im «Dritten Reich», dem Einsatz von Zwangsarbeit und den damit zusammenhängenden Konflikten aktiv mitarbeitet. ⁴¹ Wolffs extrem künstliche Bilder von fordistischer Arbeit im Nationalsozialismus leisten damit einen entscheidenden Beitrag dazu, die arbeitenden Menschen als «Funktions- und Zeichenträger» einzusetzen und für die Zwecke des Unternehmens und des nationalsozialistischen Staates und seiner Kriegsführung zu instrumentalisieren. ⁴² Mittels der Fotografie gelang es Peek und Cloppenburg, die «destruktiven Momente [von Industriearbeit] nicht nur zu kaschieren, sondern [...] ins Positive zu kehren». ⁴³ Zu erschließen, welche Form der Arbeitsalltag in der Uniformfabrikation von Peek und Cloppenburg für die Arbeiter_innen und Zwangsarbeiter_innen annahm und welche Konsequenzen daraus für die Menschen erwachsen, wird nur durch eine historische Aufarbeitung wie im Falle des Uniformherstellers Hugo Boss möglich sein. ⁴⁴ Dazu wird diese verschleiernde Industriefotografie jedoch keinen Beitrag leisten, liefert sie doch im Sinne der Uniformindustrie allein fotografische Hohlformen nationalsozialistischer Arbeitsrhetorik.

Anmerkungen

- 1 Zu Karriere und Werk von Paul Wolff siehe Jan Brüning, Dr. Paul Wolff. Ein Fotograf im Krafffeld seiner Zeit, in: *Fotogesichte*, 1996, Bd. 16, Heft 61, S. 31–46; Rolf Sachsse, Dr. Paul Wolff im Zwielicht, in: *Professional Camera*, 1980, Heft 2, S. 50, 58 und 90; Ders., *Die Erziehung zum Weg-Sehen. Fotografie im NS-Staat*, Dresden 2003, S. 107–110; sowie *Paul Wolff. Fotografien der 1920er und 30er Jahre*, hg. v. Peter van den Brink u. a., Ausst.-Kat., Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 2003 und *Frankfurt in Fotografien von Paul Wolff 1927–1943*, hg. v. Wolfgang Klötzer, München 1991.
- 2 Eine Übersicht über Paul Wolffs Fotobücher, darunter auch solche für die Industrie, gibt Hanna Koch, Erfahrungen mit der Leica. Fotobücher von Dr. Paul Wolff & Tritschler, in: *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918–1945*, hg. v. Manfred Heiting/Roland Jaeger, Göttingen 2014, Bd. 2, S. 446–475. Koch betont, dass insbesondere Wolffs *Arbeit!* kein Lehrbuch für die «Werksfotografie mit der Kleinbildkamera» sei, sondern durch seine «Ästhetisierung der Arbeitswelt propagandistischen Zwecken» diene. Vgl. ebd., S. 465.
- 3 Siehe dazu Sachsse 1980 (wie Anm. 1), S. 90.
- 4 Ebd., S. 58. Zu Tritschler siehe auch Koch 2014 (wie Anm. 2), S. 446–447.
- 5 Siehe zu dieser Publikation auch Koch 2014 (wie Anm. 2), S. 455 und Roland Jaeger, Unsere Zeit sucht Naturnähe. Zur Farbfotografie in Büchern, in: Heiting/Jaeger 2014 (wie Anm. 2), S. 607–642, hier S. 625–627. Von beiden Autor_innen wird die Fotoserie klar als Teil nationalsozialistischer Propaganda gesehen, ohne jedoch eingehend analysiert zu werden.
- 6 Sachsse 2003 (wie Anm. 1).
- 7 Ebd., S. 108, 210. Sachsse weist darauf hin, dass Wolffs Bücher vom Propagandaministerium mitfinanziert wurden und z. B. im Vorzimmer von Minister Goebbels auslagen. An dieser Stelle müssen damit auch Bedenken angemeldet werden, wenn Kristina Lemke versucht, Wolffs Schaffen als «ambivalent» zu beschreiben und auf «Unschärfen» besteht, «die eine ideologische Zuschreibung schwierig machen». Gerade seine Arbeit im Bereich der Industriefotografie zeigt m. E. seine zweifelsfreie und gewollte Komplizenschaft mit dem nationalsozialistischen Regime und illustriert, wie Anteile einer fotografischen Moderne für propagandistische Zwecke durch Wolff kooptiert wurden. Kristina Lemke, Dr. Paul Wolff. Eine Fotografienkarriere im Nationalsozialismus, in: *Rundbrief Fotografie*, 2017, Bd. 24, Heft 2, S. 8–19.
- 8 Marc Buggeln/Michael Wildt, Arbeit im Nationalsozialismus, in: Dies., *Arbeit im Nationalsozialismus*, Oldenburg 2014, S. IV–XXXVII, hier S. XV.
- 9 Siehe dazu Roman Köster, *Hugo Boss 1924–1945. Die Geschichte einer Kleiderfabrik zwischen Weimarer Republik und «Drittem Reich»*, München 2011, S. 37.
- 10 Der Verlag gab zum Beispiel *Warschau – Paris – London. Eine Bildmappe vom Einsatz unserer Luftwaffe*, sowie *Flak in Tätigkeit* (beides 1940) oder *Bewährung. Fronterlebnisse hessischer und thüringischer Soldaten* (von 1942) heraus und war somit systemtreu.
- 11 Die DAF wurde nach Auflösung der freien Gewerkschaften und der Beschlagnahmung deren Vermögen gegründet. Das Streikrecht wurde abgeschafft und die Berufsverbände der Angestellten und der Arbeiter_innen wurden durch staatliche Anordnung zusammengeführt und im Oktober 1934 wurde die DAF offiziell der NSDAP angeschlossen.
- 12 Jaeger 2014 (wie Anm. 5), S. 626. Eine Übersicht über illustrierte Firmenschriften der Zeit gibt Rolf Sachsse, Mit Bildern zum Image, in: Heiting/Jaeger 2014 (wie Anm. 2), S. 476–491. Es ist bemerkenswert, dass auch Paul Wolffs Buch *Arbeit!*, das in großer Auflage in den Buchhandel kam, teilweise mit Fotografien bebildert war, die schon in Firmenschriften erschienen waren.
- 13 Karl Böttger, Vorwort, in: *Uniformen und Soldaten. Ein Bildbericht vom Ehrenkleid unserer Wehrmacht*, hg. v. Dr. Curt Ehrlich, Berlin 1942, S. 7.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.
- 16 Buggeln/Wildt 2014 (wie Anm. 8), S. XXXI–XXXII.
- 17 Ebd.
- 18 Karl Arnhold, Zum Geleit, in: Ehrlich 1942 (wie Anm. 13), S. 8–9.
- 19 Adelheid von Saldern/Rüdiger Hachtmann, «Gesellschaft und Fließband». Fordistische Produktion und Herrschaftspraxis am Fließband, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 2009, Bd. 6, S. 186–208, hier S. 193.
- 20 Arnhold 1942 (wie Anm. 18), S. 9.
- 21 Zur Bedeutung von Handarbeit in der Arbeitsideologie der Nationalsozialisten siehe Alf Lüttke, *Eigen-Sinn: Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus*, Münster 2015 (1993), S. 301–303.
- 22 Alf Lüttke, Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre, in: *Historische Anthropologie*, 1993, Bd. 1, Heft 3, S. 394–430, hier S. 404.
- 23 Köster 2011 (wie Anm. 9), S. 41.
- 24 Ebd., siehe Tabellen auf Seite 41 und 42. Im Text von Curt Ehrlich werden die Vor- und Nachteile von Heimarbeit und Fabrikarbeit zu Gunsten von Fabrikarbeit diskutiert: Ehrlich

1942 (wie Anm. 13), S. 100. Akkordarbeit wird jedoch von Ehrlich als problematisch behandelt, weil gleichbleibende Leistung nur durch vermehrte Pausen zu erreichen sei. Vgl. ebd., S. 107–108. In diesem letzten Abschnitt des Textes wird besonders deutlich, wie umstritten die rationalisierte Kleidungsindustrie unter den Arbeiter_innen gewesen sein muss.

25 Ehrlich 1942 (wie Anm. 13), S. 46.

26 Die Arbeiter_innen tragen unterschiedliche «Uniformen»: Kittelschürzen für die Arbeiter_innen, die an den Nähmaschinen in der Fertigungshalle sitzen, und glänzende Kleider – wahrscheinlich aus Kunstseide – für die Arbeiter_innen an den Spezialmaschinen, deren vermutlichlicher Status als Vorarbeiter_innen dadurch signalisiert wird. Alle Arbeiter_innen haben onduliertes Haar und sind teilweise geschminkt, was darauf hinweist, dass diese Aufnahmen gut vorbereitet und aufwendig inszeniert wurden. Beispielsweise kann das Glänzen der Kleider nur durch eine komplizierte Belichtungstechnik erreicht worden sein.

27 Reinhard Matz, *Industriefotografie. Aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets*, Essen 1987, S. 65.

28 Lüdtkke 1993 (wie Anm. 21), S. 413. Siehe dazu auch Matz 1987 (wie Anm. 27), S. 65.

29 Ehrlich 1942 (wie Anm. 13), S. 108.

30 Jaeger (wie Anm. 5), S. 615.

31 Matz 1987 (wie Anm. 27), S. 55.

32 Indirekt ist das Thema «Fremdarbeit» oder «Zwangsarbeit» im Diskurs um die Spezialisierung von deutschen Arbeiter_innen im Text präsent, denn impliziert wird, dass Zwangsarbeiter_innen die nicht spezialisierten Arbeiten übernehmen, während die deutschen Arbeiter_innen als Vor- oder Facharbeiter aufsteigen könnten.

33 Zur Geschichte der Beha GmbH siehe: ModernRuins.de, Website, 2015, http://www.modernruins.de/index.php?option=com_content&view=article&id=64&Itemid=92, Zugriff am 17. Juni 2018.

E-Mail der Presseabteilung von Peek und Cloppenburg Düsseldorf an die Verfasserin vom 5.

Juni 2018. Wie viele Zwangsarbeiter_innen dort arbeiteten, ist nicht bekannt und konnte im Rahmen der Recherche dieses Aufsatzes nicht ermittelt werden. Bezieht man sich jedoch auf die Arbeit von Roman Köster, der die Anzahl und Lage der Zwangsarbeiter_innen in der Fabrikation von Hugo Boss analysierte, kann man die Anzahl der Zwangsarbeiter_innen bei P & C ungefähr einschätzen. Wenn bei Hugo Boss laut Köster von ca. 330 Mitarbeiter_innen insgesamt, ca. 140 Zwangsarbeiter_innen und ca. 40 Kriegsgefangene arbeiteten, kann man davon ausgehen, dass in einem wesentlich größeren Betrieb mit ca. 2000 Angestellten (wie im Fall von Peek und Cloppenburg) bis zum Ende des Krieges ca. 1000 Zwangsarbeiter_innen gearbeitet haben müssten. Vgl. Köster 2011 (wie Anm. 9), S. 74–75.

34 Die Zwangsarbeiter_innen bei P & C bleiben, wie schon in den Aufnahmen von Paul Wolff, bis heute unsichtbar. Nur im Rahmen der *Stolpersteine* ist meines Wissens das Leben einer Zwangsarbeiterin der Beha GmbH aufgearbeitet, die dort als Näherin arbeiten musste: Dennis Egginger-Gonzalez, Herta Wegfraß, in: Koordinierungsstelle Stolpersteine in Berlin, Webseite, <https://www.stolpersteine-berlin.de/de/biografie/4540>, Zugriff am 17. Juni 2018.

35 Roman Köster / Elisabeth Timm, *Hugo Ferdinand Boss (1885–1948) und die Firma Hugo Boss. Eine Dokumentation*, Metzingen 1999. Köster zeichnet im Gegensatz zu Timm das Bild eines mittleren Unternehmens, das seine Zwangsarbeiter_innen etwas weniger ausbeuterisch behandelt habe als der Durchschnitt.

36 Sachsse 1980 (wie Anm. 1), S. 58.

37 Lüdtkke 1993 (wie Anm. 21), S. 426.

38 Ebd.

39 Matz 1987 (wie Anm. 25), S. 36.

40 Ebd., S. 40.

41 Ebd., S. 53.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 55.

44 Vgl. Köster/Timm 1999 (wie Anm. 35).