

HERBERT MOLDERINGS

## AUGUST SANDER RHEINLANDSCHAFTEN

Photographien 1929-1946

Mit einem Text von Wolfgang Kemp

Schirmer/Mosel Verlagsgesellschaft München

Anfang des Jahres erschien in der Münchner Verlagsgesellschaft Schirmer/Mosel der Bildband „August Sander Rheinlandschaften“, mit einem Text von Wolfgang Kemp. Dieser Band bildet, wie die Verleger uns erklären, den Beginn einer Buchreihe, die dem in Deutschland neuen Typ des PHOTOKUNSTBUCHES vorbehalten sein soll, „welche gekennzeichnet ist durch eine angestrebte hohe Qualität der Reproduktion“ sowie durch den Versuch, „an Hand des vorgestellten Materials Ansätze zu einer tragfähigen photoästhetischen Theorie zu entwickeln“. Bislang geläufig ist dieser Typus für die USA, zumindest, was die Sorgfalt und Großzügigkeit betrifft, die auf die Reproduktion der Photographien verwandt werden. Und in den USA begann denn auch Ende der 60er Jahre jene Renaissance der Photographie in der Kunst, die wir heute allorts erleben.

„Die geschichtliche Signatur der Wahrnehmung durch das Medium der Photographie zu erkennen“, fordert Kemp von einer zu erneuernden und zu erweiternden materialistischen Photo-Ästhetik. „Geschichtsschreibung der Photographie ist mehr als eine Rückversicherung, die sich jedes Gebiet leistet. Als Verfolgung einer verhältnismäßig kurzen Vergangenheit hat sie dies bewußte, auch die erinnernde Identität des Geschehens herzustellen.

Darum ist es aber im Zeitalter der Life-Photographie schlechter denn je bestellt. Die gültigen Texte der Photo-Ästhetik wurden in den 30er Jahren verfaßt, als das historische Erbe vergangen genug war, um wieder aufgefrischt werden zu können“ (S. 11).

Viele Faktoren kommen in der gegenwärtigen Aktualität der Photographie zusammen, so die kritische Lage der traditionellen bildenden Künste als auch der Life-Photographie. „Der grauenvolle Bilderstrom, der sich täglich aus Vietnam über die Welt ergoß, hatte unsere Reizschwelle allmählich ins Unmenschliche vorgeschoben, weil wir auf seinen Anlaß, den Krieg, nicht praktisch zurückwirken konnten. Darüber verlor das Frontphoto fast jeden Sinn und nährte die Zweifel, die den Wahrheitsanspruch des effektvollen Schnappschusses immer begleitet hatten. Das Ende der großen Illustrierten war danach nur einer von mehreren Schlüssen, die aus dem fortschreitenden Funktionsverlust der zeitgenössischen Photographie gezogen wurden.“<sup>1</sup> Der Verlust der alten Funktion sucht sich auf dem Gebiet der Kunst wettzumachen. Die bedeutende Rolle, die der Photographie schon einmal in ihrer Geschichte, um 1930, zukam, verweist auf einen engen unterirdischen Zusammenhang zwischen dem Rückgriff auf das photographische Bild und bestimmten Momenten wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Krisen. Der in solchen Zeiten allgemeinen Verschärfung des Wahrnehmungsapparates entspricht das Bedürfnis nach dem vermeintlich direkten und unkommentierten photographischen Bild der Realität. Der Photographie „ist die freischwebende Kontemplation nicht sehr angemessen“.<sup>2</sup> „Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem bloßen Wege der Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktischen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt“.<sup>3</sup> Die Gewöhnung an die Dinge über ihre photographische Allgegenwärtigkeit erzeugte der um 1930 in Deutschland entstehende Photojournalismus. Die Massen gewinnen in geschichtlichen Wendezeiten sprunghaft an Bedeutung. Ihnen kommt am nächsten die Photographie, nicht nur wegen ihrer spezifischen Rezeptionsweise, sondern ebenso wegen ihrer Fähigkeit zur unendlichen Reproduzierbarkeit. Es war diese Entwicklung,

die zur Formulierung einer ersten Photo-Ästhetik durch Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und Gisèle Freund in den 30er Jahren führte, wohl eher als die Tatsache, „daß das historische Erbe vergangen genug war, um wieder aufgefrischt zu werden“. Und es ist der gegenwärtige Zweifel an den Wirkungsmöglichkeiten eben dieses Photojournalismus und die überall spürbare Suche nach neuen Wegen in der Photographie, die Anlässe geben, eine Erweiterung der Photo-Ästhetik der 30er Jahre in Angriff zu nehmen.

Im folgenden seien einige der Kernthesen behandelt, die der Text von Wolfgang Kemp zur Diskussion gestellt hat. Schon auf den ersten Seiten stößt man auf die provozierende Überschrift „Die Entstehung der Photographie aus der Landschaftsmalerei“ (S. 14). Damit ist nun nicht gemeint, daß die in der Photo-Geschichte etablierte Erkenntnis nichts mehr gelte, es sei das Bedürfnis nach dem massenhaften Porträt in Folge der französischen Revolution gewesen, das zur Erfindung der Photographie drängte. Vielmehr betont der Verfasser, daß *auch* „das Bedürfnis nach mehr und schneller zu produzierenden Landschaftsbildern auf Wege zu ihrer mechanischen Gewinnung sinnen ließ“ (S. 14). Die Entstehung der Landschaftsphotographie erfolgte in engstem Zusammenhang mit der Entstehung des modernen Fremdenverkehrs. Mit dem Bau der Eisenbahnen erleichterte sich das Reisen, jede Ausweitung der Warenmärkte hatte eine neue Ausweitung des Tourismus zur Folge,<sup>4</sup> und dies vergrößerte jedesmal das Bedürfnis nach visueller Information über die fremden Lande. Der außerordentlich enge Zusammenhang zwischen Tourismus und Erfindung der Photographie als zwei verbundenen Seiten der Entstehung des Weltmarktes hätte vielleicht eine gesonderte Behandlung verdient gehabt.

Neben dem Bedürfnis nach mehr und schneller zu produzierenden Porträts und Landschaftsbildern dürfte ein drittes zu benennen sein, das auf Wege zur mechanischen Bildgewinnung sinnen ließ: das Bedürfnis nach visueller Verfügbarkeit über das historische Erbe der Kunst. Man wird anders als der Autor (S. 16) die ersten Sujets der ersten Aufnahmen von Nicéphore Niépce, einem der bedeutendsten Erfinder der Photographie neben Daguerre, Bayard und Talbot, nicht für belanglos halten können. Niépce erfuhr die Anregung zu seinen photographischen Versuchen durch die eben erfundene Lithographie. Ursprünglich ging es ihm darum, ein der Lithographie entsprechendes *Druckverfahren zur Reproduktion von Stichen* zu entwickeln, mit dem entscheidenden Unterschied allerdings, daß die zu kopierende Zeichnung ohne Einschaltung der Hand, auf photochemischem Wege, auf den Stein übertragen werden sollte.<sup>5</sup> Für Bayard ebenso kamen die Anstöße zu seinen ersten photographischen Versuchen aus dem Künstler- und Lithographenkreis, in dem er verkehrte.<sup>6</sup> Unter Bayards ersten Aufnahmen befinden sich neben den Veduten vornehmlich „Kunstdokumentationen“. So sind es drei künstlerische Gattungen, die durch die Entwicklung der Photographie zurück- und schließlich verdrängt worden sind: die Porträtminiatur, die Landschaftsmalerei, genauer die Vedute, sowie die Reproduktionsgraphik.

Allerdings war die Landschaftsmalerei am wenigsten betroffen. Der Landschaftsmalerei als einem relativ abstrakten Genre kam die Betonung der subjektiven Seite des künstlerischen Wahrnehmungs- und Produktionsprozesses zugute, die ein generelles Resultat der Konkurrenzsituation von Malerei und Photographie war. Die Landschaftsmalerei wurde nicht völlig von der neuen Technik aufgesogen, vielmehr begann eine Art Wettlauf zwischen beiden Medien um die vollkommenste Naturdarstellung, wobei die Malerei sich auf die Betonung der farbigen Bildelemente und des Subjektiv-Individualen und Flüchtig-Momentanen des Seherlebnisses verlegte. Schon 1842 prophezeite ein berühmter Artikel über das Verhältnis der Landschaftsmalerei zur Photographie in der Zeitschrift *Spectator*, daß „only landscape painters, in imitating the colour of their surroundings and atmospheric effects, will be able to resist this formidable rival (der

Photographie, Anm. d. Verf.), an emanation of nature herself. That is why they will have to apply themselves more than ever to the study of light and its effects on the tints of objects and the general tonality of the subjects represented, an attempt to render impressions of the movement of living creatures, foliage, water and clouds".<sup>7</sup> Diese Prophezeiung erfüllte die Malerei des Impressionismus.

Seit ca. 1840 erfährt das Bild der Landschaft einschneidende Veränderungen durch städtisch-industrielle Entwicklungen (Eisenbahn, elektrische Telegraphie). Kemp läßt die Geschichte der Landschaftsmalerei mit dem Stadt-Land-Motiv auf den Lorenzetti-Fresken im Rathaus von Siena, ca. 1338-1340, beginnen. Es ist schade, daß dieser hervorragende chronologische Ausgangspunkt nicht zugleich als ein methodischer genutzt wurde, welcher auch die besprochenen Landschaftsphotographien, nicht zuletzt die August Sanders selbst, als Bilder im Prisma der Großstadt darstellt. In den Panoramen und Dioramen, mechanischen Abbildungsverfahren kurz vor Erfindung der Photographie, antworten Ansichten des Mont Blanc mit dem zu seinen Füßen liegenden Dorf Chamonix oder des Hafens von Gent der Sehnsucht des Großstädtlers nach der von den Folgen der industriellen Revolution unberührten Landschaft oder Stadt. Schon hier, in vorphotographischer Zeit, wurde „der optische Code der Ansichtskarte geschaffen“ (S. 19)<sup>8</sup>. Diese pittoresken Verklärungen von Stadt und Land finden ihre Fortsetzung in der Visitenkartenphotographie und vor allem in der Stereophotographie der 60er und 70er Jahre, bis die Ansichtskarte sie aufnahm und bis in unsere Zeit fortsetzte.

Neben dieser dem Feiertagsstandpunkt des Touristen genügenden idealisierenden Tendenz findet sich eine zweite, wissenschaftlich-dokumentarische in Gestalt der frühesten *systematisch* angefertigten Landschaftsphotographien. Es handelt sich dabei um Aufnahmen von wenig oder bis dahin überhaupt nicht betretenen Landstrichen Nordafrikas, Kolumbiens, des Mont Blanc-Massivs, der Karpaten etc., die unter größten äußeren Schwierigkeiten (Widrigkeiten des Klimas, feindliche Umgebung, Gewicht der photographischen Ausrüstung) zustande gekommen waren (S. 20ff.). Die ersten wurden zwischen 1840 und 1844 als *Excursions Daguerriennes* veröffentlicht. Diese „Entdeckerphotographien“ eines Vernet, Goupil-Fequet, Maxime du Camp, Francis Frith, Henry Jackson, Timothy O'Sullivan, der Brüder Bisson u.v.a. atmen den Geist der „Voyages Extraordinaires“ eines Jules Verne (1864). „Im Grunde galt es, die Welt neu ‚aufzunehmen‘, einen photographischen Atlas der Erde vorzubereiten“ (S. 22). Dieser Atlas beschränkte sich allerdings auf eine Verzeichnung nur solcher Orte, wo sich die Natur gewaltig und unerhört zeigte. Es scheint, als habe eine geheime „Commission des Monuments Naturelles“ die Photographen aufgefordert, das Erhabene der Natur zu fixieren, bevor der Strom der Touristen es ins Alltägliche verkehrt hatte. Das Pendant ist die Aufnahme der Stadt Paris durch Photographen wie Edouard Baldus, Henri Le Secq, Charles Marville, Hippolyte Bayard u.a.. Nur daß die Landschaftsphotographie nichts Analoges zu jenen Aufnahmen gewöhnlicher Straßenzüge, Häuserblocks und Geschäfte hervorbrachte, die Marville und Bayard produzierten. Dies sollte der Photographie Sanders vorbehalten bleiben.

Der Landschaftsphotographie „extremer Bereiche“ folgte eine lange Periode der Darstellung der „anonymen Landschaft“ (S. 24ff.), der „Natur als Ort seelischer Entlastung“ (S. 26).<sup>9</sup> Erst die 20er Jahre dieses Jahrhunderts brachten eine neue Art der „Entdeckerphotographie“ hervor. Nachdem die Wunder der Natur im Großen abphotographiert waren, Tourismus und Photographie die Menschen gelehrt hatten, das Immergleiche in ihnen zu sehen, suchte man das Unhörte, das Noch-Nie-Gesehene im Detail. So enträt auch die Entwicklung der neueren Photographie, die bei Kemp etwas Willkürliches hat, nicht gewissen Elementen der Notwendigkeit. Mittels ungewohnter Perspektiven, bizarrer Ausschnitte, extremer Nah- oder extremer Fernsicht werden bislang belanglose Dinge „außerordentlich“. Photorealität und natürliche Rea-

lität treten nur noch über das Schockerlebnis des völlig Andersartigen in Beziehung zueinander. Führt die Landschaftsphotographie der Excursions Daguerriennes dazu, das Immergleiche, das Ähnliche im Einzigartigen wahrzunehmen, so erkannte die neusachliche Photographie das Einzigartige im Immergleichen. Die Entmystifizierung der Welt, welche die Photographie in Gang gebracht hatte, wird durch die Neue Sachlichkeit in gewisser Weise aufgehoben; die Aura, „die einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“<sup>10</sup>, kehrt gerade über die photographische Technik in die Dinge zurück.

Der Verfasser zitiert im Zusammenhang mit der „Entdeckerphotographie“ einen bedeutenden Text von Rodolphe Töpffer, in dem dieser sich gegen die *Entmystifizierung* der Wirklichkeit durch die Photographie wendet. „Manche gefallen sich in der Vorstellung, daß in naher Zukunft das ganze von Menschen bevölkerte Universum auf Metallplatten fixiert ist: die Städte, die Kathedralen, die Reiche tauschen untereinander ihre frappierend ähnliches Porträt aus; die Monumente, die Ruinen werden dadurch ihres Geheimnisses entblößt, das die Ferne bewahrt hielt; die Einsamkeit, ein unnahbarer Ort werden zum alltäglichen Erlebnis ... Kurz gesagt: der ästhetische Genuß wird, dank der fortwährenden intensiven Anwendung des Daguerreschen Verfahrens zum Lebensinhalt aller Klassen der Gesellschaft, zum Vergnügen der Wasserträger wie der Tagelöhner“ (S. 22). Das Verwandte und das Ähnliche, nicht das Einzigartige in den Dingen bringt die sprunghafte Vermehrung der Bildproduktion durch die Photographie in den Blick. Die Bildenzyklopädie, die optische Zusammenfassung der Dinge, die die Photographie erstmals ermöglichte, schafft die Voraussetzung einer neuen Stufe des analytischen Denkens, indem sie die Dinge einer vergleichenden Anschauung zuführt. Diesen latenten Sachverhalt macht Sander zum bewußten Ausgangspunkt seines ganzen photographischen Unternehmens.

Sander steht in der Tradition der dokumentarischen Photographie eines Bisson oder Jackson, nur daß seine Landschaften nicht bizarre und fremdartige, sondern vertraute waren. „Wie es eine vergleichende Anatomie gibt“, so schrieb Alfred Döblin in Sanders Photobuch *Antlitz der Zeit* von 1929, „aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Photograph vergleichende Photographie betrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb des Detailphotographen gewonnen.“<sup>11</sup> Das trifft auch für die Landschaftsaufnahmen zu. Die Einzelaufnahme sowie die Vereinigung mehrerer Aufnahmen in Bildband oder Mappe sind darauf angelegt, im Individuellen das Typische, das Charakteristische einer Landschaft herauszuarbeiten. „Wichtig erscheint“, so formulierte Sander selbst seine Absichten zur Landschaftsphotographie in dem Bildband *Die Eifel* von 1934, „in den einzelnen Photographien die charakteristischen Züge des Landes herauszuheben und im Zusammenklang ein Abbild der Eifellandschaft zu geben, wie sie im langen Zusammenwirken von Mensch und Natur geschaffen wurde“. Die se Methode fördert und fordert den Zusammenhang wissenschaftlicher Erkenntnis, Erkenntnis der geologischen und agrarischen Formationen, die das Gesicht einer Landschaft prägen.

Kemp setzt August Sander mit Recht von der Photographie der Neuen Schlichkeit ab. Komposition, nicht Dokumentation war das Ziel der neusachlichen Photographie. Komposition war gleichbedeutend mit technischer Verfremdung der Landschaft bis zum Grad einer völlig anderen Realität, die nur in der Form der Überwältigung mit der natürlichen Realität in Verbindung tritt. Der Überwältigungseffekt, der den Photos eines Renger-Patzsch, Petschow oder Weston eigen ist.<sup>12</sup> dient der Reklame, dient der Verkäuflichkeit der Natur, nicht ihrer Erkenntnis (S. 44). Der photographische Standpunkt Sanders vor der Natur wird genau beschrieben: es ist der Standpunkt des in der Landschaft lebenden und arbeitenden Menschen (S. 44). Die Landschaft erscheint nicht als reine, unberührte Natur, als Landschaft ohne und vor dem Menschen, sondern

als ‚Kulturlandschaft‘ (S. 44), als Einheit von Mensch und Natur. Demgemäß sucht Sander gerade jene (seltenen) Standpunkte auf, die beides, das Wirken der Naturkräfte und das Wirken menschlicher Arbeit erkennen lassen. Die neusachliche Landschaftsfotographie ist jedoch nicht nur schlechterdings anders, vielmehr verrät sie den typischen Blickwinkel des modernen Großstädtlers. Die Vorliebe für abstrakte Strukturen, die diese Photos kennzeichnet, steht in einem engen Zusammenhang mit den modernen Architektur- und städtebaulichen Bestrebungen der 20er und 30er Jahre. „Modernist photographs around 1930 were used to reflect a confidence in the onset of a technological utopia, heralded in German design and housing projects and the clean-cut dynamic lines of the skyscrapers.“<sup>13</sup> Ihre diagrammatische Form ist Teil einer generellen Tendenz zur Rationalisierung aller Lebensbereiche, ist bildgewordener Ausdruck der Unterwerfung aller Dinge unter ein auf das Gleichartige gerichtetes abstraktes Raster großindustrieller Planung und Produktion. Davon zeugt nicht nur die Photographie, sondern das gesamte industrielle Design (das „Bauhaus-Design“) der 20er Jahre. Die neusachlichen Photographen gleichen die Landschaft diesen Formen des modernen technischen Designs an.

Wie von der neusachlichen Photographie setzt der Verfasser Sanders Photographie ebenso von der Ansichtskarte ab, auf der sich die Landschaft mit dem verführerischen Blick des Pin-ups vereint.

Sanders Darstellungsweise der Landschaft setzt sich jedoch anders als bei Kemp beschrieben aus vielen heterogenen Elementen zusammen. Seine formalen Mittel ordnen sich immer dem Ziel unter, die Dinge vor dem Objektiv möglichst klar und umfassend zur Selbstdarstellung zu bringen. Nicht Mittel der Flächenkomposition (Renger-Patzsch), sondern solche der Raumdarstellung bilden sein Repertoire. Die unendlich anmutende Schärfe des Raumkontinuums vom vordersten Stein bis zum fernsten Hintergrund scheinen die Landschaft dem schauenden Betrachter geklärt zu haben (diese Klarheit schließt Versenkung aus). Um diesen Eindruck zu erzielen, sind viele Dunkelpartien auf den meisten Photos durch partielle Behandlung mit Neucocchin aufgehellt. Der Verfasser erinnert mit Recht an die Photographie der Frühzeit (S. 42) und sieht „Sanders Werk von einem gewissen Historismus geprägt“ (S. 44), einem Historismus, der neben der Anlehnung an die Präzision der frühen Photographie wohl auch eine Schulung des Auges an den holländischen Landschaftsbildern des 17. Jahrhunderts verrät. Es ist bezeichnend, daß sich Vergleichsstücke zu Sanders „Rheinlandschaften“ nicht so sehr in der Photographie als in der Malerei finden lassen. Am ehesten vergleichbar sind die radierten Rheinlandschaften des Kölner Malers Franz Maria Jansen (1885-1958), mit dem August Sander eng befreundet war.<sup>14</sup> Die Landschaften des Rheins waren ein Hauptanziehungspunkt der Romantiker gewesen (S. 49ff.)<sup>15</sup> Die romantische Sicht wurde schnell zu der jener Werbegraphiker, auf die der Spottvers gemünzt war: „Erfunden ist der ganze Rhein vom Fremden- und Verkehrsverein.“<sup>16</sup> Jansens Radierungen, 1921 und 1925 in Mappenwerken veröffentlicht, hoben sich zum ersten Mal durch ihre nüchtern-sachliche Wiedergabe der Rheinlandschaft aus der Flut der romantisch-touristischen Verklärungen ab. „Kein Suchen nach schönen Stimmungen, keine Sentimentalität, keine Ruinenpoesie“ (Hans F. Secker, 1925)<sup>17</sup> Lehrten Ausschnitt und Panoramastandpunkt auf den holländischen Landschaftsbildern die stufenlose Darstellung der räumlichen Weite einer Flußlandschaft, so demonstrierten Jansens Radierungen deren Reduktion auf weniger einfache und typische Konturen (Abb. 1 und 2).

Sicher war Sanders „Sehweise schon damals, in den 30er und 40er Jahren, zu einem guten Teil unmodern“ (S. 43); Sander vertritt eine im Vergehen begriffene Erfahrungsweise der Landschaft zu einer Zeit, als die technisierte neusachliche Erfahrungsweise schon voll entfaltet ist. „Modern“ war die Photographie eines Renger-Patzsch, Pet-

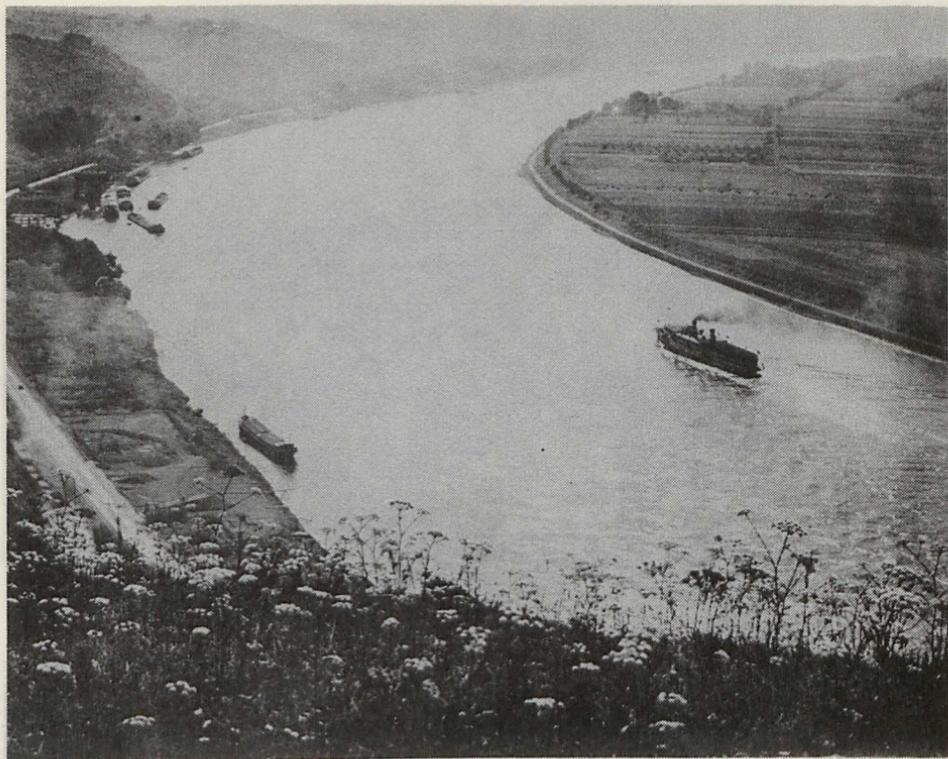
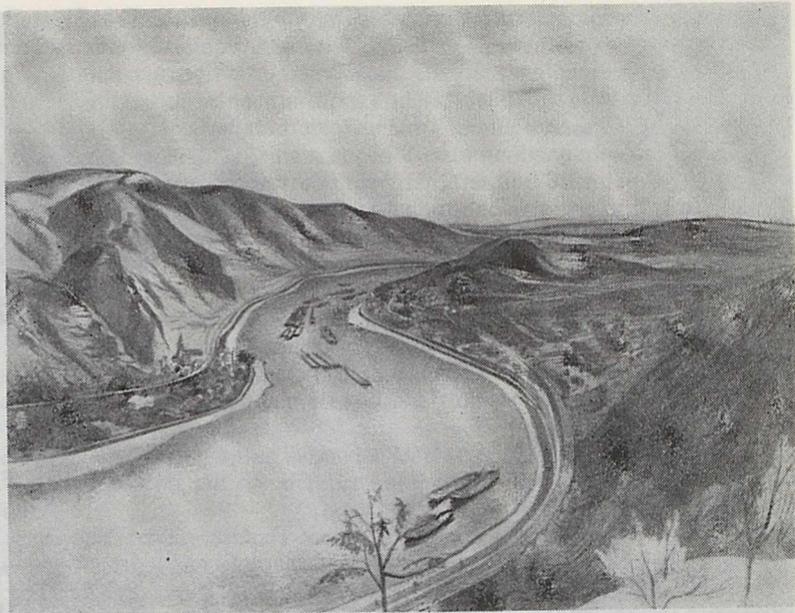
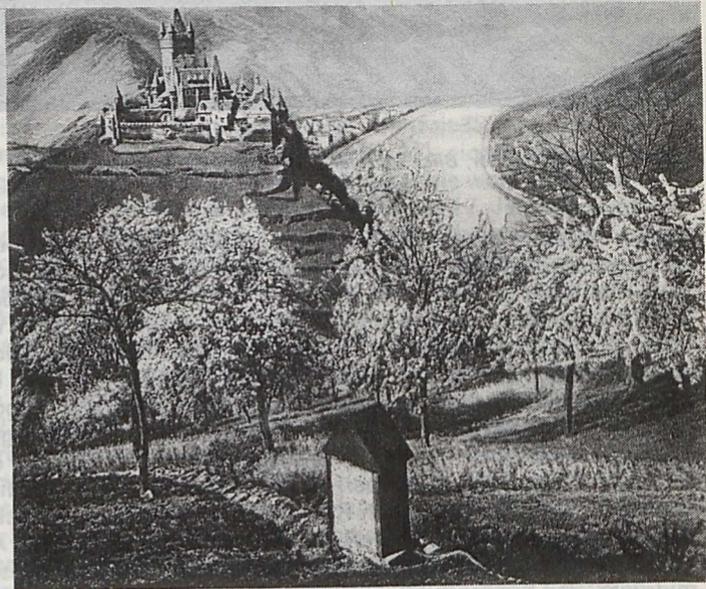


Abb. 1: August Sander, *Blick von der Erpeler Ley auf den Rhein, 1935*

schow, Weston oder Adams. Eine Abgrenzung Sanders gegenüber der Neuen Sachlichkeit evoziert die Frage nach dem Verhältnis Sanders zu dem anderen Extrem, etwa Kurt Hielschers Landschaftsfotographie (Abb. 3) Hielschers berühmtester Bildband war „Deutschland. Baukunst und Landschaft“, 1925 bei Ernst Wasmuth in Berlin erschienen. Hielscher zeichnet Deutschland – geschult an den Bildern der Romantiker – als eine geheimnisvolle, von gotischem Geist besetzte nationale Landschaft.<sup>18</sup> Die romantisch-idyllische Naturauffassung war vor allem in der Wanderbewegung vor und nach dem 1. Weltkrieg beheimatet; vom Wandervogel (1901 gegr.) ging diese Auffassung über die Bündischen Jugendbewegungen der 20er Jahre in die Hitlerjugend der 30er und frühen 40er Jahre über.<sup>19</sup> Sander negiert die Idylle dieser Photographie wie Jansen die Sicht der deutschen Romantiker negiert, obwohl nicht zu leugnen ist, daß diese Negation noch mit Spuren des Alten behaftet ist, wie die Abbildungen 1, 11, 16, 27 bei Kemp zeigen; Abbildung 1 wiederholt die impressionistischen Effekte des Gummidrucks, den Sander in seiner „kunstphotographischen“ Schaffenszeit um 1900 praktiziert hatte. Sander löst sich von der romantischen Idylle, ohne jedoch gleich zu der realistischen Auffassung des Rheines zu kommen, wie sie sich in Oskar Nerlingers Gemälde der Rheinlandschaft von 1929 geltend macht. (Abb. 4) Sanders dem Grundtenor nach nüchterne und einfache und geschichtliche Einstellung



**Abb. 2:**  
*Franz Maria Jansen,*  
*Die feindlichen Brüder,*  
*1926, Bleistift*



**Abb. 3:**  
*Kurt Hielscher,*  
*Cochem a.d. Mosel,*  
*1925*

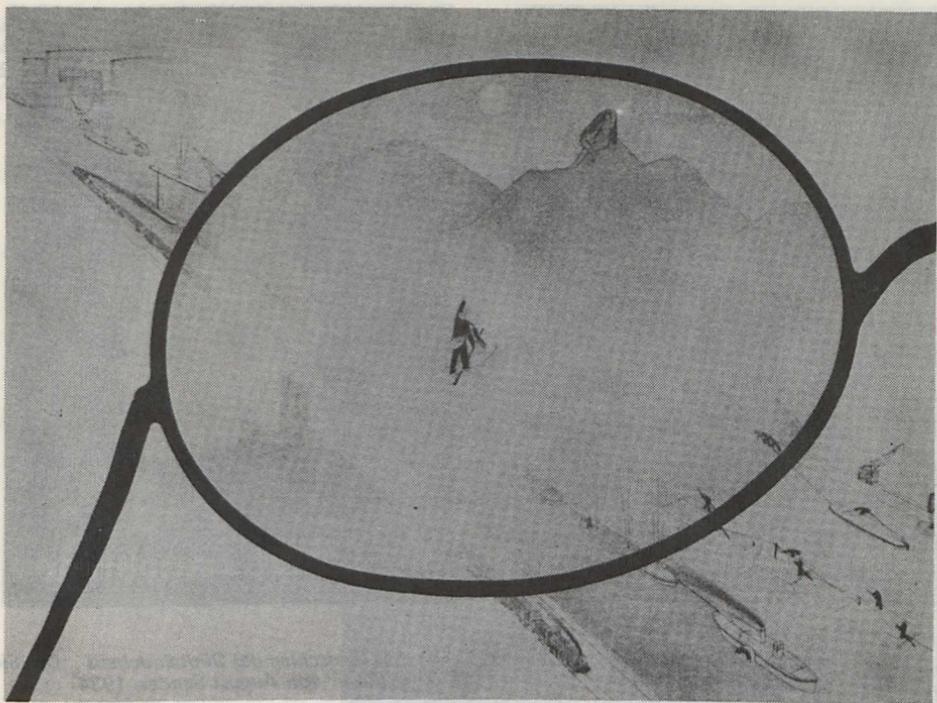


Abb. 4: Oskar Nerlinger, *Durch die rosarote Brille der Romantik*, 1929

rückt der Verfasser „in die Nähe wissenschaftlicher Arbeit“ (S. 44). Diese richtige Feststellung steht in keinem rechten Zusammenhang mit dem dargelegten Ursprung dieser Photographien (S. 48), dem Zwang Sanders zur „inneren Emigration“ im Jahre 1934, als sein Sohn von den Faschisten verhaftet, sein Haus durchsucht und sein Buch „Antlitz der Zeit“ beschlagnahmt wurde. „Der Rückzug in die Natur führte nicht gleichzeitig in die Innerlichkeit. Der Gegenstand galt weiterhin. Zum Anlaß einer Ersatzhandlung ist er jedenfalls nicht geworden. Ein Stilbruch zwischen der Zeit der Porträts und der der Landschaften kann nicht festgestellt werden“ (S. 48). Und dennoch entsteht beim Leser der Eindruck, bei den Landschaftsphotographien handle es sich analog der „reinen Kunst“ um eine Art „reiner Photographie“, um ein Mittel zur Meditation und Kontemplation also.<sup>20</sup> Sicher drängte die mißtrauische Überwachung durch die Faschisten August Sander zur Landschaft als einem politisch weniger verhänglichen Thema. Dabei galt es jedoch, nicht der faschistischen Verhänglichkeit dieses Themas zu erliegen.<sup>21</sup> Denn im Zuge nationalsozialistischer Propagierung „deutscher Bodenständigkeit“ entstand ein großer Bedarf an Bildern deutscher Landschaften bei Zeitschriften- und Buchverlagen, an die auch Sander seine Photos verkaufen konnte.<sup>22</sup> 1934 schlug der Düsseldorfer Verleger Schwann August Sander vor, Text und Bilder einer Serie kleiner Hefte unter dem Titel „Deutsche Lande, Deutsche Menschen“ zu übernehmen. In dieser Serie erschienen noch 1934 die Hefte „Die Eifel“ (Abb. 5) und „Bergisches Land“. In demselben Jahr erschien „Das Siebengebirge“ (Abb. 6), doch schon im Holzwarth-Verlag, der die Reihe übernommen hatte. Die Reichsschrifttums-



Abb. 5: Umschlag des Bildbandchens „Die Eifel“ von August Sander, 1934

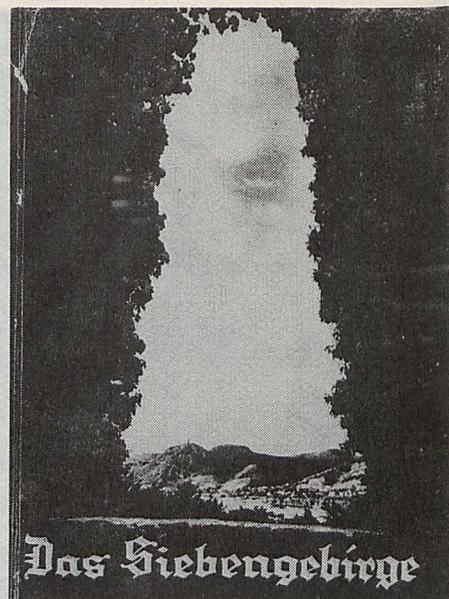
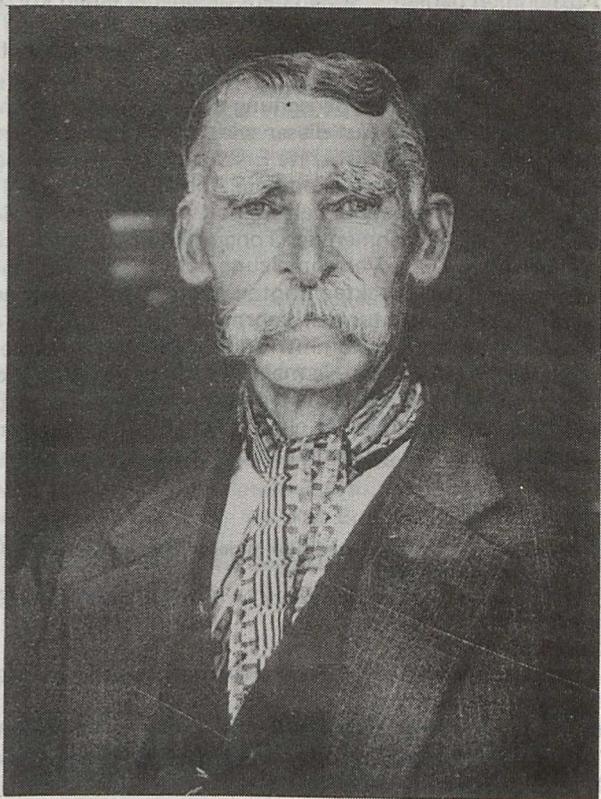


Abb. 6: Umschlag des Bildbandchens „Das Siebengebirge“ von August Sander, 1934

kammer hatte ausdrücklich, wie Gunther Sander berichtet, um eine Fortsetzung dieser Reihe gebeten.<sup>23</sup> Neben der Arbeit für diese Bildbandchen legte Sander sogenannte „Kulturmappen. Mensch und Landschaft“ an, die er gelegentlich örtlichen Archiven zur Dokumentation oder den dortigen Landräten und Bürgermeistern zur Repräsentation anbot.<sup>24</sup> Solche Mappen datierten bis in die 20er Jahre zurück. 1934 hat Sander seinen ursprünglichen Plan zur Dokumentation des deutschen Menschen nach Berufs- und Klassenzugehörigkeit der veränderten Situation angepaßt und eine Darstellung des Menschen im Zusammenhang landschaftlicher Dokumentationen ins Auge gefaßt, eine Änderung, die zugleich die politischen Grenzen der ursprünglichen Konzeption klarer konturiert. Sander kam nun in gefährliche Nähe zu den unter den Nationalsozialisten beliebten Bildbanden zur völkischen und rassistischen Differenzierung der Menschen, ohne jedoch jemals jenen verklärenden oder überwältigenden Standort einzunehmen, der etwa die Photographien von Erna Lendvai-Dircksens „Bergmensen“<sup>25</sup> kennzeichnet. Von Bedeutung ist der Textzusammenhang, in dem die Photographien erscheinen. Im Falle Sanders bietet der Text einen nüchternen geschichtlichen Bericht der menschlichen Auseinandersetzung mit der Natur in dem jeweiligen Landstrich, den die Photographie in momentanen Zustandsangaben festhält.

Sander hat niemals eine Publikation von Landschaftsaufnahmen für sich, sondern nur im Zusammenhang mit Photographien der in dieser Landschaft lebenden Menschen (Abb. 7) und ihrer kulturellen Leistungen unternommen. Seine Bildbände gehören zu den für die 20er und 30er Jahre typischen Publikationen, die als Untertitel stereotyp verzeichneten: Die Landschaft, der Mensch und sein Werk.<sup>26</sup> Das Bildheft „Bergisches Land“ enthält überhaupt nur eine reine Landschaftsphotographie unter 19 Abbildungen. Allein in dem kleinen Bändchen „Das Siebengebirge“ überwiegt leicht der Anteil der Landschaftsaufnahmen. Sander gibt in seiner Einleitung selbst die Erklärung

Abb. 7:  
August Sander,  
Bauer von den Rheinhöhen  
(Aegidienberg), aus  
„Das Siebengebirge“, 1934



dafür ab: „Mensch, Landschaft und Kultur bilden hier im Siebengebirge ein harmonisches Ganzes, wobei aber der landschaftliche Charakter weitaus in den Vordergrund tritt“. (Übrigens lassen sich die Abbildungen 3, 5, 27 und 31 mit Hilfe dieser Bildbändchen auf „vor 1934“ datieren.) Sanders Landschaftsfotographien sind Dokumentarphotographien und nicht Kunstphotographien. Sie gehören zu jenen kollektiven Erinnerungsphotos, die das visuelle Gedächtnis einer Gesellschaft formen. (Darin besteht ihr Gebrauchswert.)

Sanders gegenwärtige Aktualität erklärt sich in einigen Zügen aus der kritischen Lage der heutigen Werbe- und Reportagephotographie, den Sachwalterinnen der Neuen Sachlichkeit. „Die heutige Photographie befreit sich von den Überraschungstechniken ihrer unmittelbaren Vergangenheit, sie zwingt sich zur einfachen bis banalen Einstellung angesichts banaler bis einfacher Gegenstände“ (S. 44). Doch ihre neue Aktualität in der „Kunstwelt“ gründet auf etwas anderes: es ist die photographische Fixierung einer verloren gegangenen Erfahrungsquelle. Sander war kein Westerwälder, Sauerländer oder Eifeler, und dennoch gelang es ihm, diese Landstriche aus dem Blickwinkel der dort lebenden und arbeitenden Menschen zu photographieren. Diese Einheit ist das Resultat der Begegnung mit Mensch und Landschaft im Wandern. „Von früher Jugend an habe ich immer wieder diese Gegend durchwandert“, schreibt Sander in der Chronik zur Kulturmappe der „Stadt Hachenburg im Westerwald“, „und mich an ihren Sitten und Gebräuchen begeistert ... Die exakte Photographie, der ich mich zu meinen

Aufnahmen bediente, sollen dem Beschauer einen kurzen Einblick geben und ihn zu einer Wanderung durch den Westerwald ermutigen.“<sup>27</sup> Auch in diesem Punkt erweist sich die Person August Sanders als äußerst widersprüchlich. Affiziert von der Wanderbewegung der 20er und 30er Jahre stößt er ihre sentimental-idyllische Kameraeinstellung ab und fixiert die Begegnung mit der Landschaft nach den Maßgaben der „exakten Photographie“. Aus dieser widersprüchlichen Grundposition heraus lassen sich auch einige so völlig disparate Erscheinungen im photographischen Oeuvre Sanders verstehen wie auf der einen Seite die Abbildungen 1, 11, 16, 27, 33, 34, 35, die sehr zur Stimmungsphotographie neigen, und auf der anderen Seite die Abbildungen 3, 4, 31, 32 sowie die Aufnahmen der Tongruben und Steinbrüche, die durch ihre Nüchternheit hervortreten. Diese Verschmelzung der widersprüchlichen Elemente aus der Wanderbewegung und der „exakten Photographie“ der Neuen Sachlichkeit haben die besondere geschichtliche Signatur der Wahrnehmung geprägt, wie sie in August Sanders Photographien zum Ausdruck kommt. Und ähnlich wie im Falle der Porträts, die zu ästhetischen Objekten werden, je mehr die fortschreitende Industrialisierung das Handwerk verschwinden und die vordem verschiedenen Arbeitsprozesse eines Schlossers und eines Büroangestellten einander gleichmacht, so ist auch der ästhetische Reiz der Landschaftsaufnahmen gebunden an den Verlust einer geschichtlichen Erfahrung.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Hans Georg Puttnies, Expedition in den Alltag, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25. Oktober 1975, Literaturbeilage.
- 2 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1963, S. 24.
- 3 ebda., S. 47.
- 4 Vgl. Heinz Buddemeier, Panorama Diorama Photographie, München 1970, S. 62/63.
- 5 ebda., S. 65.
- 6 Vgl. André Jammes, Hippolyte Bayard, Luzern und Frankfurt/M. 1975, S. 6-9.
- 7 Zit. bei Frank Popper, Origins and Development of Kinetic Art, London 1968, S. 14.
- 8 Vgl. Buddemeier, S. 18 und S. 41ff.
- 9 Diese Photographie dominierte vor allem um die Jahrhundertwende. Eine ihrer Gestaltlehren war Sadakichi Hartmanns Landscape and Figure Composition, New York 1910. Vgl. auch Adolf Miethe und Otto Mante, Künstlerische Landschaftsphotographie, Halle6-7 1928.
- 10 Walter Benjamin, S. 18.
- 11 August Sander, Antlitz der Zeit, Transmare Verlag München 1929.
- 12 Einen guten Überblick über die Landschaftsphotographie der Neuen Sachlichkeit bietet der Ausstellungskatalog The Land, Twentieth Century Landscape Photographs, Victoria and Albert Museum London 1975. Erst in jüngster Zeit ist die neusachliche Photographie auch in die Ansichtskartenindustrie vorgedrungen. S. die Aufnahmen der Camargue von Lucien Clergue.
- 13 Ian Jeffrey/David Mellor, Style and Ideology in British Art and Photography, 1900-1940, in Studio International, London Juli/August 1975, S. 30.
- 14 Nach Auskunft des Sohnes Gunther Sander. Jansens Radierungen erschienen als Rheinische Landschaft I und II, je 10 Radierungen, Verlag F. Gurlitt, Berlin 1921. Der Rhein, 24 Radierungen. Verlag K. Nierendorf, Berlin 1925.
- 15 S. Der deutsche Rhein. Wanderungen und Fahrten der Romantik, Berlin 1938; ebenso Caspar Scheuren (1810-1887) Der Maler der rheinischen Romantik, Bonn 1935.
- 16 Zit. bei Otto Brües in Ausstellungskatalog F.M. Jansen, Städtisches Heimatmuseum Arndthaus Bonn, Juli/August 1960.
- 17 Hans F. Secker, Franz M. Jansens radierte Reheinlandschaften, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Leipzig 1925, S. 223.
- 18 Eine ähnliche Auffassung findet sich in Ruhrland. Die Landschaft, der Mensch und sein Werk. Text und Bilder von Adolf Eyermann, Dortmund 1927.
- 19 S. Deutsche Jugend. 30 Jahre einer Bewegung. Hg. von Will Vesper 1934. Die Mehrzahl der in

den 20er und 30er Jahren publizierten Landschaftsbildbände oder -bildmappen ist der Ideologie der Wanderbewegung verpflichtet oder dient ihr direkt als Bilderleitpfad. S. beispielsweise Die Schöne Heimat. Bilder aus Deutschland. Königstein i.T. und Leipzig 1924; Der deutsche Rhein, München o.J.; Hermann von Frankenberg, Harzgeheimnisse, Quedlinburg o.J.; A. Defner, Sechs Bilder aus dem Harz, Magdeburg o.J.; In den Wäldern und Bergen des Harzes, Der Wandertage durch Deutschland sechstes Heft, Goslar o.J.; Die Eifel, hg. v. Hauptvorstand des Eifelvereins zu Euskirchen, Aachen 1927. Als Beispiel des bruchlosen Übergangs dieser Ideologie in die nationalsozialistische Zeit siehe Deutsche Ströme in schönen Bildern, Verlag der Eiserne Hammer, Königstein i.T. und Leipzig o.J.; Das Wandervogelbuch, hg. v. Karl Dietz u. Willi Geißler, 1. Teil 1923, 2. Teil 1924, Greifenverlag Rudolfstadt/Thüringen.

20 Vgl. die Besprechungen des Buches „August Sander Rheinlandschaften“ durch Jürgen Becker, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. August 1975 und Günter Metken, „du“, Zürich November 1975, S. 68.

21 Beispielhaft ist der mit höchster photographischer Raffinesse hergestellte Bildband Moselland, Ein Bildbuch von Heinrich Hoffmann. Hg. v. Gaupresse- und Gaupropagandaamt Moselland, München 1942. Vgl. auch Otto Brües, Die schöne Heimat. Ein Buch des Gaués Köln-Aachen, Köln 1943

22 In diesem Zusammenhang sei nur auf die Reihe „Bücher der Landschaft“ im Verlagshaus Bong und Co., Berlin/Leipzig hingewiesen: Dr. Wolf Strache, Das Weserbuch; ders., Das Moselbuch; Hans Retzlaff, Volksleben im Schwarzwald; ders., Die Schwalm. Abbildungen von Photographien August Sanders finden sich in Otto Brües, Das Rheinbuch, Berlin und Leipzig 1935.

23 S. August Sander, Menschen ohne Masken, Luzern und Frankfurt/M. 1971, S. 309.

24 Die Mappen befinden sich im Besitz Gunther Sanders, Rottach-Egern.

25 Erna Lendvai-Dirksen, Bergmenschen, München 1936. Vgl. auch Erna Lendvai-Dirksen, Volksgesicht, Mecklenburg-Pommern, Bayreuth o.J.

26 S. Ruhrland, Die Landschaft, der Mensch und sein Werk, Dortmund 1927.

27 Die Mappe befindet sich im Besitz Gunther Sanders.