

DER AMATEUR ALS POLITISCHER AKTEUR

Anmerkungen zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik

Die Forschungen aus der ersten großen Rezeptionsphase der Arbeiterfotografie – in der DDR zwischen 1965 und 1985 und einer vorübergehenden Zuwendung der westdeutschen Linken in den 1970er Jahren, aus der heraus einzig die DKP-orientierten Arbeiterfotogruppen längere Dauer erreichten¹ – hatten die Arbeiterfotografie insbesondere als kulturelle Selbstermächtigung im Kontext klassenkämpferischer Politikkonzeptionen beschrieben. In dieser Perspektive war eine bisher von der Fotografie weitgehend ausgeschlossene Klasse nun nicht mehr nur Objekt philanthropischer Wahrnehmung², sondern sie griff in einer neuen Qualität der Aneignung nun selbst zum Fotoapparat.³ Dass dies in Partei- oder Vereinszusammenhängen geschah, entsprach den Praxen wie dem Selbstbild der Arbeiterfotografen: Es kam den Konstruktionen proletarischer Lebensweise als einer eben nicht bürgerlich-individualistischen sondern organisiert-kollektivistischen entgegen, und diente auch in der historischen Rückschau der Legitimation der von ihren Trägern vertretenen Parteipolitik. Zugleich war in diesen Arbeiten in der DDR⁴ wie in der BRD⁵ immer wieder das Publikationsziel der proletarischen Amateure in der illustrierten Presse thematisiert worden. Doch wurden über eher anekdotische Schilderungen hinaus, wie bei Erich Rinka und ersten Ansätzen bei Jens Bergmann, weder die lebensweltlichen Zusammenhänge dieser Kulturpraxis genau untersucht noch fand eine hinreichende Analyse der Bildsprache diesseits linearen Fortschrittsmodellen eingepasster Bewertungen statt.

Die Entwicklung fotohistorischen Forschens seit den 1980er Jahren und die Verän-

derungen der Medienpraxis durch das Internet mit ihren Diskussionen um »Medienamateure«⁶ haben hier nun neue Fragen aufgeworfen, die insbesondere auch auf die Analyse des Handelns und der Bildwelten zielen und ihre Praxis einbetten in eine Rekonstruktion der Medienmoderne – die Arbeiterfotografie im Spannungsverhältnis von privatem Hobby und intendierter, größtmöglicher Publizität der Wirkung und der Analyse der veröffentlichten Bildwelten.⁷ Der Beitrag skizziert in drei Fallstudien einige ausgewählte Fragestellungen und Desiderate zur Thematik.

Fotografie im Klassenkampf

»Die Bourgeoisie hat bereits vor 30 und 40 Jahren verstanden, daß das fotografische Bild eine ganz besondere Wirkung auf den Beschauer ausübt. Denn ein illustriertes Buch wird leichter gelesen und gekauft und eine illustrierte Zeitung ist eine unterhaltendere Lektüre als der Leitartikel einer politischen Tageszeitung. (...) Auf diese Weise kommt die Bourgeoisie der Trägheit breiter Volksschichten entgegen und außerdem macht man ein gutes Geschäft – denn die illustrierten Zeitungen erreichen oft Millionenauflagen. Damit aber nicht genug, viel wichtiger ist die – letzten Endes – politische Wirkung, die durch die Zusammenstellung mehrerer Bilder, durch die Unterschriften und Begleittexte erzielt wird. Das ist das Entscheidende.«⁸ Diese, 1925 entworfene Situationsskizze des kommunistischen Organisationsleiters, Verlegers und Reichstagsabgeordneten Willi Münzenberg bei der ersten Agitpropkonferenz der KPD, umreißt wesentliche medienpolitische Grundlagen von »Arbei-

terfotografie«: Die Überwindung der traditionell dominierenden Schriftlichkeit der Arbeiterpresse, Funktionsbestimmung von Bildern als emotionalisierende Agitationsmittel, Zeitungsproduktion als Montage von Bild und Text, Zweckbestimmung parteilich gerichteter Aufklärung. Noch im Zusammenhang der Konferenz wurden die ersten Schritte eingeleitet, um die für die KPD erreichbaren Amateure zu organisieren. Da von den bürgerlichen Presseagenturen Bildmaterial aus proletarischen Milieus etwa für das Flaggschiff des Neuen Deutschen Verlags, die *Arbeiter Illustrierte-Zeitung* (AIZ)⁹, nicht zu erhalten war, sollte nach dem kurz zuvor begonnenen Aufbau einer Arbeiterkorrespondentenbewegung nun deren fotografisches Gegenstück entstehen. Ausdrücklich bezog sich auch die Gründung der »Ver- einigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands« (VdAFD) 1926 in Erfurt auf diese kulturell neue Situation: »Der Sieg der Bildberichterstattung über die reine textliche Journalistik ist nun auch in Deutschland einwandfrei entschieden. Mit gewaltigen Schritten dringt die Illustration in die gesamte Presse ein – ein Sieg des Bildes über das Wort.«¹⁰ Ihre schließlich in der Selbsteinschätzung am weitesten entwickelte konkrete Form fanden gegen Ende der Weimarer Republik die Arbeiterfotografen in der Reportage als Bildgeschichte mit begleitendem Text, die jedoch nur ausnahmsweise zur Publikationsreife gebracht werden konnte.¹¹

Allein schon durch die Kosten des Fotografierens war für die proletarischen Amateurfotografen ihre Betätigung nicht nur privates Vergnügen. Es war die Aneignung einer bisher unerreichbaren Kulturtechnik im Bewusstsein einer »Eroberung der beobachtenden Maschinen«.¹² Die fotografische Praxis war somit gesellschaftspolitisch eingebettet, oder sollte zumindest seitens der tragenden Organisationen und ihrer Aktivisten programmatisch auf Überwindung des als »kleinbürgerlich« geschmähten Knipsens für den eigenen Erinnerungsbedarf oder in künstlerischer Ambition ausgerichtet werden. Thematisch ging es den Arbeiterparteien SPD und KPD nach teilweise heftigen internen Auseinandersetzungen um die neue Bedeutung der Bilder und – ungeachtet ihrer politischen Widersprüche – darum, vorran-

gig solche Fotografien zu erhalten, die nur aus intimer Kenntnis der sozialen Lage entstehen konnten: authentische Dokumente¹³, die agitatorisch wirksam sein sollten, mithin ging es um eine »eingreifende« Fotografie.¹⁴

Die fotografische Vorfeld-Organisation der KPD bestand reichsweit über die Jahre bis zum Verbot 1933 aus etwa 130 Ortsgruppen und 3.000 Aktiven. Sie erreichte auch in Zeiten der forcierten Bolschewisierung der KPD und ihrer Wendung gegen die sozialdemokratische Führung als »sozialfaschistisch« außer Kommunisten auch Sozialdemokraten und Parteilose. Nach diesem Vorbild gründete auch die SPD 1930 ihre »Arbeiterfotogilden«, die jedoch offenbar deutlich weniger erfolgreich tätig waren.¹⁵

Doch in welchem Verhältnis stehen privates Fotografieren und öffentliche Wirksamkeit? Timm Starl hat mit seiner grundlegenden Studie über »Knipser«¹⁶ wesentliche Charakteristika fotografischer Amateurtätigkeit herausgearbeitet, wobei allerdings Arbeiterfotografen in der Analyse keine Rolle spielten. Ein besonderer Fokus liegt auf der kommunikativen Funktion des auf die Erinnerung des Bildautors ausgelegten Fotografierens: »Das Konstrukt, das mit dem Arrangement der Fotos zur Darstellung gelangt, entspricht einem lebensgeschichtlichen Entwurf. Wichtig ist nicht (...) was die Bilder zeigen und wie sie es tun und von wem sie stammen, sondern an welche Gelegenheiten sie erinnern.«¹⁷ Das Aufbrechen eben jener hermetischen Welten ist eines der Ziele, das bei den Arbeiterfotografen mittels Diskussion und Organisation, durch technische und politische Instruktion erreicht werden sollte: die Politisierung des Privaten und dessen Überführung in Zonen unterschiedlicher Öffentlichkeit. Dazu gehörten Ortsgruppenkritik, Schaukastenaushang, lokale Ausstellung, Reichsausstellung, Veröffentlichung in der Verbandszeitschrift, in regionalen und reichsweit erscheinenden Zeitungen und Bildagenturen.

Der Blick durch die Kamera

Von dieser durchaus widersprüchlichen Lage zeugt die Rubrik »Bilderkritik« der Zeitschrift *Der Arbeiter-Fotograf* mit den technischen, ästhetischen und politischen Besprechungen eingesandter Fotografien. Insbesondere in

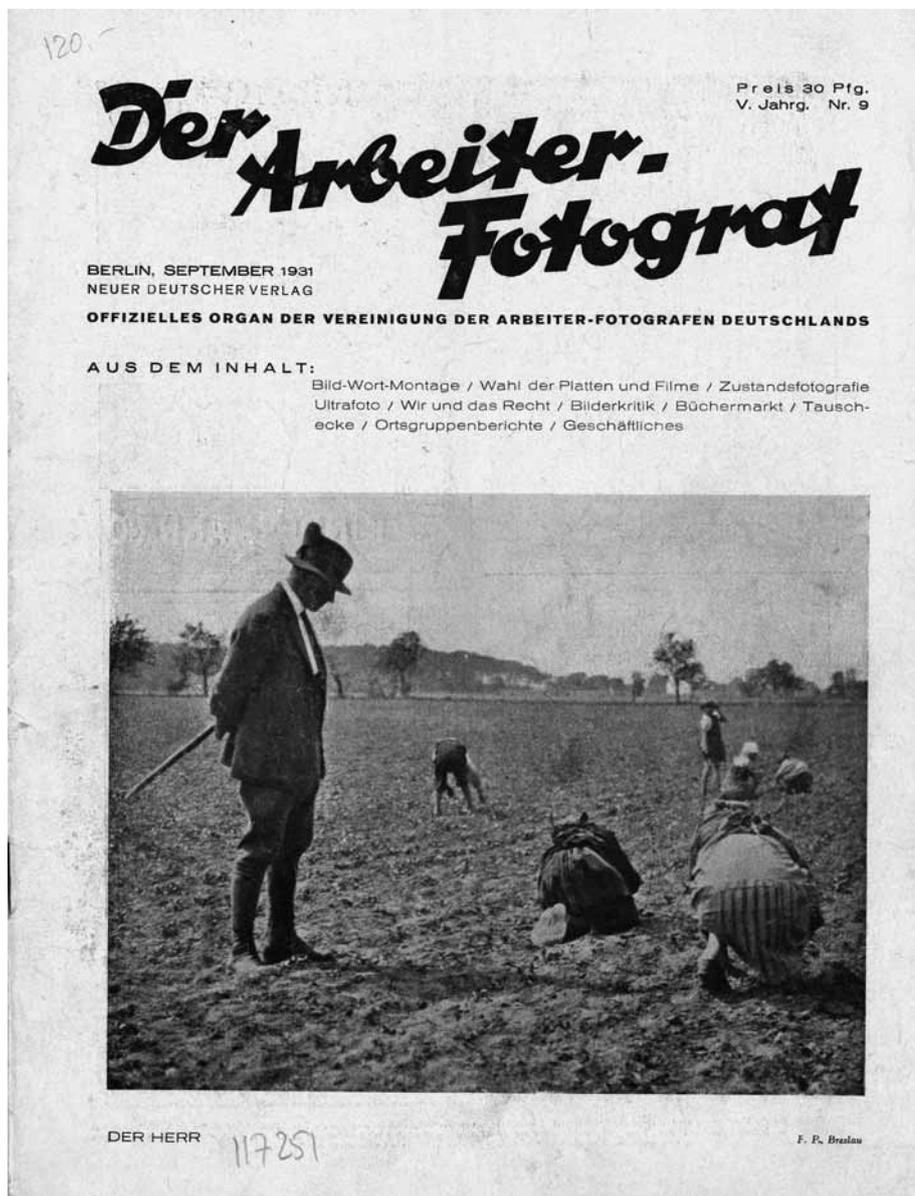


Abb. 1 Titelseite *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg. Nr. 9, 1931, mit Aufnahme von F. P., Breslau: »Der Herr«.

der Kritik der verworfenen Aufnahmen wird deutlich: Vielfach sind jene Fotografien die einzigen Spuren von Alltagspraxis, die durch die Veröffentlichung vor dem Verschwinden in verlorenen Alben, der Vernichtung zum Schutz vor SA und Gestapo, oder eben dem allgemeinen Vergessen entrissen worden sind. Sie gestatten eine Analyse des gestalterisch wie motivisch Trivialen, des Privaten im Zusammentreffen mit den Normierungen des ästhetischen Diskurses und der politischen Zwecke. In ihrer politischen Dysfunktionalität sind sie noch genauer auf ihre Zeugenschaft unmittelbarer Bedürfnisse, gegenläufiger Interessen, auf Wünsche und Hoffnungen vor deren Fixierung in parteipolitischen Konzepten zu prüfen.

Zwei Beispiele aus ein und demselben Heft der Verbandszeitschrift *Der Arbeiter-Fotograf* können dies verdeutlichen. Die Titelseite zeigt ein für den prominenten Platz ausgewähltes Muster einer gelungenen Aufnahme sozialer Verhältnisse in einem nicht montierten Bild (Abb. 1). Es greift Gestaltungsformen der Pressefotografie auf: nahes Herangehen, Gewichtung von Vorder- und Mittelgrund, Aufteilung der Bildfläche, und verstärkt hierdurch das in den Körpergesten der Akteure angelegte Verhältnis von oben und unten, von Herr- und Knechtschaft. Im Gegensatz hierzu steht eine Seite der Rubrik »Bilderkritik«¹⁸ (Abb. 2). Die Aufnahme (Abb. 3) zeigt den panoramatischen Blick auf eine Gesamtsituation. Sie wird im Bildaus-

BILDERKRITIK

Alle Bilder müssen auf der Rückseite sämtliche Bezeichnungen der Aufnahme, Zeit, Objektiv, Blende und Belichtungszeit sowie alle Hilfsmittel enthalten. Ebenso ist Name und Adresse des Arbeiter-Fotografen anzugeben.



Lebensabend
Angaben fehlen

Lebensabend. Wer Gelegenheit hat am späten Vormittag durch die Straßen nahe dem Alexanderplatz und der Zentralmarkthalle in Berlin zu gehen, kann solche erschütternde Bilder, wie das hier reproduzierte zu Dutzenden sehen. Meist sind es alte Mütterchen oder Altersrentner, welche nach einem Leben voller Arbeit mit halbverfaulten Abfällen sich noch ein Weichen vor dem Hungertode retten. Die Republik kann ihnen nicht einmal das bißchen Essen geben, deshalb sind solche Bilder heftige überzeugende Anklagen gegen das kapitalistische System. In raffiniert Weise hat man diesen kleinen Sparern den letzten Zehrpfennig durch die Inflation geraubt und jetzt ist niemand da, der ihnen hilft. Mit stinkenden Abfällen müssen sie ihr Leben fristen. Unsere Aufgabe soll es sein, solche Dokumente des Niederganges einer ablösungsreifen Gesellschaftsordnung zu sammeln und der verlogenen christlichen und sozialdemokratischen Fürsorge-Reklame gegenüber zu stellen. In technischer Hinsicht hat unser Beispiel einige Schwächen. Die Aufnahme erfolgte in zu großer Entfernung. Der Fotograf wollte vermeiden, daß sein Objekt aufmerksam oder gar beleidigt würde, aber er hat es sich zu leicht gemacht. Mit einiger Vorsicht kann man sehr wohl aus großer Nähe aufnehmen, ohne daß es bemerkt wird. Etwas Geschick und vor allem Geduld, führen zum Ziel. Ein Bild, welches dann deutlich alle Einzelheiten zeigt, wird die Mühe reichlich lohnen. Durch Vergrößern des bezeichneten Ausschnittes läßt sich auch hier noch mehr heraushehlen.



Berufung
Angaben fehlen

Berufung des von der Polizei erschossenen Genossen Krause in Magdeburg. Ohne diese Unterschrift kann kein Außenstehender den Sinn des Fotos verstehen. In erster Linie ist daran der niedere Stand des Apparates schuld. Wenn es dem Fotografen nicht möglich ist, einen erhöhten Standpunkt zu finden, dann muß er versuchen, durch Aufnahmen von Redner und Teilnehmern in einem eindrucksvollen Moment und von vorne, möglichst nahe das Charakteristischem der Trauerfeier zu erfassen. Unterbelichtung und zu harte Entwicklung haben das ihrige zum Mißlingen beigetragen. Eine genaue Beratung ist jedoch nur bei genauer Angabe der Daten möglich.



Start
Zeit 28 Uhr. 45. 1/16. 2F. 5k.

Start. Sportaufnahmen sind an besondere Voraussetzungen geknüpft, wenn sie alle Teile befriedigen sollen. Der Fotograf muß einige Eigenschaften mehr, als nur eben richtig Belichterkönnen mitbringen. Er muß vor allem mit der jeweiligen Sportart selbst vertraut sein. Beim Fußball, Rugby und anderen Spielen muß er die Spielregeln kennen. Beim Abschluß des Balles muß er möglichst schon im Voraus die Flugbahn berechnen können, um rechtzeitig abdrücken zu können. Der Apparat muß mit dem Fotografen verstanden sein, gewissermaßen ohne Denkprouz, wie eine Hand sich öffnen, schließen. Die interessantesten Szenen gehen verloren, wenn Linsen, Spinnweben, Abdeckungen nicht ganz von selbst automatisch gehen. Diese Fertigkeit kann man sich aneignen durch systematischen Exerzitien, eventuell ohne Platten. Am leichtesten lassen sich solche Sportmomente festhalten, welche sich an einem im Voraus bestimmbar Platz abwickeln. Zu diesen gehört auch das hier abgebildete Startbild. Der Moment ist gut gewählt und der Verschuß im Augenblick des Emporschwellsens der Springer eingeleitet. Gut ist auch die Wahl der Belichtung und doch ist die hier gestellte Aufgabe als Ganzes nicht befriedigend gelöst. Am meisten stören die scharf eingestellten Zuschauer. Es wäre richtiger gewesen, auf den ersten Läufer links

in Bild einzustellen. Ungezügelt wirkt die Raumverteilung. Was im Rücken der Läufer zu viel Platz ist, fehlt vorne. Dem Starter hat es trotzdem nur einen halben rechten Arm gereicht. Vielleicht wäre eine bildmäßig bessere Aufnahme aus der Rückenfront und aus einem höheren Stand zu erreichen gewesen. Auch von der Seite der Zuschauer her war dem Objekt behindert, allerdings unter Verzicht auf die Gegenlichtwirkung. Wir hoffen, daß sich der Genosse mehr und mehr in die gute Sportfotografie einfindet und wir bald einwandfreie Bilder von ihm erhalten.

Notwohnung. Mit erschreckender Deutlichkeit zeigt dieses Foto ein fensterloses Kellerloch, in dem eine Proletarierfamilie zu leben gezwungen ist. Eine wichtige Anklage enthält die demonstrierte Tatsache, daß sogar Kinder in Deutschland zu solchem Kerkerleben, zum Verkümmern, Krüppeln verurteilt sind. Es ist sehr schwer, die ganze Tragik eines solchen Falles im Bild festzuhalten, weil das zum Fotografieren notwendige künstliche Licht leicht alles verfälscht. Oft wird dabei aus einem jammervollen Elendsbild ein Armelebensbild. Das vorliegende Beispiel ist noch relativ sachlich ausgefallen. Vielleicht hätte sich die Wirkung durch Mitaufnahmen der Eltern des Kindes noch erhöhen lassen. Zum technischen Teil ist nicht viel zu sagen, weil die Daten fehlen. Belichtung, Entwicklung und Kopie scheinen normal zu sein.



Notwohnung
Angaben fehlen

Kampfaufmarsch der Hagener Arbeiterschaft gegen den Faschismus. Zu dieser stattlichen Versammlung ist nicht viel zu sagen. Nur daß sie ohne weiteres auch eine andere Ueberschrift tragen könnte, weil man außer den Menschen nichts sieht, das der Veranstaltung etwas Besonderes gibt. Keine Fahne, kein Transparent. Zum mindesten wäre es denkbar, daß sich der Fotograf einen Moment gewähnt hätte, der wenigstens in den Gesichtern der Teilnehmer etwas von dem Geiste der Versammlung wiederspiegelt. Natürlich hätte er dann einen kürzeren Moment wählen müssen, was unter den angegebenen Bedingungen durchaus möglich war.



Kampfaufmarsch
Dts. 28 Uhr. 45. 1/16. 2F. 5k.

Opposition Schüttenitz. Erste Bedingung bei derartigen Gruppenbildern ist, daß man sie ganz auf die Platte nimmt. Obwohl man den Eindruck hat, als wäre die Pyramide einzig und allein für den Fotografen aufgebaut worden, wurde von diesem so gut wie gar nicht auf bildmäßige Wirkung geachtet. Am meisten stört der unruhige Hintergrund. Hier hätte müssen eine gleichmäßige Fläche (Hauswand, Baumgruppe) gefunden werden, um die Sportkleidung der Turner um so besser hervortreten zu lassen. Die Belichtung scheint normal zu sein, die Entwicklung wurde jedoch zu lange ausgedehnt, weshalb die Leichter alle zugunsten und in den hellen Partien keine Zeichnung mehr zu erkennen ist. Der Tageslichtabzug weist Flecken auf, die von schmutzigen Fingern herrühren. Wir raten dem Genossen, möglichst bald zum Entwicklungs-Kopierverfahren überzugehen und Gastlichtpapier zu verwenden.



Opposition Schüttenitz
28 Uhr. 45. 1/16. 2F. 5k.

TAUSCH-ECKE
Tausche gut erhaltene 9x12 Kamera Zeiß-Ikon-Danata, 13,5 cm Brennweite, Tessar 1:4,5, doppelter Auszug und eine 6x9 Rollfilmkamera, Doppelanastigmat 1:4,5 gegen Leica. Angebote unter E. B. an die Redaktion.

Abb. 2 Doppelseite »Bilderkritik«, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Nr. 9, 1931, S. 226/227.

BILDERKRITIK

Alle Bilder müssen auf der Rückseite sämtliche Bezeichnungen der Aufnahme, Zeit, Objektiv, Blende und Belichtungszeit sowie alle Hilfsmittel enthalten. Ebenso ist Name und Adresse des Arbeiter-Fotografen anzugeben.



Lebensabend
Angaben fehlen

Lebensabend. Wer Gelegenheit hat am späten Vormittag durch die Straßen nahe dem Alexanderplatz und der Zentralmarkthalle in Berlin zu gehen, kann solche erschütternde Bilder, wie das hier reproduzierte zu Dutzenden sehen. Meist sind es alte Mütterchen oder Altersrentner, welche nach einem Leben voller Arbeit mit halbverfaulten Abfällen sich noch ein Weichen vor dem Hungertode retten. Die Republik kann ihnen nicht einmal das bißchen Essen geben, deshalb sind solche Bilder heftige überzeugende Anklagen gegen das kapitalistische System. In raffiniert Weise hat man diesen kleinen Sparern den letzten Zehrpfennig durch die Inflation geraubt und jetzt ist niemand da, der ihnen hilft. Mit stinkenden Abfällen müssen sie ihr Leben fristen. Unsere Aufgabe soll es sein, solche Dokumente des Niederganges einer ablösungsreifen Gesellschaftsordnung zu sammeln und der verlogenen christlichen und sozialdemokratischen Fürsorge-Reklame gegenüber zu stellen. In technischer Hinsicht hat unser Beispiel einige Schwächen. Die Aufnahme erfolgte in zu großer Entfernung. Der Fotograf wollte vermeiden, daß sein Objekt aufmerksam oder gar beleidigt würde, aber er hat es sich zu leicht gemacht. Mit einiger Vorsicht kann man sehr wohl aus großer Nähe aufnehmen, ohne daß es bemerkt wird. Etwas Geschick und vor allem Geduld, führen zum Ziel. Ein Bild, welches dann deutlich alle Einzelheiten zeigt, wird die Mühe reichlich lohnen. Durch Vergrößern des bezeichneten Ausschnittes läßt sich auch hier noch mehr heraushehlen.

Abb. 3 Detail der Doppelseite »Bilderkritik«, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Nr. 9, 1931, S. 226/227.

der Vereinigung der Amateurfotografen-Vereine Deutschlands (VDAVD) – oder in anderen Anleitungen übermittelten Normierungen mit Vordergrundgestaltung, Goldenem Schnitt etc. entsprechen. Der Text behauptet die Wirkung des Themas als »(...) heftige überzeugende Anklagen gegen das kapitalistische System.« Zugleich ist ihm die sehr dezidierte Vorstellung von einem objektivierenden Gestus der Bildformulierung eingeschlossen: »Die Aufnahme erfolgte in zu großer Entfernung. Der Fotograf wollte vermeiden, daß sein Objekt aufmerksam oder gar beleidigt würde (...).«

Diese Objektivierung schließt ein, dass man die handelnden Personen nicht beim Akt des Fotografiertwerdens aufnehmen sollte, sondern nur ganz bei sich, in ihrer Aktion – also ohne Interaktion mit dem Fotografen. Ein reflexives Medienverhalten gilt für solcherart »Sozialfotografie« kategorisch ausgeschlossen und damit auch dasjenige demonstrative Bild-Handeln, wie es für die Atelierfotografie selbstverständliche Konvention und für die bürgerliche wie die proletari-



Abb. 4 Anonym: »Zur Erinnerung an die letzten Kämpfer der Firma: Alex Wiehe 1903–1904 um den Zehnstantag!« [Westsächsisches Textilmuseum Crimmitschau].

sche private Erinnerungsfotografie charakteristisch ist. Deutlich wird dies beispielhaft in einem Bild, das Arbeiter in einer zugespitzten sozialen Situation zeigt (Abb. 4): In ihm repräsentieren sich, ganz in den Konventionen der Atelierfotografie des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ausweislich der Inschriftentafel die abgebildeten Männer und Frauen »Zur Erinnerung an die letzten Kämpfer der Firma: Alex Wiehe 1903–1904 um den Zehnstantag!« in Crimmitschau. Der lange andauernde Streik der Textilarbeiterinnen und -arbeiter nahezu aller Betriebe der Stadt hatte es zu einiger Berühmtheit gebracht, die Bilder fanden als Postkarten über den Ort hinaus Verbreitung.²⁰ Roland Barthes hat bemerkt, dass sich Porträtierte bereits vor der Aufnahme »zum Bild denken«. Hier erzeugen sie durch die gemeinsame Fixierung ihrer Blicke auf und durch das Ob-

jektiv ein Denkmal ihrer Solidarität zur persönlichen wie kollektiven medialen Erinnerung.²¹ Dementsprechend entfalten m.E. Aufnahmen etwa von Freizeitarbeitern an Sportheimen oder ähnlichen Situationen der Arbeiterfotografie um 1930 gerade mit der bewussten Inszenierung des fotografischen Akts ihr utopisches Potential für die Gruppe selbst. Aufgrund der gemeinsamen Bilderfahrungen tun sie dies auch für die Betrachter, zeigen sich doch in den konventionellen Arrangements die Akteure – mit oder ohne attributive Gegenstände der Produktion – als Herren ihres eigenen Werks. Es wird nicht zu gewagt sein anzunehmen, dass sie sich als Allegorie der Übernahme gesellschaftlicher Macht präsentieren wollten.

Solches Medienbewusstsein, das gerade aus konventionellen Formulierungen Gewicht und Eindeutigkeit seiner Aussagein-

tentation bezog, kollidierte 25 Jahre später mit den in der bürgerlichen Pressefotografie entwickelten Vorstellungen von einer realistischen Fotografie. Die Redaktion des *Arbeiter-Fotografen* nahm an, dass nur ein indexikalischer Naturalismus auch agitatorische Wirkung entfalten könne – quasi in Verdoppelung der alltäglichen Existenz und mit einer Objektivität, die dem Bildbetrachter einen Platz als teilnehmenden, aber das Ereignis nicht beeinflussenden Beobachter zuweist. Theoretisch stellte sich dieser Entwurf eines parteiischen Realismus bewusst gegen multiperspektivische, konstruktivistische Ansätze, wie sie auch in der Zeitschrift *Der Arbeiter-Fotograf*, etwa von Fritz Schiff, gelegentlich vertreten worden sind.²²

Gleichwohl lässt sich in der Arbeiterfotografie eine selektive Rezeption der ästhetischen Avantgarde der 1920er Jahre konstatie-

ren, deren Stilmittel in narrative Formen der Pressefotografie integriert wurden. Dadurch scheint ein neuer »Realismus« im Entstehen begriffen zu sein, der in seinen Amalgamierungen noch genauer zu untersuchen sein wird. Als ganzseitig in der Verbandszeitschrift besonders hervorgehobene Exempla dienten beispielsweise Aufnahmen von Tina Modotti oder von sowjetischen Fotografen sowie ab und an avantgardistische Versuche aus dem Bauhaus. Die Ausprägungen des so entstandenen pathetischen Stils wirkten bis weit in die 1950er Jahre hinein in der DDR-Pressefotografie nach.²³

Neues Sehen?

Ein Beispiel für die Anlehnung an die Avantgardebildsprache bietet Anlass, die Tauglichkeit ikonografischer Herangehensweisen an ihren gewissermaßen weichen Rändern zu prüfen (Abb. 5). Im Reichstagswahlkampf 1932 hatte der Arbeiterfotograf Erich Meinhold aus Markersbach im Erzgebirge den Schornstein des örtlichen Pappenwerks aufgenommen, der kurz zuvor mit einem Wahlplakat der KPD versehen worden war. Solche Aktionen finden sich in diesem letzten Jahr der Republik mehrfach und antizipierten die erträumte Machtübernahme der KPD in den Fabriken und in der Gesellschaft.²⁴ Die



Abb. 5 Erich Meinhold: Schornstein der Pappenfabrik in Markersbach (Kreis Aue-Schwarzenberg) am 30. Juli 1932 [Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Abt. Deutsche Fotothek, SLUB/DF 44761].

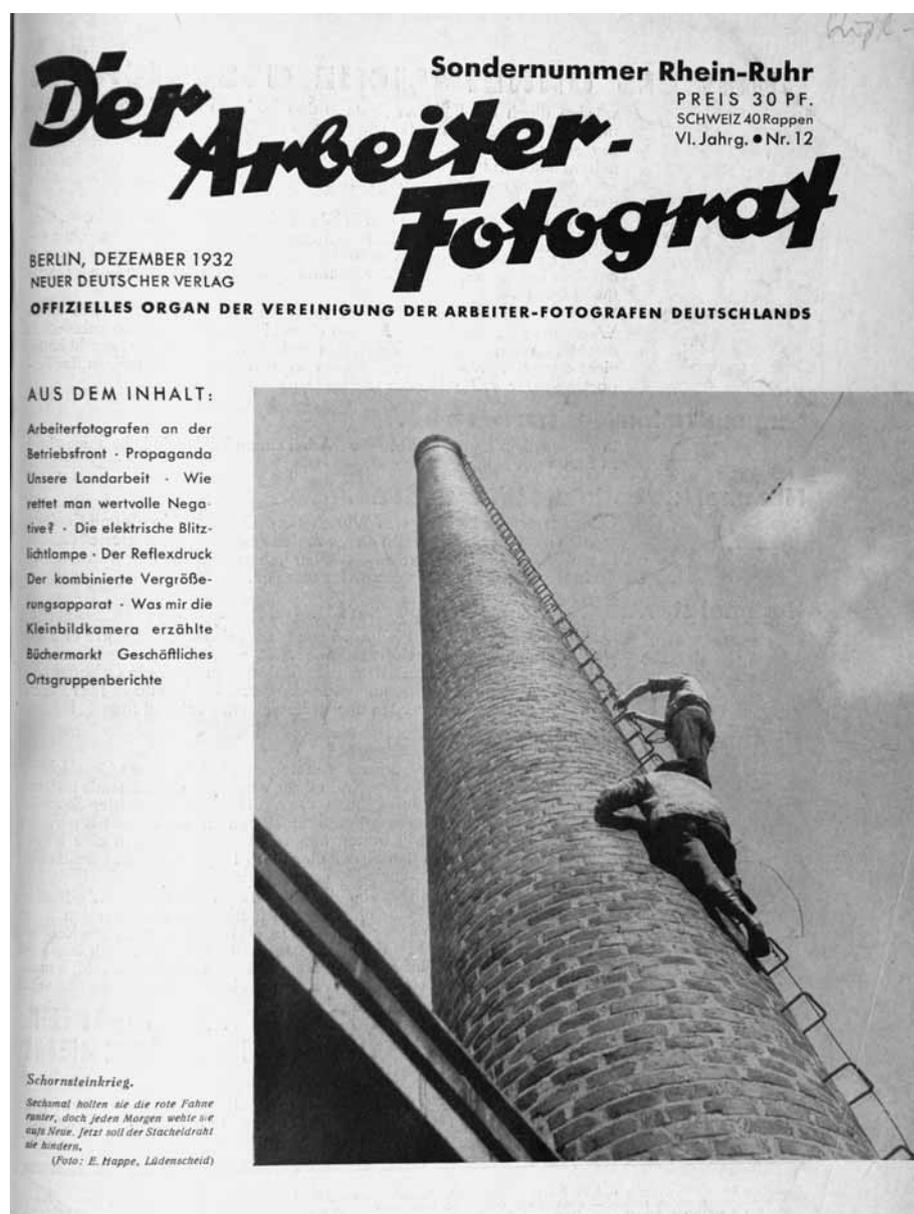


Abb. 6 Titelseite *Der Arbeiter-Fotograf*, 6. Jg., Nr. 12, 1932, mit Aufnahme von E. Happe, Lüdenscheid: »Schornsteinkrieg. Sechsmal holten sie die rote Fahne runter, doch jeden Morgen wehte sie aufs Neue. Jetzt soll der Stacheldraht sie hindern.«

Schrägstellung des Schornsteins in dieser Aufnahme ist ebenso signifikant wie das Motiv und gilt auch in ästhetischer Hinsicht als fortschrittlich (Abb. 6). Doch kann bei Meinholds Aufnahme zwischen pragmatischen Einflüssen des Ortes, Erinnerungsfunktion jenseits ihrer Bildlichkeit, amateurhaftem Ungeschick und konstruktivistischer Intention letztlich nicht klar unterschieden werden. Die Deutungsrichtung jedoch resultiert aus der modischen Verbreitung dieser zeitgenössischen Fortschrittsikonografie, die den Rezeptionshintergrund formt. Ihn verdeutlichen karikaturistische Verwendungen sowohl im *Photofreund* (Abb. 7) wie auch in der *Arbeiter Illustrierte-Zeitung* (Abb. 8) oder in *Der Arbeiter-Fotograf*²⁵ – dessen leitende Redakteure solche formalen Neuerungen nur in dem Maße zulassen wollten, wie sie durch »natürliche« Situationen gerechtfertigt seien: »Allerdings seien die Arbeiterfotografen vor ähnlichen Experimenten einstweilen gewarnt; denn bei ihnen würde als Folge ähnlicher Experimente vorübergehend ein verspielter Aesthetizismus hervorgerufen werden; eine Ablenkung vom revolutionären Klassenkampf und von den eigentlichen Aufgaben der Arbeiter-Fotografen als revolutionären Berichterstattern.«²⁶

Die Sichtweisen sowohl der sozialdokumentarischen Fotografie aufgreifend, wie den kommunikativen Kontakt mit den Objekten der Wahrnehmung nicht scheuend, und zugleich Formensprachen der Avantgardefotografie amalgamierend, hat der 1929/30 arbeitslose Betonbauer Albert Hennig in Leipzig etwa fünf Jahre lang fotografiert (Abb. 9). Seine Praxis steht zugleich für einen Aspekt gelebter Umsetzung sozialdemokratischer Kulturkonzepte: Sehen lernen als Schule der Wahrnehmung des eigenen Milieus und der Transformation in Bildkommunikation, Einbettung in Qualifizierungsstrategien der Arbeiterbewegung, Vorstellungen von Kultur und Kultivierung, Wechsel des sozialen Milieus, gesellschaftlicher Aufstieg durch Bildproduktion. Gerade seine Aufnahmen können deshalb als Bild gewordener proletarischer Erziehungsroman beschrieben werden: Hennig bewarb sich mit seiner Serie »Kinder der Straße«²⁷ am Dessauer Bauhaus, um Designer zu werden. Er wurde 1932 angenommen und ging nach der

Verlegung des Bauhauses nach Berlin und lernte dort bis zur Schließung 1933 in der Klasse von Walter Peterhans. Hennig ergriff die Chance, vor der die Redakteure des *Arbeiter-Fotografen* ihre Leser immer gewarnt hatten: Er verließ mit Hilfe der Fotografie den kollektiven Zusammenhang und versuchte, einen individualistischen, »kleinbürgerlichen« Weg als Künstler zu verwirklichen (Abb. 10). Albert Hennig hat sich selbst dazu geäußert: Weil er nicht zeichnen konnte, habe er Sehen mit Hilfe der Kamera gelernt – die dann ihren Zweck und ihre Daseinsbe-



Abb. 7 Albert Buchholz: Illustrationen zu seinem Beitrag »Zur Auffassung des Motivs« in der Zeitschrift *Photofreund*, 20. August 1930, S. 291f. [aus: Timm Starl: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München 1995, S. 16].



Abb. 8 »In einem anderen Land ... (Daily Worker, New York)«, in: *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, 11. Jg., Nr. 48, 1932, S. 974.

rechti gung für ihn verlor.²⁸ Vervollkom mung sinnlicher Anschauung hingegen war nicht das primäre Ziel der Arbeiterfotografie. Ihrem Funktionalismus aber steht das Postulat proletarischer Selbstkultivierung gegenüber: »Als Mittel der schöpferischen Selbstbetätigung und der bildhaften Aneignung der objektiven Realität steht die Arbeiterfotografie in engem Zusammenhang mit der Ausbildung ästhetischer Fähigkeiten und Fertigkeiten und damit der Sensibilisierung der Sinne.«²⁹

Es wird eine der zentralen Aufgaben der kulturhistorischen Forschung sein, auch unter dieser Perspektive die Arbeiterfotografien als ein »Museum der Blicke«³⁰ zu beschreiben und als Beitrag zur Geschichte der Wahrnehmung in diesem spezifischen Spannungsfeld aufzuschließen – im Widerspruch zwischen intendierter größtmöglicher Öffentlichkeit und jenen Spuren des Individuellen und Privaten, die von den Leitartikel-Verfassern des *Arbeiter-Fotografen* als kleinbürgerliche Klischees, bürgerlicher Eskapismus oder konstruktivistische Realitätsleugnungen bekämpft worden waren. Denn gerade in der Praxis der Amateure dürfte diesseits asketischer Konzepte »richtiger Linien« der Eigensinn der fotografierenden Arbeiter und der von ihnen Fotografierten aufscheinen.³¹

- 1 Vgl. hierzu <http://www.arbeiterfotografie.com/index2.html>, 1.12.2008.
- 2 Hierzu zuletzt Rudolf Stumberger: *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945*, Konstanz 2007.
- 3 Dies reflektiert u.a. der Artikel von Franz Höllering: Die Eroberung der beobachtenden Maschinen, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 2. Jg., Heft 10, 1927/28, S. 3 f. Die Formulierung wäre weiter in ihren Konnotationen zu verfolgen zu László Moholy-Nagys Maschinenkunst oder der sowjetischen Avantgarde, vgl. hierzu die Beiträge von Inke Arns, Olga Goriunova, Margarete Vöhringer und Irina Aristarkhova bei der Konferenz »re:place«, Berlin 15.–18.11.2007 (www.mediahistory.org, 27.1.2008).
- 4 Hierzu zählen insbesondere: Günther Danner: *Die Anfänge der Arbeiterfotografenbewegung in Deutschland und ihre Bedeutung für die »Arbeiter-Illustrierte Zeitung«*, Diss., Leipzig 1966; Deutscher Kulturbund (Hg.): *Berichte – Erinnerungen – Gedanken zur Geschichte der deutschen Arbeiterfotografie 1926–1933*, Berlin 1967; Erich Rinka: *Fotografie im Klassenkampf. Ein Arbeiterfotograf erinnert sich*, Leipzig 1981; Jens Bergmann: *Arbeiterfotografie als Medium der Übermittlung politisch-ästhetischer Wertvorstellungen, dargestellt am Beispiel der Ortsgruppe Bermsgrün der »Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands«*, Leipzig (Diplomarbeit Karl-Marx-Universität) 1983; Peter Vier: *Die Herausbildung der Arbeiterfotografenbewegung in Deutschland und die Entwicklung der Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands (VdAFD) zu einer proletarischen Organisation*, Diss., Berlin 1987.
- 5 Roland Günther: *Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie*, Reinbek bei Hamburg 1982 (Hamburg 1977); Peter Gorsen: »Das Auge des Arbeiters« – Anfänge der proletarischen Bildpresse, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 3. Jg., Heft 10, 1973, S. 7–41; Richard Hiepe: *Riese Proletariat und große Maschinerie. Zur Darstellung der Arbeiterklasse von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Erlangen 1983; Wilhelm Körner u. a.: *Die Arbeiterfotografenbewegung 1926–1933*, in: Verband Arbeiterfotografie (Hg.): *Arbeiterfotografie*, Berlin (2. Aufl.) 1979, S. 25–68; Joachim Büthe u. a.: *Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932*, Köln 1977. Dem undogmatischen Zweig dieser Traditionslinie verbunden ist Diethart Kerbs: *Botschaften von Überlebenden: Vorbemerkungen zur Geschichte der Arbeiterfotografie*, in: Judith Baumgartner, Bernd Wedemeyer-Kolwe (Hg.): *Aufbrüche – Seitenpfade – Abwege. Suchbewegungen und Subkulturen im 20. Jahrhundert*, Würzburg o. J. (2004), S. 45–57.
- 6 Siehe www.medienamateure.de, 12.12.2008.
- 7 Exemplarische Bildanalysen und die Rekonstruktion der sozialen Lebenswelten ihrer Akteure werden in einem DFG-Projekt am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden unternommen, das am 1. Februar 2009 beginnt. Der Autor ist der Bearbeiter des Themas.
- 8 Willi Münzenberg: Aufgaben und Ziele der internationalen Arbeiter-Fotografen-Bewegung, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Heft 5, 1931, S. 99 ff.
- 9 Als Periodika kamen z. B. die Parteizeitungs-Beilage »Der rote Stern« oder »Der Weg der Frau« hinzu.
- 10 Aus: »1. Preisausschreiben des »Arbeiter-Fotografen««, in: *Der Arbeiterfotograf*, 1. Jg., Nr. 2, 1926/27, S. 6–7, hier S. 6.
- 11 Vgl. Herbert Hofreither: *Arbeiterfotografie als »soziale Waffe«*. Zur fototheoretischen Diskussion der inhaltlichen Aufgaben und Motive sowie des formalen Genres



Abb. 9 Albert Hennig: Lebensmittelsammeln vor dem Leipziger Großmarkt, 1928/29. [Städtische Kunstsammlungen Zwickau].

der »Foto-Reportage« in der Zeitschrift »Der Arbeiter-Fotograf« in der Weimarer Republik von 1926–1933, Diss. Wien 1990.

12 Vgl. Anm. 3.

13 Der Begriff der »Dokumentarfotografie« wurde in Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg eingeführt; vgl. dazu Bettina Lockemann: Dokumentarfotografie. Zur Entwicklung eines Begriffs, in: *Rundbrief Fotografie*, Vol. 15, Nr. 4, 2008, S. 14–17.

14 Vgl. hierzu Sergej Tretjakow in: ders.: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, Reinbek bei Hamburg 1972.

15 Vgl. hierzu Josef Kaiser: *Der Arbeiter-Lichtbild-Bund. Ein Beitrag zur Geschichte und Programmatik der*

Arbeiterfotografenbewegung in der Weimarer Republik, ungedr. MA.-Arbeit Mannheim 1990.

16 Timm Starl: *Knipser. Eine Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München 1995.

17 Ebenda, S. 22.

18 *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Nr. 9, 1931, S. 226f.

19 Vgl. Rainer Knapp: *Ernst Thormann*, Leipzig 1981.

20 Vgl. Udo Achten: *Das ist das Licht der neuen Zeit. Erinnerungen an den 22wöchige (sic!) Streik der Crimmitschauer Textilarbeiterinnen und Textilarbeiter im Jahre 1903/4 für den Zehnstundentag*. Katalog anlässlich der Ausstellung im Westsächsischen Textilmuseum Crimmitschau, Frankfurt a. M., Essen 2004.



Abb. 10 Albert Hennig: Puppenköpfe, 1932/33 [Städtische Kunstsammlungen Zwickau].

21 Zum Gedanken der sozialen Gruppenbildung durch den gemeinsamen Blick ins Objektiv vgl. Wolfgang Hesse: Fahne. Feier. Fotografie, in: *Rundbrief Fotografie* N.F. o, 1993, S. 3.

22 Hierzu vgl. auch ausführlich Wolfgang Hesse: Schornsteinkrieg. Zu einem Motiv der Arbeiterfotografie, in: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. (Hg.): *Völkskunde in Sachsen*, Bd. 17, Dresden 2005, S. 97–118.

23 Vgl. hierzu Silke Satjukow, Rainer Gries (Hg.): *Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*, Berlin 2002.

24 Vgl. Dr. Fritz Schiff: Was sagt der Kunst-Schriftsteller?, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Nr. 5, 1931, S. 104f.

25 Vgl. hierzu Hesse, (Anm. 22).

26 Der Vorschein des Formalismusstreits, der bis weit in die Nachkriegszeit hinein die stalinistische und post-stalinistische Ästhetik bestimmte, zeichnet sich etwa in der Veröffentlichung der »Deklaration der Initiativ-Gruppe ROPF. Russische Vereinigung der proletarischen Fotoreporter« ab, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 6. Jg., Nr. 1, 1932, S. 27–29; darin wird u. a. gegen die »westliche Dekadenz« Moholy-Nagys polemisiert.

27 Der Titel dieser Auftragsarbeit für die SPD-Kinderfreundebewegung greift die gleichnamige Buchpublikation von Heinrich Zille (1908) auf. Zu Hennig ausführlicher Wolfgang Hesse: *Albert Hennig 1907–1998. Fotografien 1928–1933*, Kat. Kunstsammlungen Zwickau, Zwickau 2007.

28 Vgl. Thomas Bootz: Albert Hennig: Fotografien

1928–33 (Albert Hennig im Interview mit Thomas Bootz, Ende 1991) in: *Photonews*, 4. Jg., Nr. 2, 1992, S. 6 f.

29 Bergmann (Anm. 4), S. 17.

30 Hierzu anregend Timm Starl, Hubertus von Amelnun: Fragmente historischer Utopien. Ungeordnete Gedanken zur Fotografie im Museum, in: *Fotogeschichte*, 9. Jg., Heft 35, 1992, S. 79–81.

31 Auf diesen Widerspruch verweist etwa Peter Gosen, (Anm. 5) – eine an Wilhelm Reich orientierte, differenzierte Position zum Verhältnis von Alltag und Politik diesseits asketischer Konzeptionen, die in den hagiografischen Darstellungen aus SED- oder DKP-Sicht keine Rolle spielte.