Fotografien aus der NS-Zeit lassen sich leicht als Bildpropaganda disqualifizieren, doch können pauschale Verweise auf deren Funktionalisierung weder dem ästhetischen Wert noch der Kommunikationsgeschichte dieser Bilder gerecht werden. Am Beispiel der Wiederentdeckung des bedeutenden Werbe- und Industriefotografen Karl Theodor Gremmler werden in diesem Beitrag, ausgehend von Leitfragen zur Funktion und Bedeutung von Fotografie in einer staatlich kontrollierten Öffentlichkeit, Verwendungskontexte seiner Fotografien herausgearbeitet, die als Grundlage einer quellenkritischen Beschreibung und Vermittlung seines Schaffens dienen sollen. Der in Bremen, später Berlin tätige Fotograf entwickelte sich innerhalb weniger Jahre vom Autodidakten zu einem »Meister der Werbephotographie«, der sich erfolgreich zwischen Avantgarde und Apparat bewegte. Mit »Männer am Netz« schuf Gremmler einen späten Höhepunkt der Neuen Fotografie mit dezidiert modernem Layout und geradezu provokanter Bildsprache. Gleichzeitig belieferte er über Jahre große Player der Industrie mit Fotografien einer moderaten Moderne, die auch für Publikationen der NS-Massenorganisationen verwendbar waren.

It is easy to dismiss photographs from the Nazi era as pictorial propaganda, but sweeping generalisations concerning their functionalisation do little to help appreciate either the aesthetic value or the communication history of these images. Taking the rediscovery of the notable advertising and industrial photographer Karl Theodor Gremmler as an example, this article starts with guiding questions about the function and significance of photography in a state-controlled public environment before exploring the contexts in which Gremmler's photographs were used. These contexts then serve as the basis for a source-critical description and presentation of his work. The photographer worked initially in Bremen and later in Berlin, developing within a few years from an autodidact to a »master of advertising photography« who enjoyed success in the worlds of both the avant-garde and the political apparatus. In »Männer am Netz«, Gremmler created a late highlight of the Neue Fotografie movement, adopting a resolutely modern layout and an almost provocative visual language. At the same time, for many years he also provided major industrial corporations with photographs that depicted a moderate modernity that could also be used in publications of the mass Nazi organisations.

JENS BOVE

Neues Sehen für den Vierjahresplan

Zur Vermittlung von Fotobeständen aus der NS-Zeit am Beispiel des Nachlasses Karl Theodor Gremmler

Die Verbindung der Themenfelder Fotografie und Diktatur führt mehr oder weniger zwangsläufig zu einer reduzierten Rezeption von Fotografien aus der NS-Zeit als Bildpropaganda.[1] Eine solche Betrachtungsweise scheint notwendig, weil ab 1933 eine mit keinem anderen Zeitpunkt der deutschen Mediengeschichte vergleichbare Gleichschaltung und quasi monolithische Instrumentalisierung des gesamten Medienapparates stattgefunden hat. Durch die staatliche Zwangsorganisation und Steuerung von Literatur, Presse, Rundfunk, Theater, Musik, Film und Bildender Künste in der Reichskulturkammer gelang es nahezu vollständig und von Beginn des totalitären Regimes an, die Medienproduktion – trotz tendenziell unterschiedlicher, teils sogar gegenläufiger Strategien verschiedener Akteure – als Totum zu determinieren und zu instrumentalisieren, insbesondere die »Medienpfeiler des Regimes: Fotografie, Film, Radio«.[2]

Dennoch erweist sich eine Konzentration auf die Funktionalisierung der Medien in vielerlei Hinsicht als ebenso problematisch wie die verbreitete pauschale Bewertung von Kunst aus der NS-Zeit als willfährig, drittklassig und ohne Qualität.[3] Insbesondere die Fotografie als ein auch von breiten Volksmassen produziertes Medium verlangt eine differenziertere Betrachtung, zumal der Propagandabegriff anders als heute in der NS-Zeit durchaus positiv besetzt und nicht mit Manipulation und der Entmündigung ihrer Adressaten gleichgesetzt war.[4] Dennoch reflektierten bereits zeitgenössische Rezipienten die Ausbreitung neuer Massenmedien und deren Indienstnahme durch totalitäre Systeme, aber auch für kommerzielle Zwecke, durchaus kritisch,[5] während sich die beteiligten Bildproduzenten und -redakteure nach 1945 über ihre Bildpraxis weitgehend ausgeschwiegen haben.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der fotografischen Bildproduktion der NS-Zeit setzt vor allem in den 1980er-Jahren ein. Insbesondere in der Zeitschrift *Fotogeschichte* erschienen wiederholt Beiträge zur Fotografie der NS-Zeit, darunter namentlich von Detlef

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hoffmann, Diethart Kerbs und Rolf Sachsse,[6] der mit »Erziehung zum Wegsehen« schließlich ein Standardwerk zum Thema vorgelegt hat.[7] Von Beginn an und zwangsläufig warf die Forschung die Frage nach dem Zusammenhang zwischen den überlieferten Bildern, der Ideologie und den Verbrechen auf: »Die genannten Forscher verfolgten diese Fragestellung teils explizit, teils implizit; ihre Antworten konnten manchmal allerdings nur mit der politischen Überzeugung begründet werden, dass die NS-Diktatur bisher ungeahnte Dimensionen des Verbrechens hervorgebracht hatte und die Fotos jener Zeit daher diesbezüglich zu interpretieren sind.«[8] Das gilt ähnlich bereits für Syberberg, der ein Fehlen der sozialen Themen diagnostizierte, das Reportagehafte vermisste, das für uns heute Typische der Fotografie, die politischen Dokumente.[9] Fotografien der 1930er-Jahre »… spiegeln in ihrer gewollten Realitätsferne jene Wirklichkeit der Jahre 1930 bis 1940, die zu Krieg und Katastrophe führen mußte, notwendig, wie wir heute wissen, gerade in jener Reihung von programmiertem Willen zu Schönheit, Freude und Kraft zum Siegen. […] Ja ich meine, die leichtsinnige Freude und der Schönheitskult und die Kraft der neuen Triumphe hatten etwas von der modischen Eleganz einer stromlinienförmigen Aufbruchsstimmung, und den Formwillen solchen Fortschritts erkennen wir auch in diesen Fotos.«[10]

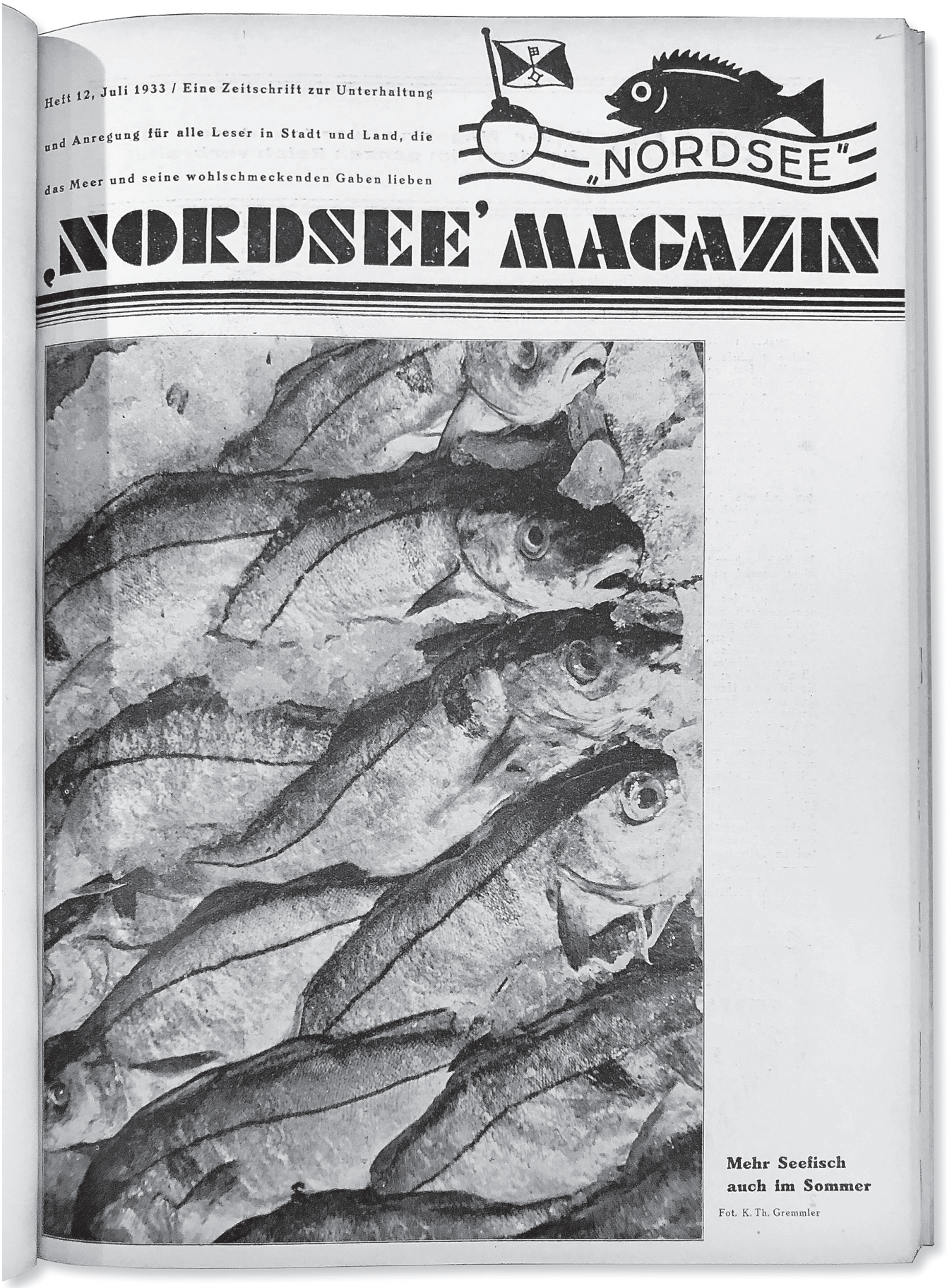
Im Gegensatz zu Syberberg analysierten die in den 1980er-Jahren zur Fotografie unter dem NS-Regime forschenden Kunstwissenschaftlerinnen und Kunstwissenschaftler nicht nur ausgewählte publizierte Einzelbilder, sondern fragten in breiterem Rahmen zugleich nach deren zeitspezifischen Entstehungs- und Gebrauchskontexten. Dieser umfassendere Zugang, so Miriam Y. Arani, habe seit den 1990er-Jahren in der Kunstgeschichte jedoch an Bedeutung verloren. Diese habe sich zunehmend auf eine personenzentrierte Analyse der Entstehung und Bedeutung künstlerischer Fotografien, häufig mit Blick auf bedeutende Einzelwerke, beschränkt. Der biografische Zugang zu ästhetisch höherwertig beurteilten Nachlässen habe den verbrecherischen Charakter des NS-Regimes dabei meist zur Marginalie geraten lassen, wenn keine vom NS-Staat verfolgte Person im Zentrum der Untersuchung stand. Dass deutsche Berufsfotografen trotz von ihnen geltend gemachter Vorbehalte gegen die NSDAP erfolgreich mit dieser kooperierten, wurde, etwa für Paul Wolff, nur selten thematisiert.[11] Die Deutungshoheit beispielweise über den auch in den 1930er-Jahren sehr erfolgreichen Albert Renger-Patzsch liegt bei den Museen, beim Kunsthandel und insbesondere bei den Nachlassverwaltern. Wenn konkrete Entstehungszusammenhänge, Aufträge und Auftraggeber verschämt ausgeblendet oder zumindest in den Hintergrund gerückt werden, wenn ästhetischen Werturteilen ein höherer Rang beigemessen wird als der Frage nach dem historischen Quellenwert, dann erweist sich dies nicht nur bei denjenigen Fotografien aus der NS-Zeit als offensichtlich problematisch, die zielgerichtet für die Pressebildpropaganda im In- und Ausland hergestellt wurden, sondern manifestiert generell ein fotografiegeschichtliches Primat von »Markt vor Wissenschaft«.

Wie im Folgenden am Beispiel des Nachlasses Karl Theodor Gremmler gezeigt werden soll, kann es weder darum gehen, den Fotografen anhand ästhetischer Kriterien vorbehaltlos zu rehabilitieren, noch darum, das gesamte Schaffen unter einen »braunen Schleier« zu legen. Vielmehr ist anhand der von Annette Vowinckel und Michael Wildt zur Fotografie in Diktaturen entwickelten Leitfragen[12] zu zeigen, wie sich der Systemwechsel auf seine fotografische Praxis ausgewirkt hat, wie weit der Einfluss der Diktatur auf sein fotografisches Schaffen reichte, auch wenn sich allzu Offensichtliches wie NS-Symbole oder Portraits von Protagonisten aus Staat und Industrie darin nur selten finden. Es gilt herauszuarbeiten, welche Funktion und Bedeutung seine Fotografie in einer staatlich kontrollierten Öffentlichkeit hatte und welche Formen der Bildsteuerung und -kontrolle seine Arbeiten determinierten. Gefragt werden soll zudem, wo Grenzen zwischen privater und öffentlicher Fotografie gelegen haben und wie sich die private von der öffentlichen Fotografie im Hinblick auf die Wahl und Gestaltung von Motiven ggf. unterscheidet. Schließlich ist die Frage zu stellen, inwieweit der Fotograf in mediale Institutionen der Diktatur eingebunden war oder ob er auch eigene Wege gehen konnte, und nicht zuletzt, ob oder inwieweit er sein Selbstverständnis als Fotograf verwirklichen konnte.

Im nächsten Abschnitt wird sich zeigen, dass viele dieser Fragen bislang nur gestellt, aber noch nicht hinreichend beantwortet werden können, da die Überlieferung lückenhaft ist und die wissenschaftliche Erschließung des Nachlasses erst jüngst angelaufen ist. Insofern sind diese Fragen als Leitfaden für die begonnene Arbeit wie für die Vermittlung von Fotobeständen aus der NS-Zeit generell zu verstehen.

Der Nachlass des Werbe- und Industriefotografen Karl Theodor Gremmler gelangte im Herbst 2017 über eine Galerie aus Privatbesitz in die Deutsche Fotothek an der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB). Enthalten sind neben 50 Vintage Prints[13] rund 18.000 – kaum beschriftete – schwarzweiße Mittel- und Großformatnegative, jedoch keinerlei Schriftdokumente. Aufgrund dieser zunächst desolaten Überlieferungssituation – nicht einmal die Lebensdaten des Fotografen waren bekannt[14] – mussten der im Sommer 2020 gestarteten Erschließung der bereits vollständig von der Deutschen Fotothek digitalisierten Aufnahmen umfangreiche Forschungen[15] zur Biografie sowie vor allem zu Entstehungs- und Verwendungskontexten, zu Auftraggebern, Beteiligten und Publikationen vorausgehen, um Bildinhalte über Gattungsbezeichnungen hinaus überhaupt lokalisieren, datieren und benennen zu können. Erste Recherchen in

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



1 Karl Theodor Gremmler, in: Nordsee Magazin, Juli 1933
Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Archiven sowie bei Meldebehörden haben ergeben, dass der Fotograf als Paul Berthold Karl Theodor Gremmler am 4. Januar 1909 in Hannover geboren wurde[16] und bereits in jungen Jahren, am 11. Juni 1941 bei Heydebreck / Oberschlesien (Kędzierzyn) während eines Truppentransports nach Russland tödlich verunglückte.[17]

Nachweisbar ist, dass Gremmler, wohl als Autodidakt,[18] seit Herbst 1932 in Bremen tätig war.[19] Über seine Jugendzeit ist bislang nichts bekannt, nach Abschluss der Schule arbeitete er als Reklame-Kaufmann.[20] Seitens des Kunsthandels wurde werbewirksam vermutet, dass der Fotograf seine künstlerische Prägung bereits in Hannover erfahren habe. Er sei regelmäßiger Gast im legendären Salon der Käte Steinitz gewesen, in dem Kurt Schwitters, El Lissitzky, Mary Wigman, Herward Walden, László Moholy-Nagy, Theodor Lessing und viele andere verkehrten, und habe dort Freundschaft mit Albert Renger-Patzsch geschlossen und auch Hein Gorny, seinen späteren Atelierpartner, kennengelernt.[21] Abgesehen von einer überlieferten, undatierten späteren Widmung an Käte Steinitz[22] sind Kontakte in Künstlerkreise zu dieser Zeit bislang jedoch nicht belegbar. Wesentlichen Einfluss auf Gremmlers fotografische Entwicklung dürfte neben seiner Tätigkeit als Reklame-

2 Karl Theodor Gremmler, in: Nordsee Magazin, August 1933
Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3 Karl Theodor Gremmler, in: Nordsee Magazin, September 1933
Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4 Karl Theodor Gremmler, Ohne Titel [Kaffee HAG], um 1936
Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kaufmann auch seine Frau Elisabeth Gremmler, geb. Fischer,[23] gehabt haben, die er am 23. Juli 1932 in Bremen geheiratet hatte. Als Webmeisterin[24] in der von Eberhard Ernst Osthaus gegründeten Handweberei Hohenhagen[25] war sie mit dem Werkbund-Gedanken und der Formensprache des Bauhaus bestens vertraut.[26]

Ein genauerer Blick auf die ersten, wohl ab Herbst 1932 entstandenen Negative zeigt, dass sich Gremmler zu Beginn seiner fotografischen Tätigkeit beinahe systematisch an der Formensprache des Neuen Sehens und der Neuen Sachlichkeit abgearbeitet hat, die ihm aus der Werbebranche vertraut gewesen sein dürften, wohl ebenso die Gestaltungsprinzipien des Bauhaus als »der Ort, an dem die Synthese werbewirtschaftlicher Erkenntnisse und gestalterischer Praxis am konsequentesten verfolgt wurde.«[27] Seine frühesten Aufnahmen lassen vielfältige motivische wie stilistische Anlehnungen etwa an Albert Renger-Patzsch, Aenne Biermann, Ilse Bing oder auch an Hein Gorny deutlich erkennen. Eine seiner frühesten Fotografien, Negativ Nr. 17, aufgenommen am Arbeitsplatz der Ehefrau in der Handweberei Hohenhagen erscheint mit dem Bildtitel »Schiffchen im offenen Fach« schon im März 1933, kurz nach der Geburt des Sohnes Tomas,[28] als Titelbild der Werkbund-Zeitschrift *Die Form*.[29] Diese und eine weitere der Neuen Sachlichkeit verpflichtete Detailaufnahme Gremmlers im *Form*-Themenheft zu handgewebten Stoffen[30] zeigen nach Rainer Stamm, vergleichbar den Fotografien von Hans Finsler oder Walter Peterhans, die Möglichkeiten der Fotografie auf, »durch die Beschränkung auf die ihr eigenen Mittel, die Struktur und Faktur des fotografierten Materials kongenial wiederzugeben.«[31]

Wenig später, im Juni 1933, kann Gremmler eine erste Aufnahme im *Nordsee Magazin* platzieren, der Kundenzeitschrift der Nordsee – Deutsche Hochseefischerei AG. Bereits im Folgemonat erscheint eine seiner Fotografien, ein Stillleben mit Fischen, auf dem Cover des *Nordsee Magazins*, das er fortan regelmäßig mit Bildmaterial beliefert. Abgedruckt werden nicht nur seine die Ästhetik der Moderne fortschreibende Aufnahmen, sondern auch Fotomontagen[32] als wesentliches Stilmittel des Neuen Sehens, die im ersten Jahr der NS-Diktatur noch als probates Werbe- und Agitationsinstrument einsetzbar sind, bevor sie wegen allzu großer Nähe zur »Exilpropaganda«, insbesondere zu den Arbeiten John Heartfields für die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ) nicht mehr erwünscht waren.[33]

Der recht schnelle Erfolg Gremmlers darf als typisch für die Umbruchsituation nach der »Machtergreifung« betrachtet werden. Nach der Arisierung der Branche durch das Schriftleitergesetz und der Emigration führender Köpfe bestand eine hohe Nachfrage nach jungen Bildjournalisten. Das *Nordsee Magazin* bot Gremmler Raum auch für Experimente und künstlerisch ambitionierte Fotografien, war aber vor allem der Devise »Esst mehr Fisch!« verpflichtet. Die Erhöhung des Fischkonsums war zentrales Anliegen der Firma und ihrer Firmenzeitschrift und zugleich ernährungswirtschaftliches Staatsziel. Insofern waren Gremmlers Aufnahmen sehr unmittelbar in die Propagandamaschinerie eingebunden, stehen jedoch gleichzeitig in der Tradition avantgardistischer Bildsprache.

Das an Bauhaus und Werkbund orientierte Selbstverständnis des Fotografen demonstrieren u. a. auch seine in Futura gesetzten Briefköpfe, die in Typografie und Layout an Publikationen des Reckendorf Verlags erinnern, der nicht nur bis 1932 *Die Form* herausgab, sondern auch Werner Gräffs epochales *Es kommt der neue Fotograf!* (1929) oder Paul Renners *Mechanisierte Grafik. Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe* (1930).

Während der Fotograf diese Linie konsequent weiterverfolgt, verändert sich das Layout des *Nordsee Magazins*, das ab 1935 in Fraktur gesetzt wird und sich von einer Kundenzeitschrift zum NS-Organ für Verbrauchslenkung mit dem Ziel wirtschaftlicher Autarkie wandelt. Die Nordsee AG, nun zu 49 % im Aktienbesitz der niederländisch-britischen Unilever, ist nur noch Anzeigenkunde. Die von Wilhelm Roloff eingeführte moderne Werbesprache bleibt – in Grundzügen – jedoch erhalten, ebenso die Ausrichtung auf zu steigernden Fischverzehr: »Ihr helft damit nicht nur euch und eurer Familie --- sondern auch unserem Vaterland Deutschland! – Richtigen Kurs zu steuern, dabei hilft euch diese Zeitschrift, die vom zweiten Nährstand unseres Volkes spricht.«[34] Das interessengeleitete *Nordsee Magazin* eröffnete Gremmler nicht nur ein Schaufenster für seine Fotografien mit sehr hoher Reichweite (Auflage bis 252.000 Exemplare 1937), vor allem ist es die Basis für seine langjährige Zusammenarbeit mit dem Verleger Hans A. Keune sowie mit der Fischindustrie.

Ein weiteres publizistisch erfolgreiches Thema Gremmlers sind Fotografien aus der Arbeitswelt, insbesondere von berufstätigen Frauen in unterschiedlichsten Berufen. Ob diese Aufnahmen im Auftrag der Deutschen Arbeitsfront (DAF) bzw. des Deutschen Frauenwerks entstanden sind, oder ob Gremmler damit die Aufmerksamkeit der Massenorganisationen gewonnen hat, bedarf noch der Klärung. Acht seiner Fotografien erschienen im November 1935 unter dem Titel »Das Gesicht der berufstätigen Frau« in der *NS-Frauen-Warte. Die einzige parteiamtliche Frauenzeitschrift*,[35] nachdem sie in größerer Auswahl zuvor in der Düsseldorfer Ausstellung »Frau und Volk«[36] gezeigt worden waren in Form hinterleuchteter Großdiapositive. Im Folgejahr erscheinen die Fotos zudem als opulenter Bildband mit dem Titel *Tagewerk und Feierabend der schaffenden deutschen Frau*. Das Buch erscheint viersprachig und ist als Facette der Auslands-Propaganda im Olympia-Jahr zu verstehen: »In Deutschland sind gegenwärtig […] rund 11,5 Mio. Frauen berufstätig! Diese riesige Zahl beweißt zunächst durch sich selbst, daß die im Ausland vielfach verbreitete Meinung, im national-

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sozialistischen Deutschland sei die Frau um die Möglichkeit der Berufstätigkeit gebracht worden, irrig ist.«[37] Auch dieser Propaganda-Band bot Gremmler Raum für eine moderat-moderne Bildsprache: Blicke von oben, diagonale Reihung, Aus- und Anschnitte, Untersichten. Die Publikation zeigt, wie kompositionelle Grundmuster der Ende der 1920er-Jahre entwickelten Moderne in Symbolketten und Bedeutungsmuster des NS-Staates eingepasst wurden.[38] Die Anknüpfung an Elemente des Neuen Sehens dient hier der Herausstellung von Modernität und Weltläufigkeit.[39]

Für den Fotografen befördert diese Publikation seine Aufnahme in die auf künstlerische Fotografie ausgerichtete, 1933 gleichgeschaltete Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (GDL)[40] und seinen Bekanntheitsgrad: so wird eine Aufnahme aus *Tagewerk und Feierabend der schaffenden deutschen Frau* in *Das Deutsche Lichtbild – Jahresschau 1937* aufgenommen.[41] Während sich die Fotografien aus der Arbeitswelt durch eine eher zurückgenommen-moderne Bildsprache auszeichnen, bewegen sich Marketing und multimediale Verwendung auf der Höhe der Zeit: Ausstellung, Zeitschrift, Bildband.

Das wichtigste Standbein des Fotografen bleibt jedoch seine Tätigkeit für die Industrie. Er übernimmt Werbeaufträge[42] für zahlreiche Firmen (AEG – Andersen & Co – Bahlsen – Blaupunkt – Borgward – Elbeo – Kaffee HAG – Kaffee OGO – Nordsee AG – Telefunken – Wanderer – u. v. m.) und etabliert sich als *Ein Meister der Werbephotographie*, so 1937 der Titel eines Portfolios in der Zeitschrift *Gebrauchsgraphik*.[43]

Im gleichen Jahr wird sein Schaffen in einer rund 200 Arbeiten umfassenden Einzelausstellung im Oldenburgischen Landesmuseum gewürdigt, die im Anschluss im Folkwang Museum Essen gezeigt wird.[44] Die Bildauswahl ist im Detail nicht bekannt, jedoch wurden in Presseberichten die Rubriken Portraits / Kinder / Der Mensch bei der Arbeit / Reklameaufnahmen / Fische / Landschaften / Seebilder / Gegenstände von oben gesehen / Bäume in der Landschaft / Zigeuner / Architektur / Technische Anlagen genannt. Die Aufnahmen werden in der Presse als »Meisterleistungen« rezipiert »im Hinblick auf Komposition der Bilder und vor allem auf ihre technische Durchbildung«[45]: »Zu welcher Kunst, und zwar im besten Sinne dieses Wortes, das Photographieren werden kann, zeigt die jetzt im Landesmuseum veranstaltete Photo-Ausstellung, die in hohem Maße Zeugnis davon ablegt, mit welch künstlerischem Auge der ausstellende Photograph die Dinge sah, die er mit seinem Apparat einfing, und welche Wirkungsmöglichkeiten die Photographie in sich schließt.«[46]

Bemerkenswert: die zeitgenössische Berichterstattung hebt vor allem die »Zigeunerbilder, die wirkliche Meisterstücke sind«[47] lobend hervor: »Einige der schönsten Bilder ist [sic!] eine Gruppe von Zigeunern, die mit ihrer Charakteristik besonders hervorsticht.«[48] Tatsächlich erscheinen diese wohl schon 1933 entstandenen Fotografien frei von offensichtlicher Invektivität,[49] was oberflächlich im Widerspruch etwa zu den systemkonformen, teilweise bereits in *Tagewerk und Feierabend der schaffenden deutschen Frau* publizierten Bildern im benachbarten Ausstellungskapitel zu Volksgenossen bei der Arbeit zu stehen scheint, im Grunde aber Beleg für die Spielräume zwischen Formwollen und Anpassung ist, die privat und in kleinen Öffentlichkeiten[50] durchaus vorhanden waren. Mit »Karl Theodor Gremmler fotografiert ›Zigeunerporträts‹ frei von falscher Romantik, beeindruckend in ihrer Würde und Individualität«[51] werden diese Aufnahmen anlässlich ihrer Präsentation in der Ausstellung »RealSurReal« im Kunstmuseum Wolfsburg besprochen, wo sie als »Meisterwerke der Avantgarde-Fotografie« gezeigt worden sind.[52]

Bereits vor der Oldenburger Retrospektive hatte eine mehrjährige Zusammenarbeit Gremmlers mit Walter Müller-Wulckow bzw. dem Landesmuseum begonnen. Gremmler erhält u. a. den Auftrag, für den *Führer durch das Kunsthandwerk und die heimatlichen Altertümer an Hand der Neuerwerbungen*[53] Sach- und Objektaufnahmen anzufertigen, »die besonders die Erwerbungen modernen Kunstgewerbes in ihrer sachlichen Klarheit und formalen Komposition geschickt in Szene setzten.«[54] Die Fotografien u. a. von Gebrauchsporzellan und Keramik von Auguste Papendieck, die Gremmler schon 1935 in ihrer Werkstatt portraitiert hatte,[55] überzeugen durch »sachliche Präzision, verbunden mit konstruktiver Klarheit.«[56] Müller-Wulckow war einer der ersten Museumsleiter, der Fotografie als Kunstform wahrnahm und 1929 Werke von Aenne Biermann und Albert Renger-Patzsch ausstellte, außerdem Karl Blossfeldt – und später Karl Theodor Gremmler.[57]

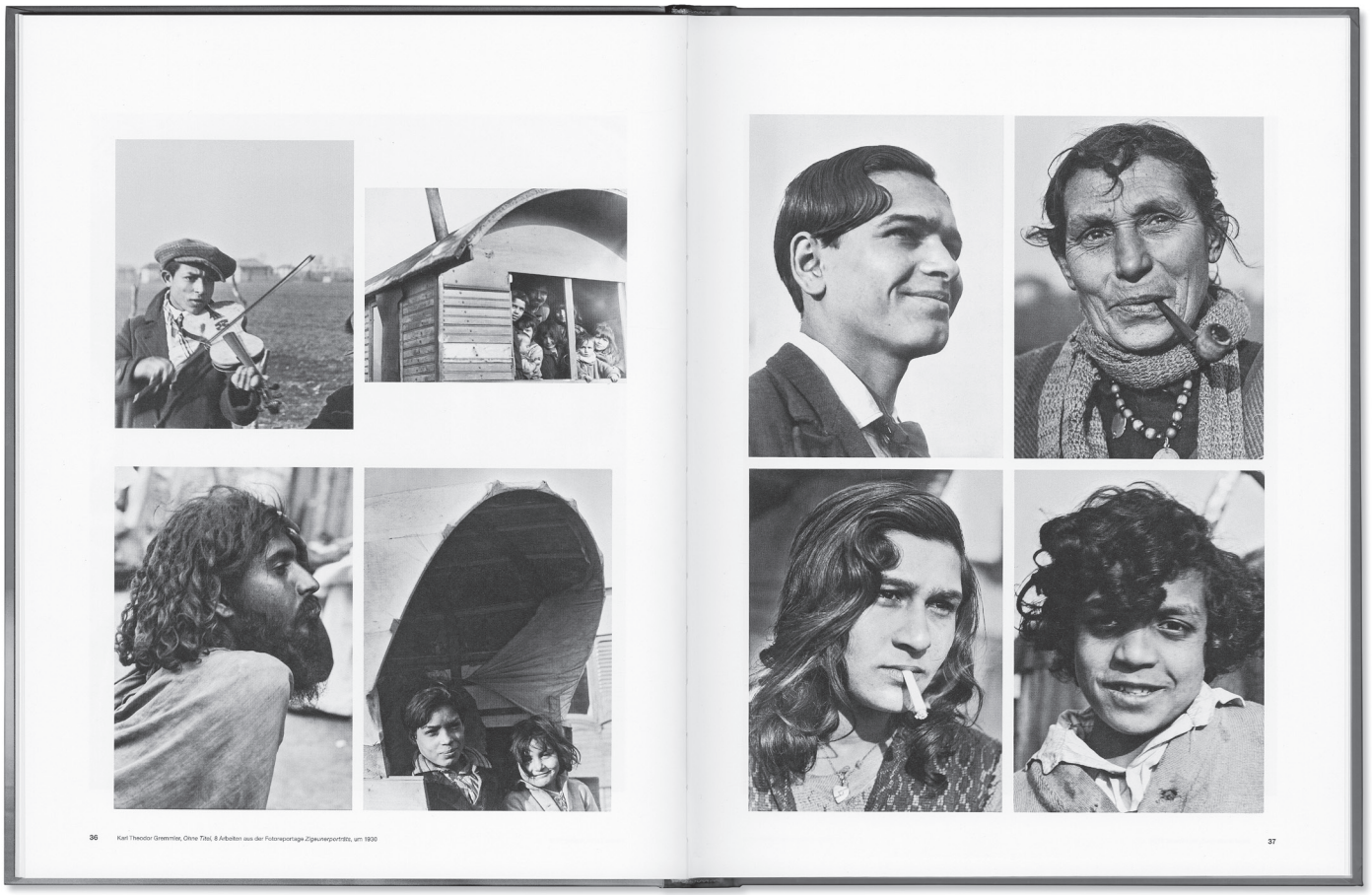
Mit seiner Aufnahme in die GDL, seiner Präsenz in *Das Deutsche Lichtbild*, seiner positiven Rezeption in der Fachpresse sowie mit der musealen Personalausstellung ging offensichtlich auch ein beträchtlicher finanzieller Erfolg einher. Etliche Negative zeigen Gremmler mit seiner Familie als stolzen Besitzer eines Borgward Hansa 1100 Cabriolets,[58] zudem leistet er sich Schiffsreisen: Anfang August 1938 kündigt sein Mitarbeiter Erich Krause[59] Müller-Wulckow den Beginn einer Nordlandfahrt für den 14. August an. Den Reedereien-Fahrplänen zufolge[60] müsste es sich um eine HAPAG-Tour mit der ST. LOUIS vom 14. bis 17. August 1938 (Hamburg – Norwegen – Hamburg) handeln.[61] Vom 20. Dezember 1938 bis zum 6. Januar 1939 nahm er zusammen mit seiner Frau an der »Weihnachts-Silvesterfahrt« des Norddeutschen Lloyd mit der STEUBEN teil (Bremerhaven – Cowes – Lissabon – Casablanca – Teneriffa – Las Palmas – Madeira – Cowes – Bremerhaven).[62] Nach Auskunft des Sohnes sei er gegen Kost und Logis vom Norddeutschen Lloyd beauftragt worden, verdeckt Passagiere zu fotografieren,[63] was anhand der überlieferten Negative bislang allerding wenig plausibel scheint.

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nach diesen beruflichen Erfolgen verlegte Gremmler seinen Standort im Januar 1939 in die Reichshauptstadt und damit in das Zentrum der deutschen Presselandschaft. Ende 1938 hatte er das Atelier von Hein Gorny am Kurfürstendamm 35 gekauft, das dieser 1935 von Lotte Jacobi (1896–1990) übernommen hatte, die als Jüdin nach New York emigrieren musste.[64] Die von Gorny – selbst mit einer »Halbjüdin« verheiratet, einer Tochter des 1933 von Nationalsozialisten ermordeten Theodor Lessing[65] – ursprünglich geplante Emigration in die USA scheiterte jedoch,[66] sodass Karl Theodor Gremmler und Hein Gorny das Berliner Atelier ab etwa Februar 1939 zunächst als *Fotografie Gremmler-Gorny. Atelier für moderne Fotografie* gemeinsam betrieben.[67] Ab ca. 1940 firmieren beide Fotografen weiterhin unter gleicher Adresse, jedoch als separate Studios.

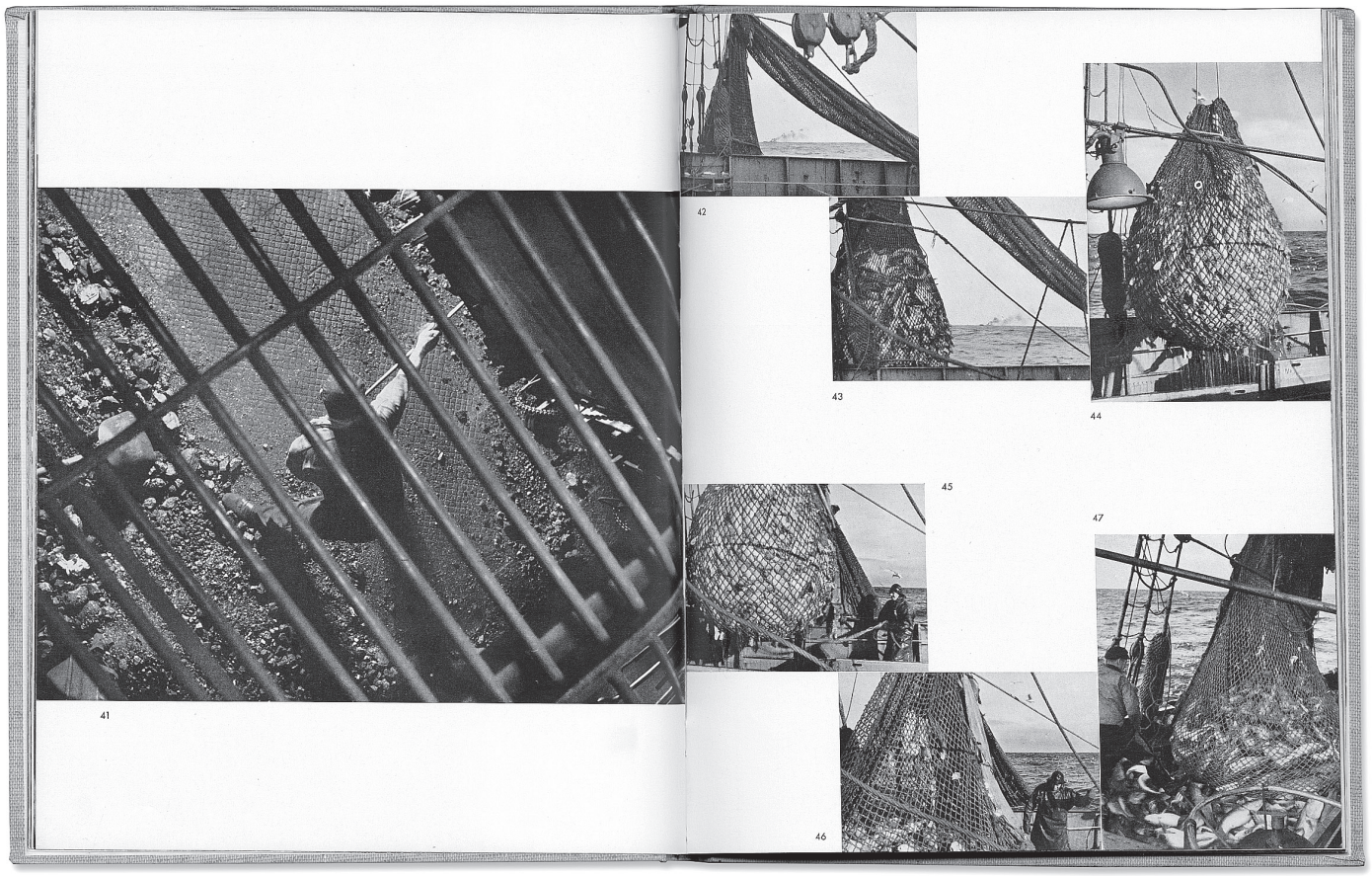
1939 arbeiten beide auch an gemeinsamen Projekten wie an *H. Bahlsens Keksfabrik 1889–1939,* der Festschrift zum 50-jährigen Betriebsjubiläum des Konzerns. Die Fotografien in der von Emil Preetorius buchkünstlerisch vorbildlich ausgestatteten Firmenschrift[68] stammen, anders als bislang angenommen, nicht überwiegend von Hein Gorny, sondern – wie die Negative belegen – zu einem nicht geringen Teil aus der Hand Karl Theodor Gremmlers.[69]

Den künstlerischen Kulminationspunkt in Gremmlers Schaffen stellt zweifellos der im gleichen Jahr vorgelegte Bildband *Männer am Netz* dar.[70] Erschienen in dem auf Fischwirtschaft spezialisierten Verlag von Hans A. Keune ist es beileibe kein Sachbuch, vielmehr ein später Höhepunkt der Neuen Fotografie, ein Fotobuch konzipiert aus Sicht eines Fotografen, mit dezidiert modernem Layout und mit zu diesem Zeitpunkt geradezu provokanter Bildsprache. Wie etwa in *See Sand Sonne* von Arvid Gutschow[71] enthält es kaum Gesamtansichten, vielmehr starke Nahsichten, ungewöhnliche Ausschnitte, harte Schatten, Schräg- und Untersichten sowie Blicke von oben. Die Konvention mittiger Tafelanordnung wird durchbrochen, das visualistische Prinzip konsequent umgesetzt, auf Bildlegenden innerhalb der



5 Karl Theodor Gremmler, Ohne Titel [»Zigeuner«], 1933. Repro aus: Katalog RealSurReal. Meister der Avantgarde-Fotografie, Kunstmuseum Wolfsburg, 2014
Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



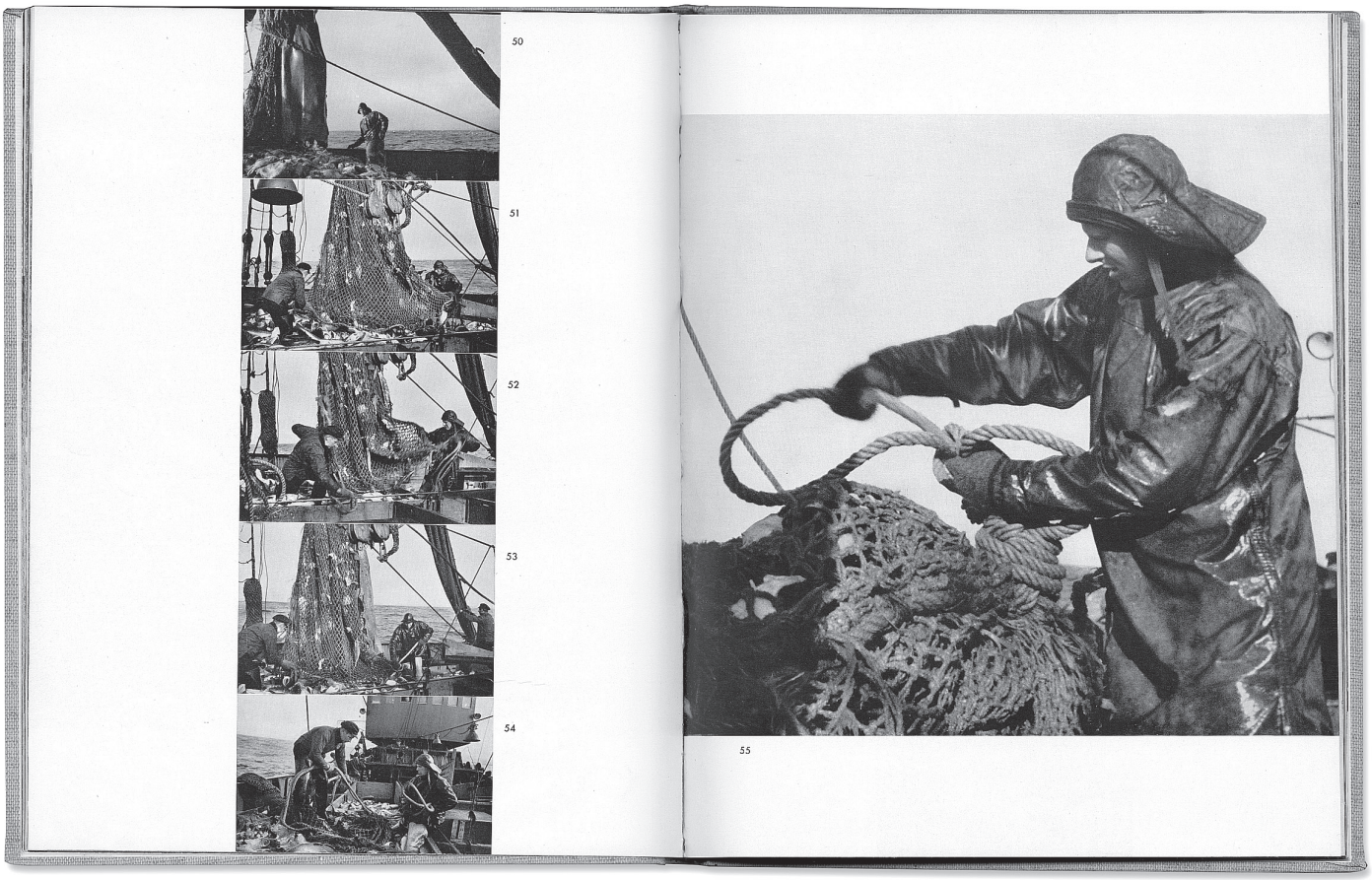
6 Karl Theodor Gremmler, Doppelseiten aus: Männer am Netz. Band 1: Mit Dampfer und Kutter auf Frischfisch und Krabbe, Berlin 1939, o. S.
Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek

Seitenabwicklung wird verzichtet. Auf den Seiten bleibt viel Raum für Weiß, die Bildanordnung ist reportagehaft, erinnert streckenweise an filmische Sequenzen. In rhythmisiertem Wechsel zwischen technischen Objekten, Detailstudien und menschlicher Arbeit erscheinen keinerlei propagandistische Details wie Hakenkreuzfahnen am Heck, die Bildstrecke zeigt keine prominenten Landmarken, bietet keine räumliche Orientierung, die Seefahrt bzw. die Fischerei wird als weitgehend ortlose, elementare Erfahrung präsentiert, für die das in Rezensionen verwendete Label *Romantik der Seefischerei*[72] bei Weitem zu kurz greift.[73]

Allen künstlerischen Qualitäten gleichsam zum Trotz ist das Fotobuch im Kontext des Verlagsprogramms – neben dem *Nordsee Magazin* verlegt Keune fast ausschließlich Publikationen zur Fisch- und Lebensmittelindustrie[74] – dennoch auch exklusives Werbemittel für die Fischwirtschaft und quasi Appetizer für den Fischverzehr. In diesen Kontext gehört mit *Wir stellen uns um! Ernährungsfibel für die deutsche Hausfrau* auch eine weitere, mit zahlreichen Fotografien Gremmlers illustrierte Buchpublikation, die der Popularisierung der deutschen Kriegsernährungswirtschaft gewidmet ist. Um Welten konventioneller gestaltet als *Männer am Netz* hatten hier (reduziert-)dynamische Kompositionsformen und im *Nordsee-Magazin* erprobte Strategien der Wirtschaftswerbung der Vermittlung und Akzeptanz staatlicher Ziele zu dienen und die Mitwirkung der Bürger zu erreichen.

Für die Bremer Borgward-Werke hat Gremmler bereits seit 1938 regelmäßig fotografiert, u. a. die Einweihung der Fabrik in Sebaldsbrück. Die 1941 erschienene Publikation *2 PS machen Karriere* ist eine Firmengeschichte mit Bildtafeln, anders als *Männer am Netz* kein Fotobuch.[75] Dennoch kommen selbst unter den Vorzeichen der Kriegswirtschaft bewährt-moderne Stilmittel wie die diagonale Aufreihung vervielfältigter Elemente zum Einsatz. Mehr noch als die oben genannten Publikationen veranschaulicht dieses Beispiel, dass die in der Zeit der Weimarer Republik entwickelten Sehweisen nach 1933 fast bruchlos übernommen worden sind. Im Unterschied zur Diffamierung der Moderne in den bil-

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



50

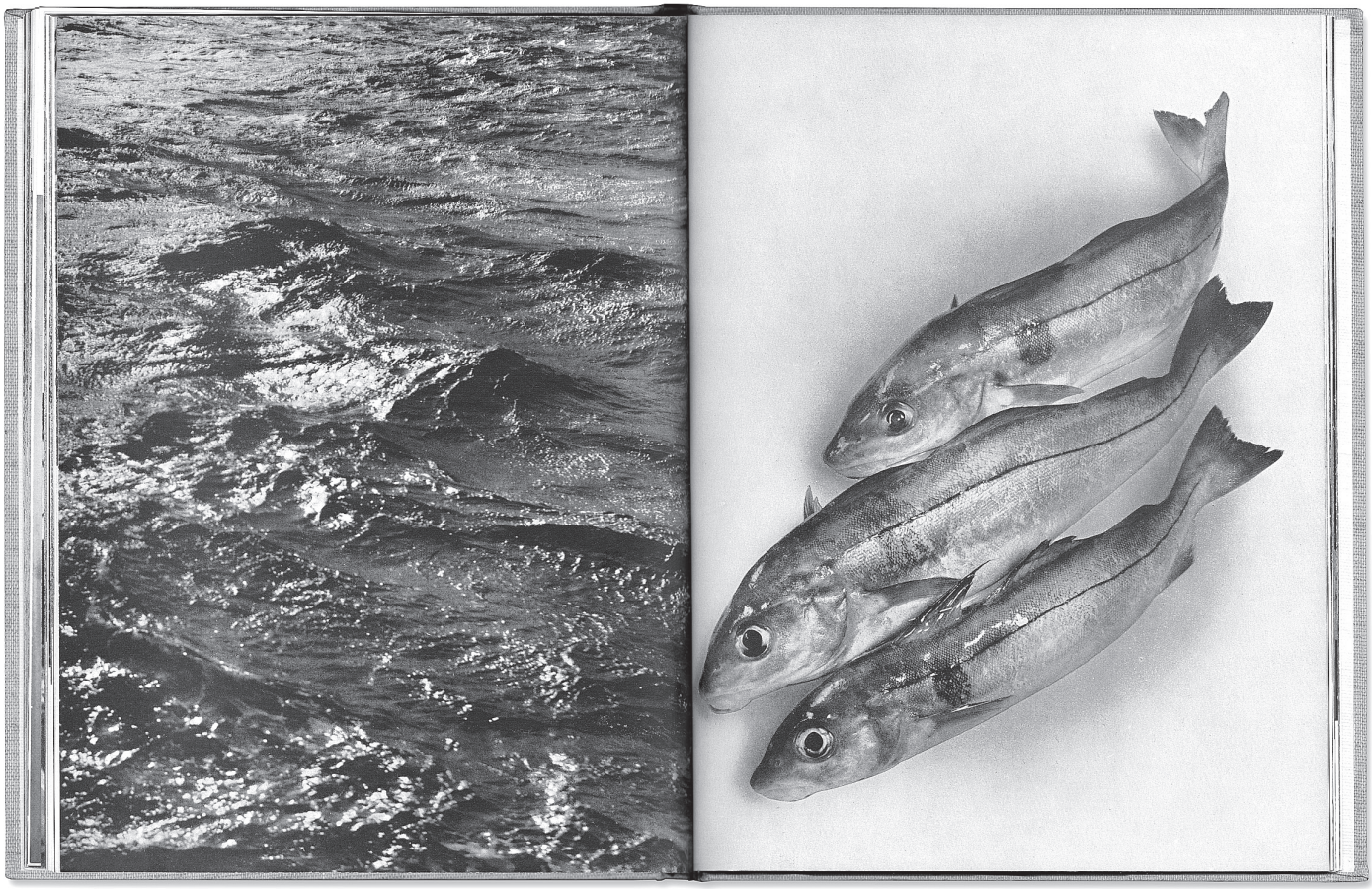
51

52

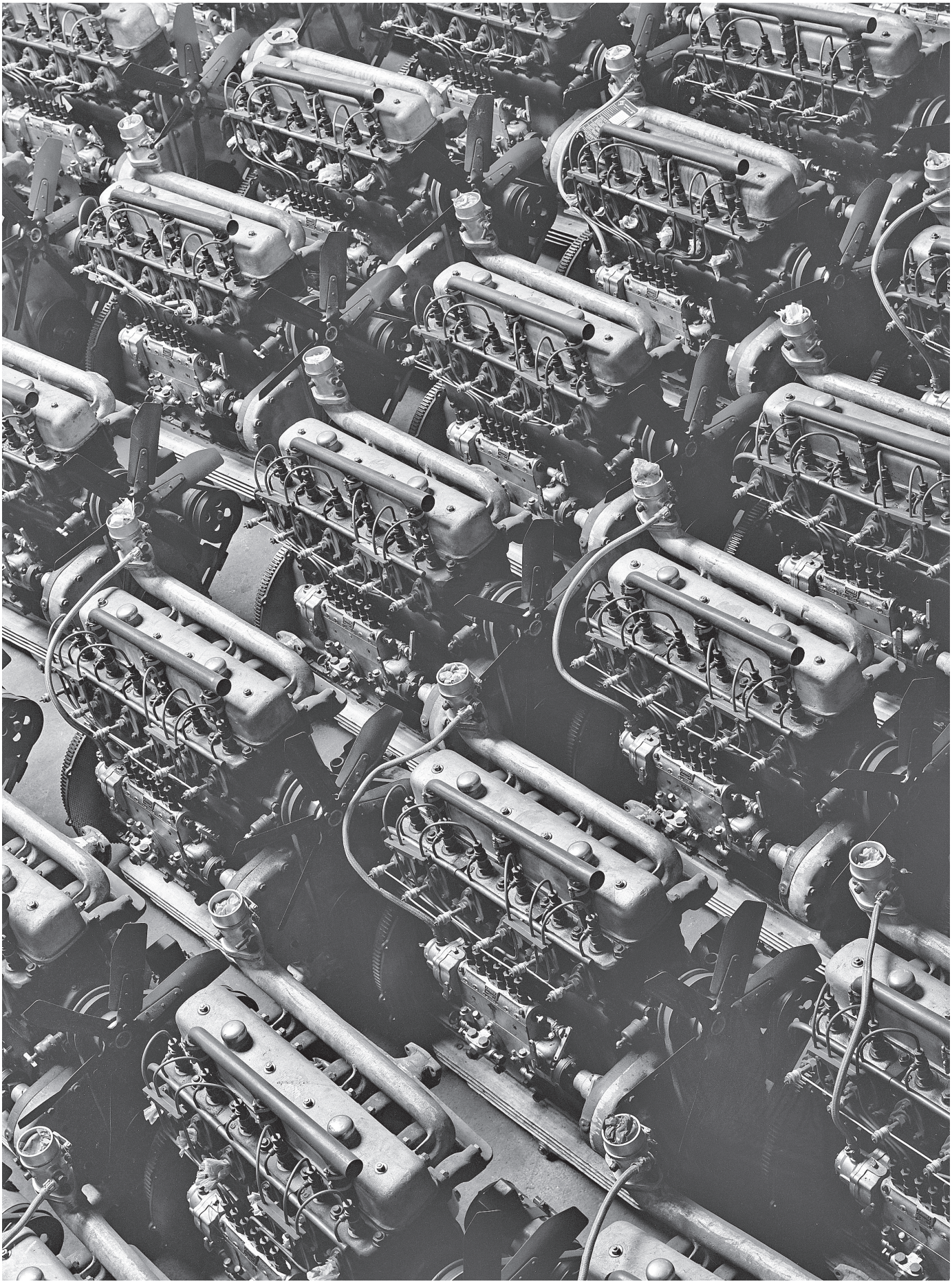
53

54

55



https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



7 Karl Theodor Gremmler, Ohne Titel [Motoren], um 1940. Publiziert in: Christian Hilker: 2 PS machen Karriere, Berlin 1941, o. S.
Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

denden Künsten hatte sich die neue Bildsprache in der Fotografie bereits fest etabliert und konnte selbst im totalen Krieg für Fortschrittlichkeit stehen.[76]

Wichtigster Auftraggeber Gremmlers dürfte 1940 die Hochseefischerei-Gesellschaft Hamburg, Andersen & Co. KG gewesen sein, an der seit 1938 der Großindustrielle Philipp F. Reemtsma beteiligt war.[77] In diesem Jahr entstehen umfangreiche Serien zur Dokumentation landwirtschaftlicher Produktion sowie zur industriellen Weiterverarbeitung an verschiedenen Produktionsstandorten in Deutschland, u. a. in Bramsche und Gifhorn. Für die verschiedenen Obst- und Gemüsesorten fotografiert Gremmler die gesamte Prozesskette von der Ernte über alle Schritte der Sortierung und Verarbeitung bis zur Qualitätssicherung. Als Anlass ist die Einführung und Etablierung des Luftgefrierverfahrens nach Heckermann[78] durch Andersen & Co. zu vermuten. Zur besseren Vitaminversorgung, insbesondere im Krieg, wurden die ernährungsphysiologische Forschung sowie die Tiefkühlwirtschaft vom NS-Staat massiv gefördert. Durch Blitzgefrieren und Abkühlen auf –30 °C sollten einheimisches Obst und Gemüse ohne Vitamin-

8 Karl Theodor Gremmler, Ohne Titel [Pflaumen], 1940
Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verlust gelagert werden können, um den Vitaminbedarf von Zivilbevölkerung und Wehrmacht zu decken.[79] Die Finanzierung und Etablierung der neuen Produktionsverfahren war mit hohem propagandistischen Aufwand verbunden, der unter anderem mit Fachpublikationen im Verlag Hans A. Keune – unter Verwendung der Aufnahmen Gremmlers – begleitet wurde.[80]

Die Maßnahmen und mit ihnen Gremmlers Fotografien stehen im Kontext der nationalsozialistischen Wirtschaftsprogrammatik, der zufolge mit dem sog. Zweiten Vierjahresplan ab 1936 binnen vier Jahren die wirtschaftliche und militärische Kriegsfähigkeit durch Autarkie und forcierte Aufrüstung erreicht werden sollte. Zu diesem Zweck wurde ab Ende 1936 eine Vierjahresplanbehörde unter Hermann Göring eingerichtet, der u. a. betonte: »Bei der Durchführung der Sicherung der Ernährung unseres Volkes wird in Zukunft die Fischwirtschaft und im Zusammenhang damit die Hochseefischerei eine ganz besondere und wesentliche Bedeutung haben. Es werden viele schwierige Lagen dadurch überwunden, dass wir dem Volke zu seiner Ernährung mehr Fische geben können. Die letzten vier Jahre haben der Hochseefischerei einen großen Aufschwung gebracht. Wir müssen aber erst recht beginnen, in den nächsten vier Jahren bis an die äußerste Grenze des Möglichen zu gehen.«[81] Ähnlich wie bei der Fettversorgung mussten große Mengen Protein importiert werden. Im Fisch sahen die nationalsozialistischen Ernährungspolitiker eine unerschöpfliche Quelle an tierischem Eiweiß, die einen erheblichen Beitrag zur Schließung der »Eiweißlücke« leisten sollte.[82]

Dem Reemtsma-Konzerns boten die Rahmenbedingungen des zweiten Vierjahresplans die Voraussetzungen für eine systematische Ausweitung seiner Geschäftsfelder: »Während er sein De facto-Monopol in der Zigarettenindustrie endgültig absicherte und dadurch eine enorme wie anhaltende Gewinnsteigerung erzielte, investierte er seit der Periode des Zweiten Vierjahresplans in solche Sektoren, die durch den Hochrüstungskurs vernachlässigt worden waren. In einer ersten Etappe etablierten sich die Reemtsmas im Rahmen der Hamburger Standortpolitik. Dabei verknüpften sie ihre Geschäftsinteressen zugleich mit den kolonialpolitischen Plänen der NS-Diktatur. Das Ziel war der Aufbau einer integrierten Produktions-, Transport- und Absatzkette im Bereich der Ernährungswirtschaft des europäisch-afrikanischen ›Großwirtschaftsraums‹. Um die Rohstoffbeschaffung mit den Verarbeitungszentren und Absatzmärkten zu verknüpfen, brachte der Reemtsma-Konzern das Reedereikapital unter seine Kontrolle und engagierte sich in der Tiefkühltechnologie. Die Ausrichtung der Handelsflotte auf die spezifischen Unternehmensinteressen war Teil eines Konzepts, den unter deutscher Feindvermögensverwaltung stehenden Unilever-Konzern entweder aufzukaufen oder als Konglomerat des Lebensmittel-, Rohstoff- und Transportsektors abzulösen.«[83]

Ein wesentlicher Baustein dieser Expansionsstrategie war die Inbetriebnahme der HAMBURG als erstes Vollfroster-Fabrikschiff durch Andersen & Co. im Jahr 1940. Es verfügte – von *Männer am Netz* weit entfernt – über Filetieranlagen für 50 Tonnen Fisch pro Tag, eine umfangreiche Kälteanlage für die Tiefkühlkonservierung und Tiefkühlladeräume für 1.500 Tonnen Fisch. Das neuartige Fabrikschiff wurde von Gremmler ebenfalls in mehreren Serien ausführlich fotografiert. Die staatlich geforderte Schließung der »Eiweißlücke« sollte nicht nur durch den Ausbau der Hochseefischerei, die Erhöhung des Fischkonsums und durch Verbrauchslenkung erreicht werden, auch die Produktion von Gefrier-Ei durch Andersen & Co. – wiederum von Gremmler fotografisch dokumentiert – zielte in diese Richtung. Trotz Verbrauchslenkung, aufwendiger Werbung und vielfältiger Maßnahmen zur Erhöhung des Fischkonsums wurde das im Vierjahresplan proklamierte ehrgeizige Ziel der Verdopplung des Pro-Kopf-Verbrauchs von Fisch jedoch nicht erreicht, in Relation zum Aufwand blieben die Erfolge bescheiden.[84]

Mit der Nordsee AG und Andersen & Co. belieferte Gremmler die großen Player der Fisch- und Tiefkühlindustrie über Jahre mit Bildmaterial. Die Verbindung zwischen Fotograf und Fischwirtschaft, zwischen Publikationen in Zeitschriften, Illustrationen von Kochbüchern und Ernährungsratgebern, Werbe- und Dokumentarfotografien bis zum Fotobuch ist wesentlich der Verleger Hans A. Keune, der Gremmler mit *Männer am Netz* die Publikation eines der bemerkenswertesten Fotobücher der späten 1930er-Jahre ermöglichte.

Das im Detail noch zu erschließende und zu bewertende Werk von Karl Theodor Gremmler scheint typisch für die Situation ambitionierter Fotografie der 1930er-Jahre. Auf der einen Seite stehen herausragende Bildleistungen, auf der anderen die nahezu zwangsläufige Indienstnahme durch Wirtschaft und Staat.[85] Als Bildautor verfolgte Gremmler konsequent Bildstrategien der Moderne und steht dabei wie die meisten Fotografen, die ab 1930 den größeren Teil der Firmenschriften illustrieren, für eine eher moderate Modernität jenseits der experimentellen Verfahren von Avantgarde und Bauhaus.[86] Die Arbeiten deren älterer Vertreter wie etwa Adolf Lazi oder Hugo Schmölz sind durch ein gewisses Pathos und pointierte Lichtführung gekennzeichnet, während die Fotografien eines Albert Renger-Patzsch als Vertreter der mittleren Generation dem Begriff der Neuen Sachlichkeit wohl am nächsten kommen. Gremmler, deutlich jünger, gehört zur ersten Generation stilprägender Werbefotografen um Hein Gorny, Ewald Hoinkins und Anton Stankowski. Deren Fotografien »verknüpfen Kompositionsregeln der Avantgarde – schräg gestelltes Kompositionskreuz, diagonale Aufreihung vervielfältigter Elemente, starke Schlagschatten auf den Objekten – mit einer stupenden Qualität in der Sachdarstellung, Oberflächenschilderung, Schärfentiefe und Detailtreue.«[87] Da-

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rüber hinaus korrespondieren Gremmlers Industriefotografien mit der eher bildjournalistischen Auffassung von Ruth Hallensleben, Anne Winterer und Paul Wolff, die innerhalb dargestellter Arbeitsprozesse wieder die Menschen in den Vordergrund stellen. Diese alle Protagonisten verbindenden, für die Werbe- und Industriefotografie der 1930er-Jahre kennzeichnenden moderaten Formen der Moderne waren zwischen Werbung und Verbrauchslenkung, zwischen betrieblicher Selbstinszenierung und staatlicher Wirtschaftspolitik neben der Erfüllung ökonomischer Aufgaben als visuelles Kommunikationsmittel auch zur Herstellung eines positiven Verhältnisses der Bürger zum Staat sichtlich geeignet.

Im Zeitalter umfassender staatlicher Propagandastrategien hatte die Selbstdarstellung des Fotografenberufs naturgemäß eine besondere Bedeutung.[88] Anders als Paul Wolff, der unumstrittene Fotografenstar jener Jahre,[89] der seine Fotografien als Dokumente der Zeitgeschichte bewertet wissen wollte, dezidiert nicht als Fotokunst – es begänne »still zu werden um das ›künstlerische Lichtbild‹ als Endzweck photographischen Schaffens«[90] –, scheint Karl Theodor Gremmler danach gestrebt zu haben, auch als Fotokünstler anerkannt zu werden, wie nicht zuletzt die Ausstellungen in Oldenburg und Essen 1937 und vor allem *Männer am Netz* 1939 belegen. In die Geschichte der Fotografie ist er aufgrund seines frühen Todes bislang jedoch kaum eingegangen.

Welche Konsequenzen ergeben sich aus den bisher zusammengetragenen Erkenntnissen für die jüngst begonnene Erschließung des Nachlasses Karl Theodor Gremmler und für dessen Vermittlung?

Als bestandshaltende Einrichtung ist das Interesse der Deutschen Fotothek nicht nur darauf ausgerichtet, Bildinhalte möglichst effektiv zugänglich zu machen, sondern auch darauf, das Lebenswerk eines Fotografen angemessen darzustellen, durchaus auch die ästhetische Qualität seiner Bildleistungen zu würdigen, auch und gerade wenn diese wie im Fall Gremmler bislang gleichsam unter dem Schleier »NS-Bildpropaganda« verborgen sind.

Wenn mit dieser »Aktivierung« des Bestands auch das Ziel verbunden ist, den Fotografen (wieder) in die Fotografiegeschichte einzuschreiben und seine Bedeutung zu vermitteln, so soll dies keinesfalls durch Entkontextualisierung der Aufnahmen erfolgen, im Gegenteil: Zum Verständnis und zur Bewertung seines Werkes sind Hintergrundinformationen zwingend erforderlich. Entsprechend fordert Miriam Y. Arani von Bildarchiven zurecht eine quellenkritische Erschließung von Fotografien aus der NS-Zeit. Eine vollständige Bereitstellung des Bildmaterials verbunden mit sorgfältiger motivischer Verschlagwortung, wie beispielsweise des Archivs Heinrich Hoffmann durch die Bayerische Staatsbibliothek, reiche nicht aus, wenn der jeweilige Zweck der Aufnahmen nicht erläutert werde. Die Fixierung archivischer Klassifikationssysteme auf Fotos als »Dokumente von etwas anderem« sei das größte Hindernis, das einem weitergehenden Erkenntnisgewinn entgegensteht: »Porträtaufnahmen werden oft nur als Abbildungen bestimmter Personen aufgeführt, nicht aber als fotografisches Genre. Zusammenhängende Fotobestände werden in chronologisch, topographisch oder thematisch geordnete Einzelbilder fragmentiert, was die Rekonstruktion ihrer Entstehungs- und Gebrauchszusammenhänge erschwert.« Vor allem müssten neben inhaltlichen Gesichtspunkten auch die materiellen Eigenschaften jeder Fotografie verzeichnet werden.[91]

Diese Forderungen decken sich mit der Erschließungspraxis der Deutschen Fotothek, die ihre Workflows von primär fachspezifischer zu archiv- bzw. provenienzorientierter Bearbeitung umgestellt hat.[92] Ziel im »Archiv der Fotografen« der Deutschen Fotothek ist es, fotografische Bilddokumente, insbesondere Nachlässe und Archive von Fotografinnen und Fotografen, als Quellen bildwissenschaftlicher Forschung zu sammeln, zu bewahren und zu publizieren.[93] In der Deutschen Fotothek wird dem mehrschichtigen Bildbegriff der Visual History mit einem autoren- und provenienzorientierten Sammlungskonzept Rechnung getragen: Im Mittelpunkt steht das fotografische Bild – nicht nur als bildlicher Beleg architektonischer, bildkünstlerischer oder technischer Artefakte und historischer Ereignisse, sondern auch und vor allem als eigenständiger Gegenstand eines interdisziplinär ausgerichteten Forschungsfelds, das Methoden und Fragestellungen der Kunstgeschichte, Geschichte, Soziologie und Ethnologie umfasst. Das Sammlungsinteresse richtet sich auf die Fotografie als Medium und auf alle daran beteiligten Akteure. Diese Rückbesinnung auf die Fotografie als Medium ist eine wesentliche Voraussetzung für die Erforschung der Wechselwirkungen zwischen fotografischem Handeln und dessen gesellschaftlicher Rezeption im 20. Jahrhundert, nicht nur in der NS-Zeit. Fotografien als materielle Objekte von eigener wissenschaftlicher Relevanz zu betrachten, ist nicht zuletzt auch Reaktion auf den grundlegenden medialen Wandel, der die Fotografie zu einem von Verlust bedrohten Kulturgut werden lässt: Das klassische Archiv, in dem Negative, Diapositive und fotografische Abzüge auf Abruf bereitstehen, verliert vielerorts seine Funktion. Festplatten und Datenbanken treten an seine Stelle, das Pixel ersetzt das Korn.

Die zentrale Rolle bei der Vermittlung von Bildmedien spielt für das »Archiv der Fotografen« die Bilddatenbank der Deutschen Fotothek als Schaufenster und Suchinstrument für die Werke bedeutender Fotografinnen und Fotografen. Das Forschungspotenzial von Nachlässen wie dem von Karl Theodor Gremmler gründet neben ihrem jeweiligen dokumentarischen oder künstlerischen Rang wesentlich auch darauf, dass diese in aller Regel nicht nur ausgewählte, bereits publizierte

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fotografien enthalten, sondern – anders als bei streng nach kommerzieller Verwertbarkeit von Einzelmotiven auswählenden Bildagenturen oder primär auf die ästhetische Qualität einzelner Abzüge ausgerichteten Museen – das Gesamtwerk eines Fotografen im Prozess zugänglich machen können. Aufgrund von häufig ebenfalls ins »Archiv der Fotografen« aufgenommenen Schriftwechseln, Manuskripten, Kontaktbögen, redaktionellen und bildbezogenen Notizen lassen sich zudem Produktions- und Reproduktionsprozesse nachvollziehen. Im Fall Gremmler mussten und müssen angesichts fehlender Überlieferung im Archiv die erforderlichen Informationen erst ermittelt werden. Hier gilt es, die oben skizzierten ersten Rechercheergebnisse und Erkenntnisse nicht nur als Hintergrundmaterial für die Einzelbilderschließung heranzuziehen, sondern die Informationen im Sinne von Collection Descriptions für Aufnahmeserien aufzubereiten, also Auftraggeber und Beteiligte zu benennen, wirtschaftliche und politische Hintergründe darzustellen und Publikationsorte zu verzeichnen. Verknüpft mit jedem einzelnen Bild können diese Konvolutbeschreibungen, ähnlich wie im Projekt »Weltsichten. Digitalisierung und Erschließung fotografischer Archive bedeutender Forschungsreisender«[94] praktiziert, Aufschluss über Nutzungspraktiken und die Kommunikationsgeschichte der Fotografien geben. Wie bei dem Bestand »Weltsichten« sind durch die datensatzbezogene Kommentarfunktion der Bilddatenbank nicht zuletzt auch regelmäßig valide Hinweise und Anmerkungen von Datenbanknutzern zu erwarten, die kontinuierlich in den Aufbereitungsprozess der Deutschen Fotothek integriert werden.

Über die Bilddatenbank hinaus spielen für die allgemeine Wahrnehmung wie für die wissenschaftliche Rezeption von Bildbeständen, insbesondere in den Geisteswissenschaften, klassische Publikationsformen neben Online-Medien noch immer und wohl auch auf längere Sicht eine zentrale Rolle. Die Aktivierung historischer Fotografie durch Printpublikationen ist daher wesentlicher Bestandteil der Distributionsstrategie im »Archiv der Fotografen« und auch der Nachlass Karl Theodor Gremmler soll perspektivisch – wenn die inhaltliche Erschließung aller Aufnahmen abgeschlossen und die Erforschung ihrer Kommunikationsgeschichte weiter vorangeschritten ist – in Buchform sowie idealiter im Rahmen einer musealen Retrospektive vorgestellt werden.

Anmerkungen

1 Vgl. Annette Vowinckel / Michael Wildt: Fotografie in Diktaturen. Politik und Alltag der Bilder, in: *Zeithistorische Forschungen* 12 (2015), H. 2, S. 197.

2 Vgl. Werner Faulstich: Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts, München 2012, S. 133 ff.

3 Vgl. Klaus Staeck: Nazi-Kunst ins Museum? Göttingen 1988. Zur aktuellen Debatte zum Umgang mit NS-Kunst vgl. auch: Kolloquium »NS-Kunst zeigen«, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, 4.10.2017.

4 Vowinckel / Wildt 2015, S. 198.

5 Walter Benjamin: Lehrstück in materialistischer Dialektik, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 7 (1938) [Über: Gisèle Freund, La photographie en France en XIX siècle, Paris 1936].

6 Vgl. u. a. Rolf Sachsse: Probleme der Annäherung. Thesen zu einem diffusen Thema: NS-Fotografie, in: *Fotogeschichte* 5 (1982), S. 59–65; Diethart Kerbs: Historische Pressefotos im Dienst der nationalsozialistischen Propaganda, in: *Fotogeschichte* 10 (1983), S. 25–39; Detlef Hoffmann: Fotografierte Lager. Überlegungen zu einer Fotogeschichte deutscher Konzentrationslager, in: *Fotogeschichte* 54 (1994), S. 3–30; ders.: »Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit«. Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik, in: *Fotogeschichte* 63 (1997), S. 57–68.

7 Rolf Sachsse: Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Dresden 2003.

8 Miriam Y. Arani: Die fotohistorische Forschung zur NS-Diktatur als interdisziplinäre Bildwissenschaft, in: *Zeithistorische Forschungen* 5 (2008), H. 3, S. 389 f.

9 Vgl. Hans Jürgen Syberberg: Fotografie der 30er Jahre, München 1977, S. 5. Syberberg analysiert die Fotografie nicht aufgrund einer rein retrospektiven Auswahl, sondern auf Grundlage der Bildauswahl eines zeitgenössischen Periodikums, der zwischen 1930 und 1940 jährlich in Paris erschienenen Jahreshefte der Zeitschrift *Arts et Métier Graphiques*.

10 Ebd., S. 5 f.

11 Arani 2008, S. 390.

12 Vgl. Vowinckel / Wildt 2015, S. 203.

13 Weitere rund 400 Abzüge befinden sich seit Ende 2019 im Städel Museum Frankfurt, einige wenige Prints zudem in der Sammlung Siegert München, im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg sowie im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg.

14 In der Literatur sowie im Kunsthandel wurden Gremmler häufig die Lebensdaten von Hein Gorny (1904–1967) zugeschrieben, Sachsse 2003 gibt 1912–1942 an (S. 387).

15 Für die Unterstützung bei der Recherche und die Einsicht in Dokumente und Korrespondenzen dankt der Verfasser herzlich: Kristina Lemke (Städel Museum), Rainer Stamm (Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg) und Oliver Sander (Bundesarchiv Koblenz).

16 Getauft am 7. März 1909 in der Dreifaltigkeitskirche Hannover, Eltern: Karl Friedrich August Gremmler, Kaufmann in Hannover, Sedanstraße 69 [ab 1912 Waldstraße 23] und dessen Ehefrau Elisa Marie Anna Gremmler, geb. Lankau, vgl. Taufregister, Evangelisches Kirchenbuchamt Hannover; Filmnummer: 185040; Seitennummer: 171; Geburtsurkunde: StadtA H Hannover Standesamt I 7945-132/1909.

17 Deutsches Bundesarchiv, Berlin, Kartei der Verlust- und Grabmeldungen gefallener deutscher Soldaten 1939–1945 (–1948), Bundesarchiv B 563-2 Kartei. Noch vor Erscheinen des Borgward-Buches 1941 (s. u.), zum 1. Dezember 1940, wurde Gremmler eingezogen. Seine Grundausbildung absolvierte er – wie die Negative belegen – in der Blottnitz-Kaserne in Rendsburg (2. Batterie leichte Artillerie-Ersatz-Abteilung 30, Dienstgrad Kanonier, vgl. Bundesarchiv: B 563/57067 Seite 141), zum 28. März 1941 wurde er der 3. Kompanie Panzer-Ersatz-Abteilung 5 am Standort Neuruppin unterstellt (Bundesarchiv: B 563/44605 Seite 204), ab 22. April 1941 gehörte er am gleichen Standort als Panzer-Oberschütze zum Stab des Panzerregiments 6 (Bundesarchiv: B 563/43608 Seite 43). Seine Karteikarte im Bundesarchiv (Bundesarchiv / B 563-1

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kartei) weist neben dem Dienstgrad-Eintrag Pz-Oberschütze handschriftlich den Zusatz »Fotograf« auf, dennoch war Gremmler, anders als bereits zeitgenössisch publiziert (z. B. Hans A., Keune: Seefisch Ahoi. Geschichten von Fischern und Fischen. Hamburg: Hans A. Keune Verlag 1943) nicht Angehöriger einer Propagandakompanie. Die Negative belegen jedoch, dass er gleichwohl innerhalb seiner Einheit mit fotografischen Aufgaben betraut war.

18 Der Erinnerung seines Sohnes nach sei er zu diesem Zeitpunkt arbeitslos gewesen. »Meine Mutter schenkte ihm einen Fotoapparat, und daraus wurde ein[e] Profikarriere als Autodidakt der Fotografie.« Tomas Gremmler an Peter Gautel: Biografie-Fragmente meines Vaters, 26.8.2014, Fotokopie eines dreiseitigen Kurzmanuskripts auf A6-Notizblock, Deutsche Fotothek, Nachlass Gremmler, S. 1.

19 Am 24.10.1932 hat Gremmler in Bremen ein Fotografengewerbe angemeldet, abgemeldet am 26.1.1939. Adressen: Bremen, Martinistraße 3/4 (15.10.1932–8.6.1935); Bremen, Herderstraße 92 (6.6.1935–15.9.1937); Bremen, Elsasser Straße 68 (15.9.1937–27.1.1939); Berlin, Kurfürstendamm 35 (ab 28.1.1939), vgl. Staatsarchiv Bremen, 4,82/1 (Verwaltungspolizei, Einwohnermeldekartei, erste Schicht).

20 Vgl. Angabe zum Beruf in: Antrag zur Bearbeitung der Aufnahme als Mitglied der Reichsschrifttumskammer, Gruppe Schriftsteller, 8.6.1941, Bundesarchiv Berlin, R 9361 V 20125.

21 Bassange Photoauktionen GbR: Photography Auction 114, 4.12.2019, Los 4201, Auktionskatalog, S. 144.

22 Galerie Berinson, Berlin.

23 Elisabeth Cäcilie Luise »Pescha« Fischer (geb. 10. September 1905 – um 1974 in Rickenbach). Sie betrieb nach 1945 in Rickenbach (Hotzenwald) ein Kleinstgewerbe und beschäftigte ab 1956 vier, später sechs Heimarbeiterinnen für die Herstellung von Christbaumschmuck. Vgl. Staatsarchiv Freiburg, Akte G 1260/1 Nr. 365 [Gewerbeakte endet am 2.12.1974].

24 »Ich bin Webmeisterin und habe lange Jahre in der Handweberei Hohenhagen gearbeitet«. Elisabeth Gremmler an Müller-Wulckow, 15.9.1936, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, LMO-A34.

25 Vgl. Petra Holtmann: Keine »Faulen« mehr, sondern 28 Fleißige aus Hagen. Handweberei Hohenhagen – von Hagen nach Bremen. Teil 1 Die Hagener Jahre, in: *HagenBuch* 2010, Hagen 2010, S. 155–161. Die Handweberei verlegte ihren Sitz 1930 von Hagen nach Bremen. Elisabeth Gremmler war vermutlich schon am Standort Hagen als Webmeisterin tätig, vgl. LMO-A34.

26 Darüber hinaus war Elisabeth Gremmler mit der Frau des Bauhäuslers Hermann Gautel eng befreundet [Mitteilung von deren Sohn Peter Gautel].

27 Gerhard Paul: Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel (Visual History. Bilder und Bildpraxen in der Geschichte; Bd. 1), Göttingen 2016, S. 162.

28 Tomas Gremmler (26.2.1933 in Bremen – 30.3.2020 in Uffing am Staffelsee), vgl. https://trauer.sueddeutsche.de/todesanzeige/tomas-gremmler. Die Notizen Tomas Gremmlers für Peter Gautel von 2014 sind äußerst knapp und zudem ungenau, teils auch unzutreffend, da er seinen Vater wohl kaum kannte.

29 Richard Lisker: Über gewebte Stoffe, in: *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Heft 3, 1933, S. 65–74 [Autorennennung für das Umschlagfoto erst als Nachtrag in Heft 4].

30 *Die Form* wurde 1933 arisiert, wechselte vom Verlag Loewenthal zu Wendt & Matthes. Gremmlers Aufnahmen erschienen in der letzten Ausgabe vor der Arisierung, vgl. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1933/0138

31 Rainer Stamm: Das Kunstwerk des Monats September 2020. Karl Theodor Gremmler, »Handgewebt«, um 1936. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Oldenburg 2020, o. S. Stamm bezieht sich hier primär auf weitere, um 1936 entstandene Fotografien Gremmlers aus der Handweberei.

32 Vgl. z. B. *Nordsee Magazin*, August 1933, September 1933 (Cover) oder November 1933 (Cover).

33 Vgl. Sachsse 2003, S. 49 f.

34 Hans A. Keune: Editorial, in: *Nordsee Magazin*, Januar 1935.

35 Lore Bauer (Text), Karl Theodor Gremmler (Fotos): Das Gesicht der berufstätigen Frau, in: *N.S. Frauen-Warte*, November 1935, S. 331–333.

36 Ausstellung »Frau und Volk« (Düsseldorf, 11.5.–12.6.1935), veranstaltet von Institut für Deutsche Wirtschaftspropaganda e.V. Berlin.

37 Deutsche Arbeitsfront, Frauenamt: Tagewerk und Feierabend der schaffenden deutschen Frau, herausgegeben im Auftrage der Reichsfrauenführerin, Leipzig: Otto Beyer 1936 [mit 84 Fotografien von Karl Theodor Gremmler, Text deutsch, englisch, französisch, italienisch], hier S. 6.

38 Vgl. Sachsse 2003, S. 49.

39 Vgl. ebd., S. 50.

40 Vgl. Made in Germany. Die GDL-Fotografen 1919–1979. Ausstellungskatalog. Fotomuseum des Münchener Stadtmuseums, November 1979 bis Februar 1980. Frankfurt 1979, S. 208–211. [Hier für Gremmler fälschlich 1948–1949 als Mitgliedszeit in der GDL angegeben].

41 Bruno Schultz (Hg.): Das Deutsche Lichtbild. Jahresschau 1937, Berlin: Bruno Schultz Verlag 1936, S. 26 [Titel hier »Kostümbildnerin«, im »Tagewerk« als »Schneiderin« (S. 19)].

42 Inwieweit Gremmler auch für die Gestaltung von Layout und Typografie von Drucksachen verantwortlich war, ist bislang nicht nachweisbar. Einige Negative zeigen jedoch Reproduktionen von Covern und Werbeanzeigen, gelegentlich auch Zustände, sodass eine Beteiligung hier nicht unwahrscheinlich erscheint. Für ein besonderes Interesse an diesem Bereich spricht auch die wohl um 1938 entstandene Aufnahme-Serie im Offizin Haag Drugulin, Leipzig, später erschienen in: *Atlantis*, Heft 8 1940.

43 K. Th. Gremmler. Ein Meister der Werbephotographie, in: *Gebrauchsgraphik – Monatszeitschrift für visuelle Communication und künstlerische Werbung*, Juli 1937, S. 40–45.

44 FOTOS. Entdeckungen mit der Kamera. Landesmuseum Oldenburg, 30. Mai bis 27 Juni 1937 [verlängert bis 4. Juli 1937, Einzelausstellung mit rund 200 Aufnahmen, weitere Station: Folkwang Museum Essen].

45 Carl Ulrich: Photoausstellung im Landesmuseum, in: *Oldenburger Staatszeitung*, 15.5.1937.

46 Max Bahls: Photo-Ausstellung im Landesmuseum, in: *Nachrichten für Stadt und Land*, 14.6.1937, 3. Beilage.

47 Ulrich 1937.

48 Ebd.

49 Siehe auch Frank Reuter: Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des »Zigeuners«. Göttingen: Wallstein 2014.

50 Vgl. Jürgen Gerhards / Friedhelm Neidhardt: Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit: Fragestellung und Ansätze, in: Stefan Müller-Doohm / Klaus Neumann-Braun (Hg.): Öffentlichkeit – Kultur – Massenkommunikation. Beiträge zur Medien- und Kommunikationssoziologie, Oldenburg 1991, S. 31–89.

51 Elke Linda Buchholz: So gesehen ist auch eine Kartoffel Kunst. Das Kunstmuseum Wolfsburg zeigt Fotografie des Neuen Sehens der Zwanziger Jahre. Verfügbar unter: http://www.text-der-stadt.de/Real_Surreal_2014.html

52 Im Wolfsburger Katalog sind die Arbeiten aus der Sammlung Siegert fälschlich auf um 1930 datiert worden, wohl weil

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine spätere Entstehung nicht für möglich gehalten wurde. Siegert hatte die Aufnahmen in den 1980er-Jahren auf einer Auktion in New York ersteigert, Dubletten hat er dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe geschenkt.

53 Oldenburgisches Landesmuseum. Führer durch das Kunsthandwerk und die heimatlichen Altertümer an Hand der Neuerwerbungen, hrsg. vom Oldenburgischen Landesmuseum, Oldenburg 1938 [Objektfotografien von Karl Theodor Gremmler].

54 Stamm 2020, o. S.

55 Vgl. Ute Bernsmeier: Auguste Papendieck (1873–1950). Töpferin (Veröffentlichungen des Bremer Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte 115, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung), Bremen 2015.

56 Stamm 2020, o. S.

57 Rainer Stamm: »eine neue Art des Sehens«. Fotografie der Neuen Sachlichkeit im Landesmuseum Oldenburg, in: *Oldenburger Jahrbuch* 114, 2014, S. 169–182, hier S. 178 f.

58 Dass Gremmler einen Borgward besaß, mag mit seiner Tätigkeit für diese Firma seit 1938 zusammenhängen. Im gleichen Jahr beginnt er zusätzlich mit einer Mittelformat-Kamera im Format 6x6 cm zu fotografieren.

59 Ob es sich bei dem Mitarbeiter Erich Krause um den gleichnamigen Bauhaus-Fotografen handelt, der mit Hermann Gautel befreundet war, ließ sich auch im Rahmen des Forschungsprojekts »Das Bauhaus in Oldenburg – Avantgarde in der Provinz« bislang nicht klären [Auskunft Rainer Stamm].

60 Vgl. Arnold Kludas: Vergnügungsreisen zur See. Eine Geschichte der deutschen Kreuzfahrt. Bd. 1, Hamburg 2001, S. 213.

61 Vgl. Gremmler (Erich Krause) an Müller-Wulckow, 1.8.1938, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, LMO-A38.

62 Staatsarchiv Bremen, Passagierlisten, AIII15-20.12.1938-2_N, Blatt 10.

63 Vgl. Tomas Gremmler 2014, o. S.

64 In der Literatur wird bisher meist fälschlich angegeben, Gorny und Gremmler hätten das Atelier von Lotte Jacobi 1935 gemeinsam übernommen, vgl. u. a. Stamm 2020, o. S.; Marc Barbey (Hg.): Hommage à Berlin. Photographien 1945/1946 – Hein Gorny, Adoplh C. Byers und Friedrich Seidenstücker, Collection Regard, 2011, S. 31; Bassange 2019, S. 144.

65 Der im August 1933 von drei Attentätern in Marienbad erschossene Autor gehört zu den ersten bekannten Opfern des Nationalsozialismus. Die Attentäter entkamen nach Deutschland und erhielten von der SA neue Identitäten. Vgl. https://www.lto.de/recht/feuilleton/f/rechtsgeschichte-theodor-lessing-philosoph-justizkritik-drittes-reich/

66 Aufgrund seiner Ehe mit der Tochter Lessings geriet Gorny zunehmend unter Druck: »Auch meine Eltern wollten weg«, erinnert sich Gornys Sohn Peter später, »sich in New York eine neue Existenz aufbauen. Mein Vater hatte dort bereits ein Atelier ausfindig gemacht und angemietet. Kurz nach der Geburt meiner Schwester im Februar 1939 wollten wir aufbrechen – mit einem Touristenvisum, weil ein Einwanderungsvisum für die USA nicht mehr zu bekommen war. Das Atelier am Kurfürstendamm hatten wir bereits unseren Nachmietern, dem Fotografen Karl Theodor Gremmler und seiner Frau, überlassen, als eines Tages ein Beamter des amerikanischen Konsulats anrief. Vermutlich hatte er eine Frage wegen des Visums. Als er die ›gnädige Frau‹ verlangte und sich statt meiner Mutter Frau Gremmler am Telefon meldete, beendete er das Gespräch. Offenbar hatte er durchschaut, was wir planten. Unsere Touristenvisa wurden annulliert. Wir mussten bleiben.« Unzutreffend berichtet Peter Gorny weiter: »Bald darauf zogen wir – durch einen tragischen Umstand – auch wieder in unser altes Atelier: Fotograf Gremmler hatte im September 1939 den Einmarsch der Wehrmacht in Polen begleitet und war dort schon in den ersten Kriegstagen tödlich verunglückt. So kehrten wir im Oktober zurück an den Kurfürstendamm.« *Spiegel* online, 28.12.2011. Verfügbar unter: https://www.spiegel.de/geschichte/nachkriegsluftbilder-heimlich-ueber-berlin-a-949460.html

67 In diesem Jahr gibt er seinen Sohn in ein Internat nach Bayern. Vgl. Tomas Gremmler 2014, o. S.

68 Vgl. Reiner Meyer: Die Reklamekunst der Keksfabrik Bahlsen in Hannover von 1889–1945. Dissertation. Georg-August-Universität zu Göttingen 1999, S. 17, 306 [zu Hein Gorny].

69 H. Bahlsens Keksfabrik 1889–1939. Verfasst von Norbert Jacques. Fotografie Hein Gorny und Gremmler-Gorny. Frankfurt am Main, Hauserpresse Hans Schaefer, 1939.

70 Männer am Netz. Band 1: Mit Dampfer und Kutter auf Frischfisch und Krabbe. Ein Bildwerk von K. Th. Gremmler. Mit zwei Beiträgen von Rud. Kinau, Hamburg-Finkenwerder. Einführende Bildtexte von Prof. Dr. Schnakenbeck, Hamburg. Berlin-Lichterfelde: Das Fischnetz 1939. [Band 2 und 3 sind nicht erschienen].

71 Arvid Gutschow: See Sand Sonne. 75 Photographische Aufnahmen von Meer, Watt, Strand, Dünnen und Küstenpflanzen, Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag 1930.

72 Traugott Schalcher: Romantik der Seefischerei, in: *Photographik* Juli 1939, o. S. [Besprechung von *Männer am Netz*].

73 Bei Bassange heißt es zu *Männer am Netz* aufgebauscht: »Gestaltung und Layout atmen noch immer den verhassten Geist der Moderne. Seite für Seite erkennen wir einen widerständigen Fotografen, wie er tapfer versucht sich der Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten zu entziehen. So konnte 1939 in Deutschland ein Buch entstehen, welches leider noch immer unterschätzt wird, aber gleichwohl zu den besten Fotobüchern der Neuen Deutschen Sachlichkeit zu rechnen ist.« Bassange 2019, S. 144.

74 Publikationen der Verlage von Hans A. Keune (Auswahl): *Nordsee Magazin* (1932–1938), ab 1938 *Nordsee Küste* (bis 1939), Wesermünde, Verlag Das Fischnetz / *Monatshefte für Fischerei* (Organ der Reichsanstalt für Fischerei), Berlin, Verlag Das Fischnetz, 1932 ff. / Hans A. Keune und W. Ziegelmayer: Handbuch über Fische und Fischwaren für die Truppenküche, Berlin, Verlag Das Fischnetz, 1938 / Hans A. Keune und W. Ziegelmayer: Handbuch über Fische und Fischwaren für die Gemeinschaftsverpflegung, Berlin, Verlag Das Fischnetz, 1939 / Werner Schnakenbeck: Die Deutsche Seefischerei. Hamburg, Hans A. Keune Verlag, 1939 / *Das Fischjahr.* Nachschlagewerk des Fischwirtschaftlers. Jahrbuch der deutschen Fischwirtschaft, Berlin, Verlag Das Fischnetz 1939 / Männer am Netz. Band 1: Mit Dampfer und Kutter auf Frischfisch und Krabbe. Ein Bildwerk von K. Th. Gremmler. Mit zwei Beiträgen von Rud. Kinau, Hamburg-Finkenwerder. Einführende Bildtexte von Prof. Dr. Schnakenbeck, Berlin-Lichterfelde, Verlag Das Fischnetz 1939 / Hans Mosolff (Hg.): Der Aufbau der deutschen Gefrierwirtschaft, Hamburg, Hans A. Keune Verlag, 1941 / Hans Mosolff (Hg.): Tiefkühl-ABC, Hamburg, Hans A. Keune Verlag, 1941 / Detlev Fritzsche: Erziehung zum Fischverbrauch, Hans A. Keune Verlag, 1943 / Carl Otto Hillmer: Die deutsche Fischkonserven-Industrie, Hamburg, Hans A. Keune Verlag [um 1943] /Hans A., Keune: Seefisch Ahoi. Geschichten von Fischern und Fischen. Hamburg, Hans A. Keune Verlag, 1943.

75 Christian Hilker: 2 PS machen Karriere. Fotos: Karl Theodor Gremmler, Kurt Oehmann, August Rumbucher jr., Berlin: Steiniger 1941.

76 Vgl. Fotografie zwischen den Weltkriegen, Symposium, Städel Museum Frankfurt, 17./18.9.2020. Für Sommer 2021 ist eine

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gleichnamige Ausstellung geplant, die u. a. knapp ein Dutzend Fotografien von Gremmler enthalten wird.

77 Vgl. Hans Otto Frøland, Mats Ingulstad, Jonas Scherner (Hg.): Industrial Collaboration in Nazi-Occupied Europe: Norway in Context (Palgrave Studies in Economic History). London: Palgrave Macmillan 2016, S. 77 ff.

78 Vgl. Heiko Stoff: Vitaminisierung und Vitaminbestimmung. Ernährungsphysiologische Forschung im Nationalsozialismus (Dresdener Beiträge zur Geschichte der Technikwissenschaften, Nr. 32), 2008, S. 78; Hartmut Rübner: Unternehmensinteressen und Vierjahresplan. Der Reemtsma-Konzern im »Dritten Reich«, in: *Sozial.Geschichte. Zeitschrift für historische Analyse des 20. und 21. Jahrhunderts*, Neue Folge 22 (2007),3, S. 23 ff.

79 Vgl. Stoff 2008.

80 Vgl. u. a. Hans Mosolff (Hg.): Der Aufbau der deutschen Gefrierwirtschaft, Hamburg, Hans A. Keune Verlag, 1941.

81 Zit. nach Max Stahmer: Fischhandel und Fischindustrie. Hamburg, Hans A. Keune Verlag 1943, S. XV.

82 Vgl. Birgit Pelzer-Reith / Reinhold Reith: Fischkonsum und »Eiweißlücke« im Nationalsozialismus, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 96. Bd., H. 1(2009), S. 5.

83 Rübner 2007, hier: Summery, https://www.hsozkult.de/journal/id/zeitschriftenausgaben-3880.

84 Vgl. Pelzer-Reith / Reith 2009, S. 23.

85 Im Gegensatz zu vielen seiner Berufskollegen war Gremmler nicht Mitglied der NSDAP, vgl. Antrag zur Bearbeitung der Aufnahme als Mitglied der Reichsschrifttumskammer, Gruppe Schriftsteller, 8.6.1941, Bundesarchiv Berlin, R 9361-V/20125.

86 Rolf Sachsse: Mit Bildern zum Image. Fotografisch illustriert Firmenschriften, in: Manfred Heiting / Roland Jäger: Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Bd. 2, Göttingen: Steidl 2014, S. 488.

87 Ebd.

88 Vgl. Sachsse 2003, S. 104.

89 Ebd., S. 107 ff.

90 Paul Wolff: Werkphotographie – eine Gegenwartsaufgabe, in: Arbeit!, 1931, S. 26.

91 Arani 2008, S. 396 ff.

92 Eine detaillierte Darstellung findet sich in: Karolin Schmahl: Bildpolitik. Erwerbungs- und Erschließungsstrategien der Deutschen Fotothek, in: Wolfgang Hesse und Holger Starke (Hg.): Arbeiter | Kultur | Geschichte. Arbeiterfotografie der Weimarer Republik im Museum (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, Bd. 37), Leipzig 2017, S. 411–436.

93 www.deutschefotothek.de/cms/adf-info.xml

94 www.deutschefotothek.de/cms/weltsichten.xml

Verfasser
Dr. Jens Bove, Leiter Deutsche Fotothek, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Zellescher Weg 18, 01054 Dresden, Telefon +49 351 4677-600/-601, jens.bove@slub-dresden.de
Foto: privat

https://doi.org/10.3196/1864295020675656 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -