

## "Sportstudentin beim Diskuswurf". Die Konstruktion des Frauenkörpers in der Fotografie des Nationalsozialismus

*Adrian Schmidtke*

### Keywords:

Fotoanalyse,  
Ikonografie,  
Ikonologie, Nationalsozialismus,  
Gender,  
Geschlecht,  
Körper

**Zusammenfassung:** Fotografien waren zur Zeit des Nationalsozialismus ein wesentliches Machtinstrument, welches sowohl der propagandistischen Inszenierung von Idealtypen, als auch der Lenkung der visuellen Wahrnehmung diente. Anhand von historischen Fotografien untersucht der Artikel mittels ikonografisch-ikonologischer und serieller Fotoanalysen die Genese der jeweiligen Idealtypen am Beispiel des Frauenbildes und zeigt dabei Brüche und Ambivalenzen bei der Darstellung auf.

### Inhaltsverzeichnis

- [1. Einleitung](#)
- [2. Körperbilder](#)
- [3. Methodisches Vorgehen](#)
- [4. "Sportstudentin beim Diskuswurf"](#)
- [5. Die Konstruktion des weiblichen Körpers in der NS-Fotografie](#)

[Literatur](#)

[Zum Autor](#)

[Zitation](#)

### 1. Einleitung

Im Rahmen der NS-Ideologie wurde dem Körper und der Körperlichkeit der Individuen besondere Bedeutung beigemessen (vgl. u.a. DIEHL 2006, 2005; WILDMANN 1998). Während bei Männern und Jungen vor allem die "Ertüchtigung" im Sinne einer kriegstaktischen Erhöhung der Wehrkraft im Vordergrund stand, wurde bei Frauen und Mädchen vor allem die Rolle der zukünftigen Mutter als Körperideal zugrunde gelegt, was insbesondere auch in den Erziehungsprogrammatiken ablesbar ist (vgl. u.a. ALKEMEYER & RICHARTZ 1993, S.79ff.; REESE 1989, S.94ff.; BERNETT 1988). Aus der Zeit des Nationalsozialismus ist eine Vielzahl von Fotografien überliefert, die – vermeintlich – idealtypische Körper darstellen, die gleichwohl aber einer differenzierten Betrachtung bedürfen. Bekannt, aber häufig vernachlässigt ist beispielsweise die Erkenntnis, dass die NS-Ästhetik sich bei der Darstellung und Inszenierung idealtypischer Körper häufig der antiken Plastik als Vorbild bemüht hat,<sup>1</sup> und in der Tat spiegelt sich dieser Befund auf einer Vielzahl von Fotografien wieder.<sup>2</sup> Nur selten jedoch gelingt die Umsetzung des griechischen Ideals

1 Vgl. IMDAHL (1996, S.575-590), HARTEN (1993, S.51f.); Beispiele u.a. bei SACHSSE (2003, S.159), DIEM (1941) und in der Eröffnungssequenz von Leni RIEFENSTAHL'S *Olympia*-Film (1936). Für die 1920er Jahre hat Maren MÖHRING den Bezug auf die Antike innerhalb der (Nackt-) Gymnastikbewegung ausführlich nachgewiesen, vgl. MÖHRING (2004, insbes. S.169ff. u. 226ff.).

2 Ausgangspunkt und Rahmen dieses Aufsatzes ist das DFG-Projekt "Der Körper in der Erziehung des Nationalsozialismus" an der Universität Göttingen, in welchem die geschlechtsspezifische Darstellung des Körpers von Kindern und Jugendlichen innerhalb der

konsequent und häufig wird gerade an solchen Darstellungen deutlich, wie uneindeutig und widersprüchlich die Darstellung des Körpers im Nationalsozialismus geriet. [1]

Zieht man in Rechenschaft, dass die professionelle Fotografie im Nationalsozialismus – neben Dokumentation und Selbstdarstellung – vor allem auch der propagandistischen Lenkung der visuellen Wahrnehmung diene (vgl. u.a. SACHSSE 2003, S.14ff.; PILARCZYK & MIETZNER 2005, S.17), so darf der Fotografie getrost unterstellt werden, dass sie eine bestimmte Darstellung des Körpers gezielt und absichtsvoll unternommen und so stets auch die öffentliche Wahrnehmung des Körpers mitkonstruiert hat. Insbesondere die fotografische Inszenierung des weiblichen Körpers im Nationalsozialismus bedarf dabei aber näherer Betrachtung, weil hier die Widersprüchlichkeit der zugrunde gelegten Vorstellungen vom "idealen Körper" besonders augenscheinlich wird. Dies gilt auch und vor allem für das Genre der Sportfotografie, die Mädchen und Frauen zeigt. Hier führt die Darstellung der Körper häufig zu einer Kollision von grundsätzlich nicht miteinander zu vereinbarenden Körperhabitus, wenn beispielsweise versucht wurde, "weibliche Anmut", Athletik und das – biopolitisch determinierte – Bild der zukünftigen Mutter gleichzeitig in die Darstellung mit einfließen zu lassen (vgl. SCHMIDTKE 2007). Augenscheinlich besonders schwierig wurde dieses Unterfangen, wenn zugleich auch noch auf das eingangs beschriebene Antike-Vorbild zurückgegriffen wurde. [2]

Im Folgenden wird es darum gehen, die Darstellung dieses Körperbildes anhand der Fotografie einer "Sportstudentin beim Diskuswurf" zu analysieren und von dieser Analyse ausgehend verschiedene Facetten des weiblichen Körperbildes, wie es sich auf den zahlreich überlieferten Fotografien aus der Zeit vor und während des Nationalsozialismus darstellt, zu rekonstruieren. Zuvor sind jedoch noch einige allgemeine Bemerkungen zur Visualisierung von Körpern und dem methodischen Vorgehen notwendig. [3]

## 2. Körperbilder

Die von Fotografien wiedergegebene Realität ist nie unverstellt oder unmittelbar, sondern ist immer auch Ort diskursiver Zuschreibungen politischer, moralischer und sozialer Art (vgl. PILARCZYK & MIETZNER 2005, S.106). Mit Blick auf die Visualisierung von Körpern muss daher die grundsätzliche Frage gestellt werden, inwiefern Fotografien nicht nur ein bestimmtes, historisch datierbares Körperbild konservieren, sondern umgekehrt vor allem auch zur Etablierung eines bestimmten Körperbildes beigetragen haben. Analog zu Ansätzen aus der Gender- und Diskursforschung könnte hier von einem performativen Akt des Visuellen gesprochen werden: Durch ihre Verbreitung werden mittels Fotografien bestimmte Körpervorstellungen wiederholt und in Normen überführt, was durch die massenhafte Verbreitung von Fotografien und ihre schnelle, unmittelbare Lesbarkeit begünstigt wird.<sup>3</sup> Damit tragen Fotografien maßgeblich dazu bei, was

<sup>3</sup> NS-Erziehung untersucht wurde (vgl. SCHMIDTKE 2007; KRAUL & SCHMIDTKE 2007).

<sup>3</sup> Zum Begriff der *Performance* bzw. *Performativität*, der auch Gegenstand der FQS-Schwerpunktausgabe vom Mai 2008 ist, vgl. BUBLITZ (2002, S.77ff.), BUTLER (1997).

innerhalb einer historischen Epoche als normaler (oder abweichender) Körper angesehen wurde und wird; sie bestimmen aber auch maßgeblich die retrospektive Sicht auf eine Epoche mit, insbesondere dann, wenn sie als Illustrationen oder Belege für geschichtswissenschaftliche Darstellungen verwendet werden, die ihr Wissen über eine bestimmte Epoche vor allem schriftlichen Quellen entnehmen. Werden Fotografien in den Mittelpunkt des Interesses gestellt, so zeigen sich allerdings häufig Widersprüche zu Befunden aus schriftlichen Quellen (vgl. SCHMIDTKE 2007, S.268ff.; PRIEM 2006).<sup>4</sup> Offenbar hängt also viel davon ab, wie systematisch der Blick auf Fotografien gerichtet wird. [4]

Dass visuelle Wahrnehmung gerade mit Blick auf Körperdarstellungen zuvorderst ein leiblicher Vorgang ist, wurde durch die Bildanthropologie (vgl. u.a. BELTING 2001) vielfach erörtert. Die auf Bildern und Fotografien abgebildeten Körper werden von den Betrachtenden nicht bloß registriert, sondern gleichsam erlebt, d.h. "wahrgenommen und interpretiert wie die realen: die körperlichen Ausdrucksbewegungen, Gesten, Mimiken und Blicke der abgebildeten Personen rufen Erinnerungen an Erfahrungen wach" (PILARCZYK & MIETZNER 2005, S.46). Forschungsarbeiten aus dem Bereich der Pädagogischen Ästhesiologie (vgl. RITTELMEYER 2002, S.54ff.) und zur Wahrnehmung von Schulbauarchitektur (vgl. u.a. RITTELMEYER 1994) stärken diesen Befund. Auch wenn man derart derartigen Ansätzen grundsätzlich skeptisch gegenüberstehen mag, ist eine leibliche Resonanz der Wahrnehmung wohl unbestreitbar, vor allem weil Bilder vorhersehbare leibliche Reaktionen erzeugen: Ganze Bild- und Filmgenres speisen sich allein aus dieser Vorhersehbarkeit leiblicher Reaktionen auf die Wahrnehmung, die sich in Wohlbefinden, Erregung, Unbehagen oder Übelkeit bemerkbar machen kann. Am Augenscheinlichsten ist dies wohl im Bereich der erotischen Darstellung und der Pornografie sowie im Horror- und Gruselfilm. [5]

Fotografien, die Körper darstellen, sind also nicht nur Medium der Überlieferung bestimmter Körperbilder und enthalten Verweise darauf, was zu einem historisch datierbaren Zeitpunkt als normal oder abweichend gilt bzw. gegolten hat. Sie sind, weil sie in hohem Maße an die Körperlichkeit der Betrachtenden appellieren, zugleich Orte diskursiver Praktiken, an denen bestimmte Vorstellungen von Normalität etabliert und performativ wiederholt werden. Aufgabe einer historischen Bildwissenschaft kann daher z.B. die Rezeptionsgeschichte sein, wobei der Blick auf Wirkungsweisen oder Verwendungszusammenhänge gerichtet werden kann. Notwendig ist dafür aber zunächst die Rekonstruktion der

---

Performativität ist, vereinfacht gesprochen, der Zwang zur Wiederholung, durch den Diskurse ihre Wirkung erzielen. Während sich innerhalb der Diskursforschung mit ihrem überwiegenden Bezug auf linguale Quellen u.a. Ansätze der Sprechakttheorie (vgl. u.a. AUSTIN 1972) anbieten, ist die Frage, inwiefern auch Bilder Orte diskursiver Praktiken und Zuschreibungen sein und wie diese gerade in ihrer Nicht-Sprachlichkeit als solche entschlüsselt werden können, weitaus schwerer zu beantworten.

4 Karin PRIEM (2006) zeigt in ihrem Aufsatz, wie auf Fotografien aus dem Kontext baden-württembergischer Kinderrettungsanstalten der 1920er Jahre ein spezifisches Bild des "verwahten" und "errettungswürdigen" Kindes konstruiert wird, das von der Formelhaftigkeit der Darstellung in den überlieferten schriftlichen Quellen allerdings erheblich abweicht und ein weitaus differenzierteres und facettenreicheres Bild des "besserungswürdigen" Kindes zeigt.

zugrunde gelegten Vorstellungen von Körperlichkeit, wie sie auf den Fotografien zum Ausdruck kommt. Dies soll im Folgenden anhand der Darstellung einer "Sportstudentin beim Diskuswurf" aus dem Jahr 1941 geschehen. [6]

### 3. Methodisches Vorgehen

Methodisch orientiert sich das Vorgehen in diesem Aufsatz an der ikonografisch-ikonologischen Einzelbildinterpretation Erwin PANOFSKYs und seiner Nachfolger (vgl. VAN STRATEN 1997) und der seriell-ikonografischen Fotoanalyse (vgl. PILARCZYK & MIETZNER 2005). Die ikonografisch-ikonologische Einzelbildinterpretation versucht mittels vier methodisch klar abgegrenzter Interpretationsschritte<sup>5</sup> den historischen, "eigentlichen Sinn" eines Bildes zu erschließen und hebt dabei vorrangig ab auf die Unterscheidung intentionaler und nicht-intentionaler Elemente, die durch den Bildproduzenten bzw. die Bildproduzentin willentlich und unwillentlich ins Bild gesetzt werden, und auf historische Einflüsse auf die Rezeption durch den Betrachtenden. [7]

Im ersten Analyseschritt, der *prä-ikonografischen Beschreibung*, wird die Fotografie in all ihren Details beschrieben, ohne dass die abgebildeten Personen und Gegenstände in einen kontextuellen Zusammenhang gestellt und im Einzelnen benannt werden. Die Fotografie wird gewissermaßen verlangsamt und unter bewusster Ausblendung möglichen Kontextwissens zergliedert betrachtet. In der *ikonografischen Beschreibung* werden dann die einzelnen Elemente der Darstellung in Zusammenhang gebracht und benannt; es wird ein Thema oder ein Bildgegenstand formuliert, ohne jedoch schon nach einer tieferen Bedeutung zu suchen. Die *ikonografische Interpretation* als dritter Analyseschritt versucht sodann, die tiefere, auch symbolische Bedeutung einer Fotografie nahe an den Bildgegenständen, an Thema und Kontext, wie sie von Fotograf(in) und Verwender(in) des Mediums gemeint sein könnten, zu erschließen. Dieser Analyseschritt fragt danach, *wie* ein bestimmtes Sujet dargestellt wurde und welche Aussagen sich daraus schließen lassen. Zur Entschlüsselung der spezifischen Wirkung einer Fotografie, die weniger auf das Sujet (das, was dargestellt ist) zurückgeführt werden kann, sondern vielmehr auf die Bildkomposition (die Art und Weise, *wie* das Sujet dargestellt ist), bieten sich erprobte Ansätze aus der Gestalttheorie und der Rezeptionsästhetik an (vgl. ARNHEIM 2003, 2000). Der Analyseschritt der ikonografischen Interpretation setzt darüber hinaus eine genaue Kenntnis davon voraus, wie und mit welcher Absicht bestimmte Themen im betreffenden historischen Kontext visualisiert worden sind, und er setzt nicht zuletzt auch das Bemühen um die Sichtweise einer zeitgenössischen Rezeption voraus – auch wenn dieses Bemühen methodisch wohl kaum vollständig überprüfbar gemacht werden kann. In der *ikonologischen Interpretation* werden schließlich Kontextwissen, Bildaufbau, Widersprüche und Eigenarten der Fotografie, die Rolle des Fotografen bzw. der Fotografin und der Abgebildeten aufeinander bezogen. Dabei wird versucht,

5 Die ursprünglich drei (heute vier) Schichten der ikonografisch-ikonologischen Bildinterpretation werden nach PANOFSKY zwar im Modell getrennt voneinander betrachtet, sollten aber in der praktischen Umsetzung "zu einem einzigen organischen und unteilbaren Prozess verschmelzen" (PANOFSKY 1978, S.49).

diejenigen Aussagen des Bildes, die sich nicht aus dem unmittelbar Dargestellten erschließen lassen (die aber dennoch in der Fotografie enthalten sind), hermeneutisch zu erschließen. Eine entscheidende Rolle spielt hierbei das Nicht-Intendierte in der Fotografie, das durch präzise methodische, formale und inhaltliche Indikatoren intersubjektiv überprüfbar und nachvollziehbar gemacht werden kann. Die Ikonologie erörtert im Gegensatz zur Ikonografie die gesellschaftlichen und historischen Bedingungen, welche die Darstellung beeinflusst haben können, und sie fragt nach denjenigen Bildaussagen, die vom Fotografen bzw. der Fotografin möglicherweise nicht gemeint, die aber dennoch in der Fotografie enthalten sind, wenn ein erweiterter und – insbesondere unter historischen Fragestellungen – distanzierter Wissenshorizont mit einbezogen wird. [8]

Die *seriell-ikonografische Fotoanalyse* ist ein noch junges methodisches Instrumentarium zur thematischen Erschließung größerer Bildbestände. Methodisch bedient sie sich vor allem des Vergleichs, wobei Fotografien nach unterschiedlichen, klar definierten Parametern gegenübergestellt werden. Im Idealfall weichen die Fotografien nur in einem Punkt (zum Beispiel im Entstehungsjahr der Fotografie, im Genre, beim Motiv, oder mit Blick auf den Bildproduzenten bzw. die Bildproduzentin) voneinander ab; in der Praxis ist dies zumeist nicht konsequent umsetzbar. Das Ziel serieller Analysen ist "das Aufspüren von kontinuierlichen bzw. diskontinuierlichen Entwicklungen, Auffälligkeiten und Differenzen sowie [...] Typisierungen und ihre Interpretation" (PILARCZYK & MIETZNER 2005, S.102). Aussagen, die über das isolierte Einzelbild hinausgehen, können nur gemacht werden, wenn diese Aussagen tatsächlich auch für andere Fotografien gelten. Und umgekehrt kann eine Einzelbildanalyse erst dann sinnvoll erfolgen, wenn sich einzelne Fotografien als typisch und stellvertretend identifizieren lassen. Beide methodischen Ansätze stützen und ergänzen sich daher gegenseitig: Das Einzelbild kann immer nur im Kontext größerer Bildmengen gedeutet und größere Bildmengen können in ihrem Aussagegehalt nur über eine genaue Betrachtung des Einzelbildes interpretiert werden. Im Verlauf des Forschungsprozesses wechseln beide Methoden daher einander ab und bewirken eine permanente, Hypothesen und Ergebnisse generierende, validierende und relativierende Kopplung von Einzelbild und Gesamtbestand. [9]

Im vorliegenden Fall geschieht dies vor allem über den diachronen Vergleich historisch differenter Darstellungen des Diskuswurfs von Frauen und den synchronen bzw. kontrastierenden Vergleich zu anderen Darstellungen des weiblichen Körpers innerhalb und außerhalb der NS-Fotografie. Die hierfür notwendigen Bildbestände lagen nicht in geschlossener Form vor, sondern wurden eigens für die Fragestellungen des Forschungsprojektes angelegt; an dieser Stelle werden jedoch lediglich einige ausgewählte Fotografien vergleichend angeführt. [10]

#### 4. "Sportstudentin beim Diskuswurf"



Abbildung 1: Liselotte PURPER, "Sportstudentin beim Diskuswurf", Berlin 1941, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin

*Prä-ikonografische Beschreibung:* Die Fotografie zeigt in leichter Untersicht eine junge Frau, die auf einer weiten, ebenen Rasenfläche steht. Ihr Gesicht ist halbseitig beschattet, ihr blondes Haar scheint teilweise am Hinterkopf zusammengebunden, sie wirft einen kurzen Schatten nach hinten. Sie trägt ein trägerloses Sporthemd und kurze Hosen; in der rechten Hand, die angewinkelt nach hinten gestreckt ist, hält sie eine Diskusscheibe. Ihre Augen sind geschlossen, der Kopf leicht seitlich nach unten geneigt, ihre Lippen sind zusammengepresst. Am Handgelenk der linken Hand ist ein schmaler weißer Streifen erkennbar (so, als würde sie häufig eine Armbanduhr tragen); am Ringfinger der linken Hand befindet sich ein breiter Ring. An ihren Oberschenkeln, kurz unterhalb des Hosensaums, weist die Haut einen hellen Streifen auf. Im Hintergrund sind sieben weitere Personen erkennbar; fünf stehen in der rechten Hälfte der Fotografie in einer Gruppe beieinander, zwei Personen

sind auf der linken Hälfte, von denen eine etwas zu werfen scheint. Die gesamte Fläche ist von einer Art Wall umgeben. [11]

*Ikongrafische Beschreibung:* Die Fotografie trägt den Titel "Sportstudentin beim Diskuswurf, Berlin" und wurde 1941 von Liselotte PURPER angefertigt. Die junge Frau steht in der vertikalen Mittelachse des Bildes, ihre Beine sind in der unteren Hälfte des Bildes; Rumpf, Arme und Kopf nehmen die obere Hälfte des Bildes ein. Die Begrenzung der Rasenfläche stellt zugleich die Mittel- wie Horizontlinie dar. Gemessen an anderen Sportfotografien aus der Zeit des Nationalsozialismus scheint die Fotografie vor allem mit Blick auf die auffallende "Perspektivlosigkeit" sehr schlicht konstruiert (dass sie es in anderer Hinsicht keineswegs ist, wird weiter unten gezeigt werden). Im Bildmittelgrund befinden sich die sieben weiteren Personen. Der nur unscharf erkennbare Bildhintergrund wird vom beschriebenen Wall (möglicherweise handelt es sich dabei auch um eine Art Tribüne) und den Bäumen umschlossen, die in der rechten Hälfte des Bildes dicht, in der linken nur spärlich stehen. Der Schatten, den die junge Frau wirft, ist sehr kurz, so dass davon ausgegangen werden kann, dass diese Fotografie im Sommer und zur Mittagszeit angefertigt worden ist. Da das nur leicht nach unten geneigte Gesicht zur Hälfte im Schatten liegt, liegt die Vermutung nahe, dass keine künstlichen Lichtquellen eingesetzt wurden. [12]

*Ikongrafische Interpretation:* Der Titel und das Sujet legen die Vermutung nahe, dass neben der Darstellung einer "Sportstudentin" (dazu unten mehr) die von der jungen Frau ausgeführte Sportdisziplin – der Diskuswurf – das primäre Sujet der Fotografie sein soll. Offenbar zeigt die Fotografie den Moment der Ausholbewegung des Diskuswurfs, in dem sich der Werfer bzw. die Werferin im Stillstand befindet, das rechte Bein belastet und zur eigentlichen Bewegung ansetzt. Der Oberkörper wird dabei (bei Rechtshändern) nach rechts gedreht, beginnt dann eine zwei- oder dreimalige Linksdrehung um das linke Bein, wobei der Diskus dann mit dem größtmöglichen Schwung aus der Kreisbewegung heraus weggeschleudert wird. Die Phase, in der sich die Diskuswerferin auf der Fotografie befindet, ist also nicht nur die einzige Phase des Stillstandes innerhalb des Bewegungsablaufes, sie ist auch diejenige Phase, die mit dem Gelingen oder Nichtgelingen des Wurfes, wenn überhaupt, nur mittelbar etwas zu tun hat; im engeren Sinne ist sie der Moment der Konzentration und des Kräftesammelns, nicht aber des eigentlichen Wurfes. Es sind viele Momente denkbar, in denen sich der Vorgang des Diskuswurfes visualisieren ließe, häufig wird der Moment des Abwurfes festgehalten (der als Momentaufnahme kurz und kraftvoll und für den Fotografen bzw. die Fotografin schwierig zu treffen ist) oder Ausschnitte aus der Drehbewegung, die stärker auf den Schwung und die Eleganz der Bewegung abzielen. Hier wurde der Moment des Innehaltens und des Stillstandes gewählt. [13]

Offenbar ging es der Fotografin weder um die Darstellung von athletischer Kraft, noch um das Herausstellen der Bewegung, sondern stärker um das Moment der Besinnung und der Konzentration. In der Tat wirkt der Gesichtsausdruck der jungen Frau sowohl angespannt, wie die zusammengepressten Lippen erkennen lassen, als auch – durch die geschlossenen Augen und den gesenkten Kopf – nach innen gekehrt. Gleichzeitig wirkt ihr Körper alles andere als gespannt oder



kraftvoll, nur am linken Oberarm zeichnet sich der Bizeps der Diskuswerferin leicht ab. Verglichen mit anderen Fotografien des Diskuswurfs (s.u.) wirkt die Ausholbewegung hier nicht sehr athletisch; die Korrektheit des Bewegungsablaufes und die Athletik der Werferin lassen sich eher im Titel ("Sportstudentin") denn auf der Fotografie selbst ablesen. Der Diskuswurf als eine der großen Disziplinen der Leichtathletik seit der Antike wird hier in einer intellektuellen, nach innen gewandten Einfärbung dargestellt, nicht als körperbetonte Athletik. Möglicherweise ist dies ein Phänomen, das auf die historische Datierung zurückzuführen ist, hier ist also der Vergleich zu anderen historischen Darstellungen des Diskuswurfs von Frauen angebracht und naheliegend.



Abbildung 2: Anonym, "Diskuswerfen für Frauen – eine Novität!", o.O., um 1920, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin [14]

Auch die zweite Fotografie (vgl. Abb. 2) zeigt eine junge Frau in einem Augenblick des Diskuswurfs, in dem eigentlich keine Bewegung stattfindet. Dennoch wird hier ein völlig anderer Körperausdruck dargestellt, denn im Gegensatz zur Sportstudentin wirkt diese Diskuswerferin hellwach und konzentriert. Der Gesichtsausdruck zeigt Entschlossenheit und der Blick fixiert



die Kamera, fast so als würde diese als Ziel anvisiert werden. Der rechte Arm ist ersichtlich muskulös, die Fingerhaltung der linken Hand ähnelt der linken Hand der Sportstudentin, wirkt aber ungleich entschlossener. Auch bei dieser Diskuswerferin liegt der Schwerpunkt auf dem rechten Bein, was allerdings bei ihr, im Gegensatz zur Sportstudentin, kein Einknicken des Beckens zur Folge hat; im Gegenteil verrät ihre Körperhaltung, trotz des Aufstützens des linken Fußes auf den Ballen, weit mehr Stabilität. Die Diskusscheibe ist beinahe zentral im Bildmittelpunkt platziert, was ihr (und damit dem Diskuswurf als Thema) größere Bedeutung verleiht, als es bei der ersten Fotografie der Fall ist. Dass es sich hierbei um ein authentisches, also einen tatsächlichen Diskuswurf zeigendes Foto handelt, wird an der am Rücken der Frau befestigten Startnummer deutlich, offenbar handelt es sich um die Darstellung eines Wettkampfes.<sup>6</sup> Die Kleidung lässt auf einen erheblich früheren Zeitpunkt der Aufnahme schließen (wahrscheinlich in den frühen oder mittleren 1920er Jahren), und auch der überlieferte Titel ("Diskuswerfen für Frauen – eine Novität!") stärkt diese Vermutung. [15]

Es spricht also einiges für die Annahme, dass die vergleichsweise unentschlossene und unathletische Darstellung der Sportstudentin auf der ersten Fotografie von der Fotografin intendiert worden ist. Liselotte PURPER hat eine Vielzahl von Sportfotografien junger Frauen veröffentlicht und fast immer steht dabei die Ästhetisierung der Bewegung im Vorder- und das athletische Moment im Hintergrund. Insofern macht die diskuswerfende Sportstudentin keine Ausnahme. Und noch ein weiterer Punkt fällt auf: Die Diskuswerferin auf der Fotografie Liselotte PURPERs folgt in mehrfacher Hinsicht einer weiblicheren Darstellung als die Diskuswerferin auf der zweiten Fotografie. Zum einen trägt die Diskuswerferin bei Liselotte PURPER das Haar offener als die junge Frau auf Abb. 2, deren Haar durch ein Haarnetz streng zusammengehalten wird. Auch ihre Kleidung betont die Körperkonturen stärker, zumal auf der ersten Fotografie weitaus mehr Hautfläche unbedeckt bleibt. [16]

Dieser Befund setzt sich auf der Ebene der Darstellung fort: Während die Diskuswerferin auf der ersten Fotografie der Kamera zugewendet steht und nicht zuletzt auch durch das Zurückdrehen des rechten Arms die sekundären Geschlechtsmerkmale sichtbar bzw. erahnbar werden (vgl. u.a. das deutliche Abzeichnen der linken Mamille unter dem Sporthemd), wendet die Diskuswerferin auf der zweiten Fotografie ihren Körper von der Kamera weg. Der helle Streifen an den Oberschenkeln der ersten Diskuswerferin könnte zudem ein Indiz dafür sein, dass diese für gewöhnlich weiter von der Hose bedeckt (und damit nicht der Sonne ausgesetzt) werden; möglicherweise, aber dies ist nur eine Vermutung, wurde die Hose eigens für die Fotografie "höher gezogen", um die Oberschenkel stärker ins Bild zu rücken, die ohnehin von der Sonneneinstrahlung stark hervorgehoben werden. Ob dies aus eigenem Antrieb oder auf Veranlassung der Fotografin hin geschah, kann hier nicht entschieden werden; festzuhalten ist jedenfalls, dass die erste Fotografie um eine deutlich stärkere Hervorhebung des Weiblichen bemüht zu sein scheint. Dazu weiter unten mehr. [17]

<sup>6</sup> Auf der ersten Fotografie wird der Verweis auf eine reale Situation vor allem über die Personen im Bildhintergrund erbracht.

*Ikologische Interpretation:* Die Frage, ob denn überhaupt bestimmte, spezifisch nationalsozialistische Vorstellungen von Körperlichkeit und Geschlecht auf der Fotografie zum Ausdruck kommen, kann nur geklärt werden, wenn weitere Darstellungen des Diskuswurfs kontrastierend hinzugezogen werden. Betrachtet man beispielsweise die Sportfotografie der Gegenwart, so fällt auf, dass diese zumeist das athletische Moment des Diskuswurfs herausstellt und häufig den Augenblick des Abwurfes als kraftvollsten Moment des Bewegungsablaufes wählt, mit all seinen Begleiterscheinungen wie Verzerrung des Gesichts, Abzeichnungen der Muskulatur und Verwischungen durch die Geschwindigkeit der Bewegung. Auch bei der – weitaus selteneren – Darstellung der Ausholbewegung wird für gewöhnlich das athletische Moment herausgestellt, wobei dies geschlechtsunspezifisch anzutreffen ist. Hinzu kommt, dass Leichtathletinnen nicht nur optisch, sondern vor allem auch von den Leistungen her in der Gegenwart sehr viel stärker an männlichen Normen gemessen werden, als dies in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Fall gewesen ist. Nicht zuletzt kommt dies auch in einem stark gewandelten, eher athletischen Körperhabitus bei einigen leichtathletischen Disziplinen zum Ausdruck (etwa beim Kugelstoßen, Diskuswurf und Hammerwerfen), der eher auf Attribute wie Kraft oder Stärke verweist, denn auf Anmut oder Harmonie.



Abbildung 3: Eine Diskuswerferin trainiert im Wurfkäfig der neuen Alsterdorfer Sporthalle, o.J., [Bildarchiv-Hamburg](#) (011\_15218) [18]

Die Darstellung der Aushol- oder Drehbewegung ist hingegen weit älteren Datums. Der Diskuswurf gilt als die klassischste aller antiken Disziplinen und wird bereits in der Ilias und der Odyssee erwähnt. Zahlreiche Abbildungen sind überliefert, man findet sie früh auf antiken Plastiken und Darstellungen; die berühmteste aller plastischen Darstellungen von Myron wird auf das Jahr 460-450 v.Chr. zurückgeführt (vgl. Abb. 4).



Abbildung 4: Scala, Diskuswerfer, Plastik/Marmor (um 460 v.Chr.) von Myron, Rom, Palazzo Massimo – Museo Nazionale Romano / Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin [19]

Trotz erheblicher und offensichtlicher Unterschiede im Hinblick auf Wurftechnik und Beschaffenheit der Wurfscheibe (die antike Wurfscheibe war erheblich größer und schwerer) ist auch hier ein ganz deutliches Hervorheben des ästhetischen Moments feststellbar, welches allerdings eine ganz andere Wirkung hervorruft. Als erstes fällt auf, dass die antike Darstellung eine gebogene, fast gekrümmte und gedrehte Darstellung des Körpers bevorzugt. Die Linie der Arme beschreibt von der rechten Hand, die den Diskus hält, bis zur linken Hand einen Bogen, der durch den linken Unterschenkel noch verlängert und durch die Neigung des Kopfes übernommen wird (vgl. RITTELMAYER & KLÜNKER 2005, S.132). [20]

Die Haltung des myronischen Diskuswerfers wird unterschiedlich gedeutet, einige Interpretinnen und Interpreten sehen in ihr den Augenblick der Ruhe zwischen dem Ausholen und Vorschwingen der Scheibe, andere sehen den Diskuswerfer

in Bewegung: Der rechte Arm hat noch nicht ganz den Endpunkt der Pendelschwingung erreicht,

"von dem er sogleich zurückkehren und den *diskos* entsenden wird. Die Statue des Myron zeigt also die sich überkreuzenden Vorgänge des noch nicht beendeten Ausholens (angedeutet in der Kopfwendung und dem Mitgehen des linken Arms) und der gerade begonnenen Vorwärtsbewegung des Körpers (schleifender Fuß, Neigung nach vorn) in einer Haltung zusammengefasst. Man hat den Eindruck, der Werfer werde im nächsten Augenblick das Körpergewicht auf den linken Fuß verlagern, sich aufrichten und die Scheibe mit einem (Halb-)Kreisschwung des Arms davonschleudern [...]" (RITTELMAYER & KLÜNKER 2005, S.133). [21]

Zwar stand auch beim antiken Diskuswurf die Weite des Wurfs im Vordergrund<sup>7</sup>; im Sinne des angestrebten harmonischen Zusammenwirkens aller Kräfte sollten jedoch, so vermuten viele Interpretinnen und Interpreten, Form und Flugbahn des Diskus in der Wurfbewegung gewissermaßen gesammelt vorweggenommen werden, Diskus, Werfer und Flugbahn sollten so zu einer harmonischen Einheit werden. Auf jeden Fall aber wirkt die Körperdarstellung weitaus gespannter und athletischer, als es bei den Abb. 1 und 2 der Fall ist; das Moment archaischer, eruptiver Kraft, das auf Abb. 3 zweifellos enthalten ist, fehlt hier hingegen völlig. [22]

Natürlich muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass der Vergleich von in so vielen Punkten voneinander abweichenden Darstellungen (Zeit, Geschlecht, Medium etc.) problematisch ist, dies gilt insbesondere für den Vergleich zwischen Fotografien und antiken Plastiken. Bei letztgenannten entfällt beispielsweise der Darstellungsraum des Modells, wie er auf Fotografien den Abgebildeten zur Verfügung steht. Auch mit größter Sorgfalt bei der Bildgestaltung und Inszenierung bleiben auf Fotografien in den meisten Fällen wenigstens kleine Nischen und Freiräume, die der oder dem Dargestellten Ausdrucksmöglichkeiten für ihre Individualität, für Kommentierungen der Situation, für Zustimmung oder Ablehnung mit der fotografischen Inszenierung offerieren. Den Modellen der antiken Plastiken (wenn es denn lebendige Vorlagen gegeben hat) stand dieser Ausdrucksraum nicht zur Verfügung. Auf Plastiken entfällt zudem die für die ästhetische Wirkung von Fotografien so wichtige Übersetzung der dreidimensionalen Welt in eine zweidimensionale Abbildung, von den völlig unterschiedlichen Bedingungen bei der Verbreitung, Herstellung und Reproduktion ganz zu schweigen. [23]

Der eingangs angesprochene Antikerekurs im Nationalsozialismus legt jedoch durchaus die Vermutung nahe, dass in einer Darstellung des Diskuswurfs, der an die antike Darstellung erinnert, das antike Vorbild zwar nicht 1:1 kopiert werden sollte (es gibt keine antike Darstellung von Frauen beim Diskuswurf), dennoch zumindest Pate stand und bei der Analyse der Darstellung mitgedacht werden muss. Zwar wird auch auf diese Weise natürlich kein systematischer Vergleich zwischen den beiden Medien möglich. Wird der Blick jedoch auf die jeweilige Darstellung des Körpers gerichtet und in Betracht gezogen, dass das *tableau*

7 Zu Technik und Verbreitung des Diskus im hellenistischen Fünfkampf vgl. u.a. SINN (2004).

*vivant*, d.h. die lebendige Nachstellung antiker Statuen gerade in Deutschland eine lange Tradition hat (vgl. MÖHRING 2004, S.169ff.; MILLER 1972, S.106ff.; HOLMSTRÖM 1967, S.242ff.), so sind zumindest Vergleiche zwischen den jeweils zum Ausdruck kommenden Körperhabitus möglich. [24]

Auffällig ist nun, dass die Komplexität des Wurfvorganges in der Fotografie der Sportstudentin, wie sie in der antiken Darstellung angestrebt wird, nicht wiederzufinden ist. Ihre Haltung wirkt statisch und – verglichen mit der antiken Statue – schlaff und läppisch. Es könnte hier eingewendet werden, es handele sich bei der Sportstudentin ja auch um eine Frau, und die habe nun einmal zur Zeit des Nationalsozialismus nicht mit einer derartigen Kraft ausgestattet dargestellt werden können, wie es beim antiken Diskuswerfer der Fall ist. Jedoch mangelt es der Sportstudentin nicht nur an Kraft, sondern auch der Eindruck des unmittelbar bevorstehenden Wurfs entsteht gar nicht erst, geschweige denn der Anschein von Bewegung. Wo in der antiken Darstellung die Bewegung vorweggenommen wird, Diskus, Werfer und Flugbahn eine ästhetische Einheit bilden, herrscht auf der vorliegenden Fotografie (Abb. 1) Stillstand und – bedingt durch das leichte Einknicken der Hüfte – sogar Instabilität. In der Vorwegnahme des Wurfs, in der Darstellung von Konzentration und Anspannung, ist die zweite, ältere Fotografie (Abb. 2) weitaus besser gelungen, auch wenn diese allenfalls angedeutete Verweise auf die antike Darstellung enthält. [25]

Zieht man nun noch einmal die Darstellung des Diskuswurfs in der Gegenwart (Abb. 3) heran, wird die Kraftlosigkeit der Diskuswerferin in der Fotografie Liselotte PURPERs noch auffälliger. Zudem finden sich im Bewegungsablauf des modernen Diskuswurfs weder der aufgerichtete Oberkörper noch der angewinkelte rechte Arm der Sportstudentin. Als beispielhafter Ausschnitt aus dem Bewegungsablauf eines vorbildlichen "modernen" Diskuswurfs kann die Fotografie Liselotte PURPERs damit keineswegs gelten. Die Diskuswerferin erscheint im Vergleich dieser beiden Fotografien eher als Gymnastin denn als Athletin, was zuvorderst nicht der fotografischen Darstellung, sondern vor allem wohl auch dem oben beschriebenen, veränderten Körperideal in der weiblichen Leichtathletik zugeschrieben werden muss. [26]

## **5. Die Konstruktion des weiblichen Körpers in der NS-Fotografie**

Es weist einiges darauf hin, dass es auf der Fotografie gar nicht um die Darstellung des Diskuswurfes als leichtathletische Disziplin geht, sondern möglicherweise vielmehr um die Etablierung eines bestimmten weiblichen Körperideals, welches höchst eigenwillig und ambivalent geraten ist. Zieht man ergänzend schriftliche Quellen hinzu, so wird dort durchaus das Bild eindeutiger Geschlechtsattribute, eindeutiger Geschlechterrollen und insgesamt auch ein eindeutiges Körperbild der Frau im Nationalsozialismus gezeichnet. Adolf HITLER hat in "Mein Kampf" (1938, S.455) die Geschlechterprogrammatisierung auf einen schlichten Nenner gebracht: "Nicht im ehrbaren Spießbürger oder der tugendsamen alten Jungfer sieht er [der völkische Staat, A.S.] sein Menschheitsideal, sondern in der trotzigen Verkörperung männlicher Kraft und in Weibern, die wieder Männer zur Welt zu bringen vermögen". [27]

Bei der Geschlechtertypisierung ist dabei stets die Konstruktion der Analogie von Gebärfähigkeit und Reproduktionsarbeit von Frauen mitzudenken, die auch ein wesentliches Moment der Zuschreibung "frauentypischer" Berufarbeit während des Nationalsozialismus gewesen ist (vgl. GILDEMEISTER & WETTERER 1992, S.216ff.). Ein wesentliches Anliegen der Disziplinierung und Formierung des Mädchen- und Frauenkörpers in der Praxis war der Verzicht auf individuelle Körperlichkeit zugunsten einer überindividuellen Normierung. Dies zeigte sich u.a. auch in der äußerlichen Angleichung der Körper durch Uniformierung, die das Bild eines einheitlichen Ganzen erzeugen sollte, das jede noch so kleine Abweichung sofort sichtbar machte. Innerhalb des Mädchen- und Frauensports wurde besonderer Wert auf Rhythmik, Gymnastik, Tanz und Spiel gelegt; wie bei den Jungen waren auch bei den Mädchen Ordnung, Struktur und Disziplin zentrale Zielvorstellungen: "Unser Sport ist für uns nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel zur Erziehung des ganzen Menschen. Straffe, aufrechte Körperhaltung und innere Disziplin gehören zusammen. Jedes Mädels muss spüren, dass es mitträgt an der Verantwortung für die Gesunderhaltung des Volkes" (ZILL 1935, S.27). [28]

Besonders in den ersten Jahren des NS-Regimes geschah diese Formierung und Disziplinierung in Tanz und Gymnastik auch unter offen militaristischen Vorstellungen ("ähnliches erlebt man eigentlich nur in der gegliederten und geordneten Masse der Soldaten" [HEINZ 1935, S.282f.]), jedoch stets unter den Vorzeichen einer Harmonisierung des Körpers, mit der ein "Zusammenklingen aller leiblichen und seelischen Funktionen" (MÖCKELMANN 1943, S.16f.) bezweckt werden sollte. Spätestens mit Beginn des 2. Weltkriegs wendete sich das Blatt dahingehend, dass zumindest ältere Frauen auch offen für Kriegsdienste eingesetzt wurden. Neben "frauentypischen" Tätigkeiten wie Sanitäts- und Pflegedienst findet sich ab 1939 auch eine größere Zahl Fotografien, die Frauen bei der Arbeit in der Rüstungsindustrie oder beim Kriegshilfsdienst, also bei typischerweise "männlichen" Tätigkeiten, zeigen.<sup>8</sup> [29]

Dieser kurze Abriss sollte für den Hinweis genügen, dass sich die vorliegende Fotografie mit den meisten der genannten Geschlechtsattribute – zumindest auf den ersten Blick – nicht deckt. Weder findet sich ein besonders disziplinierter, noch mütterlicher, noch militärischer Körperhabitus. Ebenso fehlen "Frische" und "Begeisterung", mit der vor allem Angehörige des Bundes Deutscher Mädel (BDM) dargestellt worden sind.<sup>9</sup> [30]

Eine mögliche Ursache hierfür könnte in der Biografie der Fotografin liegen. In ihren – teilweise veröffentlichten (vgl. ORGEL-PURPER 1995) – Tagebüchern und den Briefen an ihren Ehemann, einen Offizier, von dem sie während der Kriegsjahre weitgehend getrennt leben musste, finden sich für das Jahr 1941

---

8 U.a. auch im Oeuvre der Fotografin von Abb. 1 und 5 (vgl. ORGEL-PURPER 1995, S.77. u. 78).

9 Vgl. hierzu die umfangreiche Quellensammlung von Gisela MILLER-KIPP (2002), sowie ausführliche Bildanalysen in SCHMIDTKE (2007). In biografischen Untersuchungen wird bezeichnenderweise die Zeit im BDM von den ehemaligen Angehörigen häufig ausgesprochen positiv erinnert (vgl. REESE 1989, S.64ff.).

deutliche Hinweise für eine sehr bedrückte Grundstimmung PURPERs, die vor allem auf die Ereignisse des Krieges zurückzuführen sind:

"Berlin, 29. September 1941 [...] Die Frage ist zu stellen: ist es nicht Egoismus, Kinder haben zu wollen? Wäre es nicht besser, alle Qual des Lebens ihnen zu ersparen, statt sie ihnen zu schenken? Was bleibt nun uns? Wir müssen den Kopf hinhalten und uns schlagen lassen. Kommt einmal ein fröhliches Lachen auf, so dünkt es einem eine Ungehörigkeit in dieser Zeit voll Jammer und Elend" (ORGEL-PURPER 1995, S.46). [31]

Möglich wäre durchaus, dass sich eine solche Grundstimmung in der fotografischen Arbeit PURPERs niedergeschlagen haben könnte. Vor allem mit Blick auf die Auswahl der Fotografien, die von der Fotografin zur Veröffentlichung freigegeben wurden, kann dies eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben. Angesichts der äußerst dünnen Quellenlage, vor allem aber mit Blick auf die vollkommen außer Frage stehende Professionalität PURPERs soll dieser Aspekt hier nur angedeutet bleiben. Zudem gibt es etliche Hinweise, die für eine andere Deutung sprechen. [32]

Maren MÖHRING hat in ihrer Arbeit zu den "Marmorleibern" (2004) aufgezeigt, dass die Nachahmung des antiken Körpers in der Nacktgymnastik und der Nachstellung von antiken Statuen ("tableaux vivants") zwischen 1890 und 1930 ein zentrales Mittel der Selbstdisziplinierung der Individuen gewesen ist. Dieser "Wille zur Schönheit" könnte – in Ermangelung athletischer und sportphysiologischer Aspekte – auch das zentrale Motiv auf der vorliegenden Fotografie sein. Die schwierige Verknüpfung der an männlichen Körnernormen ausgerichteten Normierung von Frauenkörpern im Sport mit spezifisch weiblichen, d.h. an Schönheit und biopolitischen Zielsetzungen ausgerichteten Körpervorstellungen gerät hier zu einem faulen Kompromiss. Zwar waren die gesundheitsfördernden Aspekte des Frauensports generell durchaus gewünscht, gleichzeitig wurden die Inhalte von Sport und Körpererüchtigung erheblich nach dem Geschlecht differenziert. Oder umgekehrt (und mit Judith BUTLER [1991] gesprochen): Innerhalb der – strikt heterosexuell geordneten – Leibesübungen wurde die Grenze zwischen männlichen und weiblichen Körpern etabliert. Hier wurde entscheidend bestimmt, was männliches und was weibliches Geschlecht ist und welche die ihm gemäßen Attribute zu sein haben: Kraft und Anmut stellten die beiden Pole dar, um die herum sich Männlichkeit und Weiblichkeit jeweils verorten ließen. Typischerweise erfolgte die Leibeserüchtigung für Frauen im Bereich der rhythmisch-tänzerischen Gymnastik, die zudem häufig in einen medizinisch-physiologischen Diskurs eingebunden war (vgl. MÖHRING 2004, S.153f.). Abb. 5 zeigt eine hierfür typische gymnastische Formation, bei der die Harmonisierung des Körpers im Vordergrund steht. Das sportlich-athletische Moment tritt klar hinter das Primat weiblicher Anmut und Schönheit zurück, welches wiederum keinem Selbstzweck unterliegt, sondern – wenigstens implizit – stets auch auf die biopolitische Determination der Frau als Gebälerin innerhalb der NS-Ideologie verweist.





Abbildung 5: Liselotte PURPER, "Schülerinnen der Eliteschule bei Übungen mit dem Ball im Sportunterricht", o.O., 1944, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin [33]

Laut MÖHRING kann das antike Körperideal dabei als eine Art Richtgröße interpretiert werden, anhand derer die eigene Verfasstheit des Körpers kontrolliert werden konnte. In Bezug auf den Körper in der weiblichen Leichtathletik konnte das antike Vorbild jedoch nur sehr bedingt herangezogen werden, zeigen die antiken Darstellungen des Fünfkampfes doch ausschließlich Männer. Als Ideal weiblicher Schönheit in der antiken Plastik galt daher in den Körperdiskursen der 1920er und 30er Jahre vor allem die Darstellung der Venus, gleichsam "bereinigt" durch das moderne Schlankheitsideal (vgl. MÖHRING 2004, S.196). Tatsächlich zeigt die klassische Darstellung der Aphrodite (vgl. Abb. 6) auffällige Ähnlichkeiten mit der Darstellung der Diskuswerferin durch Liselotte PURPER, insbesondere mit Blick auf die Haltung der Beine und des linken Armes sowie das Einknicken der Hüfte. Haben wir es also bei der Darstellung der Diskuswerferin in Wahrheit mit einer verkappten Venusdarstellung zu tun? Das wäre sicherlich zu weit gegriffen, da die Fotografie ja auch mit dem Hinweis auf den Status der Professionalität ("Sportstudentin") sehr deutlich auf eine Darstellung des Diskuswurfes abzielt. Gleichwohl kann, so denke ich, anhand dieser Fotografie zumindest eine spezifische Lesart des weiblichen Körpers herausgearbeitet werden, die sich mit den weiter oben geäußerten Vermutungen, vor allem auch mit der beschriebenen, betont weiblichen Darstellung der Diskuswerferin durch Liselotte PURPER deckt. Diese wird umso augenscheinlicher, wenn die Venus-Darstellung mit der nun geradezu betont unweiblich wirkenden Darstellung der Diskuswerferin auf Abb. 2 verglichen wird.



Abbildung 6: Anonym, Aphrodite von Knidos, ergänzende Kopie des Werks von Praxiteles, um 360 vor Chr., Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin [34]

Die Anmut des Venus-Körpers stand auf der vorliegenden Fotografie sicherlich ebenso Pate wie die antike Darstellung des Diskuswerfers. Insofern ist die Fotografie PURPERs keineswegs so schlicht konstruiert, wie es auf den ersten Blick erscheinen könnte, sondern es handelt sich, bei aller Widersprüchlichkeit, die sich in der retrospektiven Betrachtung erschließt, um eine komplexe und in sich durchaus schlüssige Darstellung, die das weibliche Moment des Frauensports mittels etablierter bildkompositorischer Mittel dem sportlichen Moment überordnet. Nicht der Diskuswurf ist das eigentlich Thema der

Darstellung, sondern ein eng mit Schönheit und Attraktivität konnotiertes Bild der jungen Frau, bei dem der Sport Mittel zum Zweck, d.h. Technik zur Herstellung eines harmonischen, anmutigen und attraktiven Körpers wird. Dieser zum Ausdruck kommende "Wille zur Schönheit" darf jedoch nicht, wie gezeigt, als zweckfrei interpretiert werden, sondern muss im Kontext der biopolitischen Determination der Frau als Gebälerin aufgefasst werden. [35]

Wenigstens ebenso ersichtlich ist aber auch, dass die beiden antiken Vorbilder zusammengenommen mit Blick auf die Darstellung einer Sportstudentin, bei der gerade das sportliche Moment im Vordergrund stehen sollte, einen faulen Kompromiss ergeben (weil sie sich in weiten Bereichen eben ausschließen). Insofern liefert diese Fotografie eben auch Hinweise auf Widersprüchlichkeiten im Frauenbild des Nationalsozialismus insgesamt, wenn beispielsweise Schönheitsideale, die mit Schlankheit und Straffheit einhergingen, mit der biopolitischen Determination der Frau als Gebälerin kollidierten. Was Max IMDAHL (1996) an BREKERS Statuen kritisierte<sup>10</sup>, gilt gewissermaßen auch für die vorliegende Fotografie: Weil das, was sie darstellen will, konfliktfrei wohl gar nicht darzustellen ist – Anmut und Schönheit in einer an der antiken Darstellung ausgerichteten Sichtweise, biopolitisch determinierte Weiblichkeit, die die Frau auf ihre Gebärfunktion reduziert und Athletik, die rein männlich aufgefasst wird – wirkt die Darstellung letztlich unbeholfen und unvollkommen. [36]

Einige wenige Autorinnen und Autoren haben in der Vergangenheit auf derartige Widersprüche und Diskontinuitäten in der Geschlechterprogrammatisierung des Nationalsozialismus und bei der Visualisierung gerade von Frauen und Mädchen hingewiesen (vgl. u.a. MILLER-KIPP 2002, S.270ff.). Sehr viel weiter verbreitet ist die Vorstellung einer weitestgehend "gleichgeschalteten" Geschlechterprogrammatisierung, der jedoch eine Vielzahl fotografischer Darstellungen widerspricht. Die seriellen Analysen im Rahmen des diesem Artikel zugrunde liegenden Forschungsprojekts legen eher die Vermutung nahe, dass die Vorstellungen darüber, wie gerade Frauen- und Mädchenkörper beschaffen sein sollten, offenbar höchst widersprüchlich und uneindeutig gewesen sind. "Idealtypische" Darstellungen von Mädchen und Heranwachsenden sind folgerichtig eher die Ausnahme denn der Regelfall. [37]

Dennoch stellt die hier analysierte Fotografie trotz ihrer Uneindeutigkeit einen Beitrag zur Etablierung eines bestimmten Bildes der "sportlichen, jungen Frau" dar, das einer weitergehenden Betrachtung bedarf. Ungeklärt muss an dieser Stelle bleiben, ob diese Fotografie mehr den Versuch beinhaltet, ein Körperideal zu propagieren, also gewissermaßen stillschweigend ein zerrissenes Frauenbild zu etablieren, oder ob sie nicht vielmehr Ausdruck davon ist, wie sehr die Uneindeutigkeit dieses Frauenbildes bereits Einzug gefunden hat in die Körper der Individuen. Dies wäre ein wichtiger Hinweis auf die Richtigkeit der Befunde Pierre BOURDIEUs (1976), Judith BUTLERS (1997) und Mary DOUGLAS (1974), wonach der Körper (als physischer Körper wie auch als Leib) vor allem auch Resultat diskursiver Zuschreibungen ist, in ihm gewissermaßen zum Ausdruck

<sup>10</sup> Neben dem Verlust der Darstellung von Individualität zugunsten der Etablierung von "Typen" u.a. auch ihre Statik und Schwerfälligkeit (vgl. IMDAHL 1996).

kommt und an ihm ablesbar wird, was eine Gesellschaft über den Körper denkt. Auch wenn der Forschungsstand zum Nationalsozialismus in den unterschiedlichsten Forschungsdisziplinen umfangreich und vielfältig ist, so klaffen mit Blick auf die Visualisierung der Körper immer noch erhebliche Lücken. [38]

## Schriftliche Quellen

Heinz, Ludwig (1935). Volkslied und Volkstanz im Rahmen der nationalsozialistischen Mädchenerziehung. In Ernst Bargheer (Hrsg.), *Mädchenerziehung*, Bd. 2 (S.277-283). Erschienen in: *Der Neue Volkserzieher*, 6(1), 277-283.

Hitler, Adolf (1938). *Mein Kampf*. München: Zentralverlag der NSDAP Franz Eher Nachf.

Möckelmann, Hans (1943). *Die Leibeserziehung der Mädchen in den Entwicklungsstufen*. Berlin: Weidmann.

Orgel-Purper, Liselotte (1995). *Willst Du meine Witwe werden? Eine deutsche Liebe im Krieg* (hrsg. v. Ulrich Völklein). Berlin: Aufbau-Verlag.

Zill, Elfriede (1935). Die körperliche Schulung im BDM. In Hilde Munske (Hrsg.), *Mädchen im Dritten Reich* (S.24-28). Berlin: Freiheitsverlag.

## Literatur

Alkemeyer, Thomas & Richartz, Alfred (1993). Inszenierte Körperträume: Reartikulation von Herrschaft und Selbstbeherrschung in Körperbildern des Faschismus. In Ulrich Herrmann & Ulrich Nassen (Hrsg.), *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus* (S.77-90). Weinheim/Basel: Juventa.

Arnheim, Rudolf (2000). *Kunst und Sehen: eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin: deGruyter.

Arnheim, Rudolf (2003). *Die Macht der Mitte: eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*. Köln: DuMont.

Austin, John Langshaw (1972). *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart: Philipp Reclam.

Beltz, Hans (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink.

Bernett, Hajo (1988). Das Kraftpotential der Nation. Leibeserziehung im Dienst der politischen Macht. In Ulrich Herrmann & Jürgen Oelkers (Hrsg.), *Pädagogik und Nationalsozialismus* (S.167-194). Weinheim: Juventa.

Bourdieu, Pierre (1976). *Entwurf einer Theorie der Praxis*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bublitz, Hannelore (2002). *Judith Butler zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Butler, Judith (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (1997). *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Diehl, Paula (2005). *Macht – Mythos – Utopie. Die Körperbilder der SS-Männer*. Berlin: Akad.-Verl.

Diehl, Paula (2006). Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus. In Paula Diehl (Hrsg.), *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen* (S.9-32). München: Fink.

Diem, Carl (1941). *Der Läufer von Marathon*. Leipzig: Reclam.

Douglas, Mary (1974). *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt/M.: Fischer.

Gildemeister, Regine & Wetterer, Angelika (1992). Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung. In Gudrun-Axeli Knapp & Angelika Wetterer (Hrsg.), *Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie* (S.201-254). Freiburg/Brsg.: Kore.

Harten, Elke (1993). Der nationalsozialistische Regenerationsmythos in Museen, Ausstellungen und Weihehallen. In Ulrich Herrmann & Ulrich Nassen (Hrsg.), *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus* (S.49-56). Weinheim: Juventa.

Holmström, Kirsten Gram (1967). *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion, 1770-1815*. Stockholm: Almqvist och Wiksell.

Imdahl, Max (1996). Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich. In Max Imdahl, *Reflexion – Theorie – Methode. Gesammelte Schriften, Bd. 3* (S.575-590). Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Kraul, Margret & Schmidtke, Adrian (2007). Mädchen und Jungen in der Eliteerziehung des Nationalsozialismus. Eine Annäherung über Fotografien. In Barbara Frieberthäuser, Heide von Felden & Burkhard Schäffer (Hrsg.), *Bild und Text. Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft* (S.239-259). Opladen: Verlag Barbara Budrich.

Miller, Norbert (1972). Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und "tableau vivant" als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts. In Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst* (S.106-130). Frankfurt/M.: Klostermann.

Miller-Kipp, Gisela (2002). *"Auch Du gehörst dem Führer". Die Geschichte des Bundes Deutscher Mädel (BDM) in Quellen und Dokumenten*. Weinheim: Juventa Verlag.

Möhring, Maren (2004). *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930)*. Köln: Böhlau.

Panofsky, Erwin (1978). Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (S.36-67). Köln: DuMont.

Pilarczyk, Ulrike & Mietzner, Ulrike (2005). *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.

Priem, Karin (2006). Fotografie als Befragung. Zur Wahrnehmung erziehungsbedürftiger Kinder. In Meike Sophia Baader, Helga Kelle & Elke Kleinau (Hrsg.), *Bildungsgeschichten. Geschlecht, Religion und Pädagogik in der Moderne* (S.11-24). Köln: Böhlau.

Reese, Dagmar (1989). *Straff, aber nicht stramm – herb, aber nicht derb zur Vergesellschaftung von Mädchen durch den Bund Deutscher Mädel im soziokulturellen Vergleich zweier Milieus*. Weinheim: Beltz Verl.

Rittelmeyer, Christian (1994). *Schulbauten positiv gestalten wie Schüler Farben und Formen erleben*. Wiesbaden: Bauverlag.

Rittelmeyer, Christian (2002). *Pädagogische Anthropologie des Leibes. Biologische Voraussetzungen der Erziehung und Bildung*. Weinheim: Juventa.

Rittelmeyer, Christian & Klünker, Heike (2005). *Lesen in der Bilderschrift der Empfindungen. Erziehung und Bildung in der klassischen griechischen Antike*. Stuttgart: Verlag neues Geistesleben.

Sachsse, Rolf (2003). *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*. Dresden: Philo Fine Arts.

Schmidtke, Adrian (2007). *Körperformationen. Fotoanalysen zur Formierung und Disziplinierung des Körpers in der Erziehung des Nationalsozialismus*. Münster: Waxmann.

Sinn, Ulrich (2004). *Das antike Olympia. Götter, Spiel und Kunst*. München: Beck.

Van Straten, Roelof (1997). *Einführung in die Ikonographie*. Berlin: Reimer.

Wildmann, Daniel (1998). *Begehrte Körper Konstruktion und Inszenierung des "arischen" Männerkörpers im "Dritten Reich"*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

## Zum Autor

*Adrian SCHMIDTKE*, Jahrgang 1972, Dr. disc. pol., studierte Sozialwissenschaften und ist als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Pädagogischen Seminar der Universität Göttingen tätig. Er lehrt und forscht in den Bereichen der historischen Bildungs- und Erziehungsforschung, qualitativer Forschungsmethoden, der Theorie der Erziehung, Bildung und Sozialisation und der Geschlechterforschung.

### Kontakt:

Dr. Adrian Schmidtke

Allgemeine Pädagogik  
Pädagogisches Seminar der Georg-August  
Universität Göttingen  
Baurat-Gerber-Str. 4/6  
D-37075 Göttingen

Tel.: +49 (0)551 39-9448 / -14051

Fax: +49 (0)551 39-14054

E-Mail: [aschmidb@uni-goettingen.de](mailto:aschmidb@uni-goettingen.de)

URL: [http://www.uni-](http://www.uni-goettingen.de/de/sh/34723.html)

[goettingen.de/de/sh/34723.html](http://www.uni-goettingen.de/de/sh/34723.html),

<http://www.paedsem.uni-goettingen.de/>

## Zitation

Schmidtke, Adrian (2008). "Sportstudentin beim Diskuswurf". Die Konstruktion des Frauenkörpers in der Fotografie des Nationalsozialismus [38 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(2), Art. 15, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0802152>.