

## »Das Objektiv dem Dorfe zu!«

Land und Landschaft in der proletarischen Amateurfotografie der Weimarer Republik<sup>1</sup>

»Die bürgerliche Bildreportage macht aus jeder Gegend ein Museumsstück für die Fremden. Der Arbeiterfotograf aber soll das Gesicht der kapitalistischen Wirklichkeit aufnehmen. Was wissen wir denn in der Stadt im Grunde von unseren arbeitenden Brüdern draußen auf dem Lande?«<sup>2</sup>

Die Wahrnehmung von Land und Landschaft als »schön« setzt eine Differenz voraus. Zu finden ist sie im Blick des Städters, der sich von außen denjenigen Gegenden nähert, die ihm – mitsamt ihren Bewohnern – als »Hinterland« erscheinen, d. h. als Lieferant für Lebensmittel, als Raum der Erholung und als Durchgangsgebiet zu anderen Städten. Diese Perspektive kennzeichnet in der Regel auch die Bilder von ländlicher Arbeit und Lebenswelt, sei es als rustikaler Binnenexotismus und Rüpelspiel, sei es als agrarromantische Phantasie eines völkisch-bodenständigen wahren Lebens. Selten hingegen sind Darstellungen, die das Land und das Landleben aus sozialräumlicher Nähe und persönlicher Vertrautheit zeigen. Zu diesen Ausnahmen gehört ein Bestand von Fotografien im Besitz der Deutschen Fotothek.<sup>3</sup> Die Aufnahmen der kommunistischen Amateure Kurt Beck und Erich Meinhold aus der Gegend um Aue/Schwarzenberg im Westerzgebirge entstanden um 1930 und gingen Anfang der 1980er Jahre in den Besitz des Bildarchivs über.<sup>4</sup> Als Zeugnisse einer visuellen Medienkultur »von unten«, in ihrem dialektischen Spagat zwischen privatem Knipsen und größtmöglicher Publizität, kommt ihnen gerade in Zeiten der interaktiven Praktiken des Internets neue Bedeutung zu.

Grundlegende Fremdheit kennzeichnete – trotz aller programmatischen Beschwörungen eines Bündnisses der Arbeiter und Bauern – das Verhältnis der KPD zum Land mit seinen teils vormodernen Sozialstrukturen. In ihrem idealen Zentrum stand der Industriearbeiter als Träger des antagonistisch geführten Klassenkampfes. Wiewohl ein gutes Drittel der Bevölkerung des Deutschen Reiches um 1930 in Gemeinden bis zu 2000 Einwohnern lebte,<sup>5</sup> gelang es der KPD daher nicht, dort wesentlich Fuß zu fassen.<sup>6</sup> Anders stellte sich die Lage in jenen Ortschaften dar, in denen sich Betriebe angesiedelt hatten oder von denen aus Arbeiter-Bauern in nahe gelegene Industriestandorte pendelten und sich entsprechend den Gesel-

lungsformen der Arbeiterbewegung in Parteien und Vereinen organisierten.<sup>7</sup> Dies galt auch für das große »Elendsgebiet« der Mittelgebirge »mit der Rhön, dem Thüringer- und Frankenwald und dem Fichtelgebirge (...) über das sächsische Vogtland und das Erzgebirge bis nach den Sudeten«.<sup>8</sup> Hier konnte der »Bund schaffender Landwirte« die (halb-)proletarisierten Bauern, von denen viele Familien sich durch zusätzliche Heim- und Kinderarbeit durchbrachten, durchaus erfolgreich organisieren.<sup>9</sup> Eine solche Konstellation bestimmte die soziale Lage auch in Bernsgrün mit seinen etwa 1600 Einwohnern.<sup>10</sup> Wie in vielen anderen Dörfern und Kleinstädten der Region war das öffentliche Leben etwa von den ca. 400 Mitgliedern des Arbeiter-Turn-und-Sportbunds (ATSB) und einer Zahl anderer proletarischer Vereine geprägt; hinzu kam, dass die kommunistische Ratsmehrheit des Ortes von 1924 bis 1932 einen Bürgermeister aus ihren Reihen wählen konnte.<sup>11</sup> Die Kulturen durchdrangen sich, so »dass die moderne Sozialwelt des ländlichen Raumes trotz urban-industrieller Einflüsse nicht in der urban-industriellen Modernisierung aufgegangen ist, sondern sich regionale Besonderheiten in Sinnbezügen und kommunikativer Praxis des Alltagshandelns durchaus zeigen und auf den »Eigensinn ländlicher Sozialwelten« verweisen.«<sup>12</sup>

In diesem vielgestaltigen Milieu waren die jungen Männer aktiv, die schließlich die Ortsgruppe Bernsgrün der KPD-Vorfeldorganisation »Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands« (VdAFD) bildeten. Dass diese ihre Fotografien nicht nur zum privaten oder dorfinernen Gebrauch anfertigten, sondern insbesondere zur Veröffentlichung in regionalen oder gar überregionalen Zeitungen und Zeitschriften, ist nicht zuletzt ein Indiz für diesen Mentalitätswandel: Die Loyalitäten verlagerten sich, zumindest teilweise, von der wechselseitigen sozialen Kontrolle durch die und innerhalb der Dorfgemeinschaft hin zu einer politisch begründeten und vielfach medialen Öffentlichkeit.<sup>13</sup>

Abb. 1.

**Die Bermsgrüner Arbeiterfotografen** · 1931

(v.l.n.r.: Max Winkler, Kurt Beck, Kurt Winkler, Erich Meinhold)



**Wir sind das Auge unserer Klasse**

Die Herausbildung der organisierten Arbeiterfotografie fußte auf zwei Modernisierungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts: einer breiten Amateurbewegung sowie dem Entstehen auflagenstarker illustrierter Zeitschriften, dem das Eindringen von Illustrationen in die Tagespresse folgte. Nachdem insbesondere seit dem Ersten Weltkrieg die Industrialisierung der Kameraproduktion das Fotografieren billiger gemacht hatte, so dass es sich nun erstmals nicht-bürgerliche Amateure – allerdings unter erheblichen finanziellen Anstrengungen – leisten konnten, hatte die KPD 1926 die Initiative zu deren Organisation ergriffen. Bilder sollten entstehen, die für Partei-Zeitschriften wie »Der Rote Stern« oder die auch von Nicht-Parteimitgliedern viel gelesene »Arbeiter-Illustrierte Zeitung« (AIZ) einen genauen Blick auf die sozialen Verhältnisse und auf politische Ereignisse warfen – erschienen doch Fotografien mehr als bilderlose Textbeiträge geeignet, das Selbstverständnis der vielfach leseungeübten Parteimitglieder zu bestärken und die Agitation nach außen durch »Dokumente« zu unterstützen. Das private Hobby geriet ins politische Feld – doch blieb es zugleich auch persönliche Passion in den komplexen Beziehungen der alltäglichen Lebenswelt.

Auch für diese Konstellation ist die 1930 auf Initiative des KPD-Mitglieds Kurt Winkler gegründete Ortsgruppe Bermsgrün der VdAFD signifikant.<sup>14</sup> Zunächst bildeten die beiden Brüder Kurt Winkler (\*1905, Werkzeugmacher)

Abb. 2

Kurt Beck

**Ausstellung am 29. März 1931  
im Arbeiterheim Bermsgrün**

und Max Winkler (\*1904, Dreher) zusammen mit Kurt Beck (\*1909, Werkzeugmacher) die Ortsgruppe, zu der dann 1931 Erich Meinhold (\*1909, Tischler) aus dem 10 km entfernten Markersbach stieß (Abb. 1). Die vier waren seit etwa 1925 Leser der AIZ. Kurt Winkler begann 1927 zu fotografieren und bezog ab 1928 die Zeitschrift »Der Arbeiter-Fotograf«, sein Bruder und Kurt Beck erwarben 1928 ihre ersten Fotoapparate. Mit Erich Meinhold kam nach dessen vergeblichem Versuch, in seinem Heimatort eine Gruppe der VdAFD zu bilden, ein nicht nur politisch-theoretisch interessierter Kopf, sondern auch ein besonders erfahrener Fotograf hinzu, hatte er doch bereits 1922, als Lehrling, mit dem Fotografieren angefangen und war einige Jahre lang Abonnent der bürgerlichen Amateuzeitschrift »Der Photofreund« gewesen. Alle gaben erhebliche Summen für ihr Hobby aus, für Kameras teilweise mehr als einen Monatslohn – ungeachtet der Tatsache, dass alle vier seit 1929 »mit kurzen Unterbrechungen arbeitslos (waren und) von Arbeitslosengeld und Sozialunterstützung leben« mussten.<sup>15</sup>

Offenbar versprachen sie sich davon einen direkten sozialen Gegenwert in ihrem unmittelbaren Umfeld und erhielten diesen auch: Erich Meinhold äußerte in der Rückschau, »er habe begonnen zu fotografieren, weil dies damals etwas Besonderes und nichts Übliches für einen Arbeiter war.« Kurt Winkler, »der die sportlichen und politischen Höhepunkte in Bermsgrün und Umgebung mit organisierte, wollte mit der Kamera diese Aktivitäten als zeitgeschichtliches Dokument festhalten.« Beide erkannten



### HOCHWASSERKATASTROPHE IM ERZGEBIRGE



Rote Frontkämpfer helfen als Erste



Tier- und Menschenopfer forderte die Katastrophe



Groß war der Sachschaden

E. M., Mittweida

Verlängerung der Belichtungszeit durch das Filter. Für ein Objekt, das sehr wenig oder kein Blau enthält und auch keine Farben, die es stark reflektieren, kann ohne oder nur mit einem Filter geringer Dichte (helles Gelbfilter) gearbeitet werden.

Besonderer Berücksichtigung bei der Auswahl des Filters bedarf die Beleuchtung. Eine solche, die reich an blauen Lichtstrahlen ist, erfordert ein dichtes, kräftiges Gelbfilter. Die spektrale Zusammensetzung des Tageslichtes, bei dem ja die meisten Aufnahmen gemacht werden, ist starken Schwankungen unterworfen. Zur Mittagszeit ist der Blaugehalt des Tageslichtes am größten, frühmorgens und abends jedoch bedeutend geringer. Ebenso ist der Blaugehalt des Tageslichtes stark von der Bewölkung abhängig. Die künstlichen Lichtquellen sind meist weit ärmer an blauen Lichtstrahlen als das Tageslicht. Die spektrale Zusammensetzung des Lichtes der Bogenlampen schwankt sehr stark und ist in der Hauptsache von den benutzten Kohlen abhängig. Elektrische Glühlampen, besonders die in der letzten Zeit zu Aufnahmen viel verwendeten hochkerzigen Halbwattlampen sind recht arm an blauen Lichtstrahlen, so daß ohne jedes Filter gearbeitet werden kann. Für die Aufnahmen mit dieser Lichtquelle ist vorteilhaft panchromatisches Material zu verwenden, da mit diesem die große Menge der roten Lichtstrahlen mit zur Bilderzeugung herangezogen wird und dementsprechend die Belichtungszeiten stark verkürzt werden. Die meisten panchromatischen Aufnahmematerialien ergeben bei der Beleuchtung des Aufnahmeobjektes mit den mit Uberspannung brennenden Halbwattlampen eine richtige Wiedergabe der Farbhelligkeitswerte ohne die Anwendung eines Filters. So können auch mit den Halbwattlampen Aufnahmen auf den Farbmasterplatten gemacht werden ohne jedes Filter. Die Lumière-Autochromplatte erfordert jedoch ein helles Grünfilter.

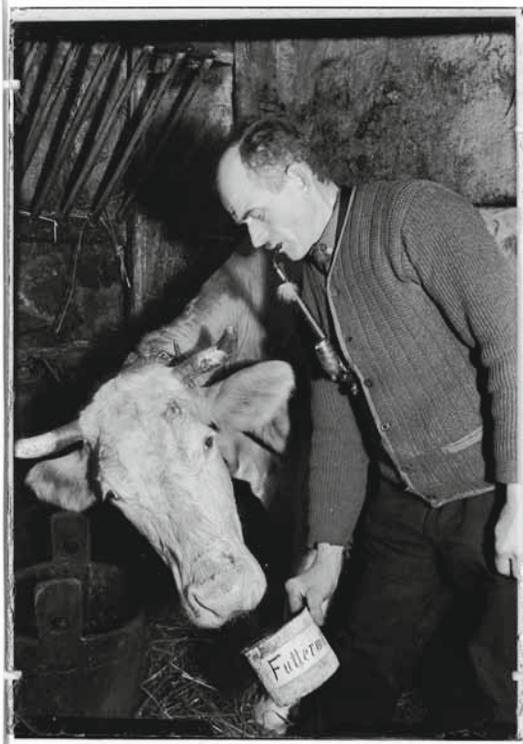
Da die Gelbfilter je nach ihrer Dichte mehr oder weniger die blauen Lichtstrahlen von der Platte zurückhalten, so muß bei der überwiegenden hohen Blauempfindlichkeit des Aufnahmematerials die Belichtungszeit entsprechend verlängert werden. Wie groß die Verlängerung dieser ist, läßt sich nicht ohne weiteres angeben. Sie ist abhängig von der Dichte des Filters, von der Grün-Gelbempfindlichkeit der Platte und zwar im Verhältnis zu deren Blauempfindlichkeit, und von der Art der Beleuchtung.

Je dichter das Filter, um so mehr absorbiert es die blauen Lichtstrahlen, um so mehr muß die Belichtungszeit gegenüber der ohne Filter ermittelten verlängert werden. Eine Platte, die eine im Verhältnis zu Blau hohe Grün-Gelbempfindlichkeit aufweist, erfordert eine geringere Verlängerung der Belichtungszeit als eine weniger farbenempfindliche und auch ein Filter geringerer Dichte. Die Verlängerung der Belichtungszeit durch ein bestimmtes Gelbfilter — der Verlängerungsfaktor — ist aber nun keine konstante Größe, er ist, wie schon erwähnt, von der Farbenempfindlichkeit des Materials, dann aber auch von der Beleuchtung abhängig. Die von den Filterfabriken angegebenen Verlängerungsfaktoren für eine bestimmte Platte gelten nur für weißes Tageslicht bei blauem Himmel mit weißen Wolken. Bei tiefblauem Himmel ist die Belichtungszeit zu verlängern, bei tiefstehender Sonne des Morgens oder Abends, also bei gelblicher Beleuchtung, ist kürzer zu belichten. Die Ermittlung des Filterfaktors eines Filters für eine bestimmte Platte kann jeder leicht selbst vornehmen. Wie es geschieht, ist schon des öfteren in der Fachpresse erörtert worden.

Die richtige tonwertige Wiedergabe der Farben ist aber nicht immer erwünscht, denn es kann leicht vorkommen, daß wichtige Farben des Objektes, die aneinander grenzen, gleiche Helligkeitswerte besitzen und bei tonwertichtiger Abbildung im Positiv gleiche Dichte zeigen und sich so voneinander nicht abheben. In solchen Fällen muß ein anderes geeignetes Filter

Abb. 4  
Kurt Beck

**Kleinbauer Otto Beck (der Vater des Fotografen)  
beim Füttern seiner Kuh** · um 1930



erst später den »gesellschaftlich-politischen Wert« ihrer Aufnahmen, nicht zuletzt durch das öffentliche Interesse daran.<sup>16</sup> Dieses fand seinen Ausdruck etwa bei Erinnerungsfotografien von Ereignissen des sportlichen Lebens, der Überschwemmungskatastrophe im Schwarzwassertal 1931 (Abb. 3) oder einer Ausstellung in der Sporthalle Bermsgrün am 29. März 1931.<sup>18</sup> (Abb. 2) Schließlich gelang es den Bermsgrüner Arbeiterfotografen sogar, reichsweite Aufmerksamkeit zu erringen, so in der Verbandszeitschrift »Der Arbeiter-Fotograf«<sup>19</sup> und insbesondere der AIZ.<sup>20</sup>

Abb. 5  
Erich Meinhold  
»Beim Reisig hacken« · um 1930

Abb. 6  
Kurt Beck  
**Gegenseitige Hilfe der Kleinbauern  
im Erzgebirge** · 1931

### Dokumente des Einverständnisses

Die Bildüberlieferungen der Bermsgrüner Arbeiterfotografen sind in ihrer Motivik Resultat ihrer Vertrautheit mit dem unmittelbaren sozialen Umfeld und der nahräumlichen Umgebung; in ihrer Darstellungsweise realisieren sie parallel eine Vielzahl von Darstellungsstilen: bei­läufig-narrative Knipseraufnahmen von Arbeit und öffentlichem Leben, an Ateliertraditionen geschulte Gruppenbilder und Porträts, Aneignung von Formen der Pressefotografie. In der Bildorganisation gemeinsam ist den meisten, dass sie ohne die eingeführten Pathosformeln wie Repoussoirmotive, engen Bildbeschnitt, extreme Drauf- und Untersichten, Bewegungs- oder Tiefenunschärfen auskommen. Die intentionale Gleichrangigkeit dieser Bildleistungen belegen nicht allein Aufnahmen von Familienangehörigen als Darsteller charakteristischer Situationen (Abb. 4), sondern auch Bilder der Feldarbeit und von Landschaften (Abb. 5), Gruppenbilder und Porträts, Einzeldarstellungen bedeutungsvoller Ereignisse, vor allem aber die besondere Zugang voraussetzenden Szenen aus Innenräumen.<sup>21</sup>

Wohl hatte die Verbandszeitschrift immer wieder darauf hingewiesen, dass bei Arbeits- oder anderen Genre­aufnahmen der Blickkontakt der Dargestellten mit dem Fotografen bzw. der Kamera unbedingt zu vermeiden sei – nur ohne sichtbares Bewusstsein der medialen Situation könnten Dokumente des wirklichen Lebens entstehen.<sup>22</sup> Doch ist solche »Objektivität« nur scheinbar, verschwinden bei entsprechender Vorbereitung und Interaktion eben gerade die in Mimik und Haltung der Akteure sichtbaren Spuren der Inszenierung. Es entstehen Szenerien unterschiedlicher Selbstrepräsentation der Akteure, unterschiedliche Darstellungsstile unterschiedlicher Realitätsgrade, und selbst bei aus der Distanz entstandenen Aufnahmen großer Gruppen wie etwa Demonstrationen oder Festumzügen ist davon auszugehen, dass der Fotograf bemerkt wurde. Man kann sagen: bestimmte Anlässe und Zwecke der Aufnahmen sind mit bestimmten Modi der physischen Inszenierung und des jeweils verborgenen oder sichtbar werdenden Medienbewusstseins verbunden. Die physische Aktion enthält in all diesen Fällen die Reflexion des eigenen Handelns als Bild – die überlieferten Fotografien erscheinen somit nicht allein als Zeugnisse der dargestellten



Abb. 7  
Bodo Ulse

**Der Bauer steht auf – Bauern zu Hauf!**  
(mit Aufnahmen von Beck und Meinhold)  
in: Arbeiter-Illustrierte Zeitung,  
11. Jg. (1932), Nr. 42, S. 1014/1015



Szenarien und ihrer sozialen Botschaften, sondern als komplexere mentalitätsgeschichtliche Dokumente.

Entsprechend verdeutlicht die gemeinsame Veröffentlichung dieser heterogenen Bildstile in der AIZ ihre gleichberechtigte Existenz: Unbeobachtete Schnappschüsse eines Polizeieinsatzes, die Sachaufnahme eines Plakates sowie Inszenierungen von Lektüre und Diskussion in Bernsgrün in Fotografien von Kurt Beck dienten als Illustration eines Beitrags von Bodo Ulse.<sup>23</sup> (Abb. 7) Nicht nur bei der Lektüre der Zeitschrift, sondern gerade auch beim Aushang der Doppelseite in einem Schaukasten des (kommunistischen) Bauernkomitees in Eibenstock ist ihnen das medienbezogene Selbstbewusstsein der Akteure als Vertreter

ihrer Klasse eingeschrieben, das nun medial verstärkt als reichsweite Aufmerksamkeit in die Dorfgemeinschaft zurückgetragen wird. Diese selbstbewussten, die eigene Rolle und deren Utopie visualisierenden Aktionen schließen allegorische Inszenierungen ein, wurde doch das Layout an dieser Stelle um einen weiteren Zeitungsausschnitt ergänzt: Unter der Überschrift »Zusammenstehen!«, die die dichtgedrängte Gruppe von Kleinbauern als beispielhaft und appellativ in solidarischem Handeln vereint erklärt, zeigt er sensenträgende Männer und Frauen mit Rechen; der Mann in der Mitte weist ein Schriftstück vor, um das sie sich scharen. (Abb. 6) Dabei überlagern sich in der Inszenierung selbst schon reales Arbeitsmittel und Allegorie:



Wie die (rote) Fahne an der umgeschmiedeten Sense und die Parole »Der Bauer steht auf – Bauern zuhauf!« im Artikel der AIZ inszeniert dieses Gruppenbild in der Theatralik eines Lebenden Bildes eine Assoziation mit dem Großen Deutschen Bauernkrieg.<sup>24</sup> Eine solche Transformation alltagsrealistischer Szenen in symbolpolitische Handlungen, deren Zweck ganz wesentlich in ihrer fotografischen Wirklichkeit und Wirksamkeit besteht, ist einer der charakteristischen Modi der Arbeiterfotografie der letzten Jahre der Weimarer Republik.<sup>25</sup>

Sowohl in den zeitgenössischen Diskussionen in »Der Arbeiter-Fotograf« wie in den späteren Rezeptionen dieser Bilder erweist sich somit ein Begriff von »Arbeiterfotogra-

fie« als »Dokument« von »Wirklichkeit« zu eng und diesen differenzierten Bildstrategien als nicht angemessen. So steht auch das Nebeneinander derartiger Bilder der Arbeit und ihrer politisch-utopischen Deutung mit solchen folkloristischen Veranstaltungen für eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der dörflichen Kultur (Abb. 8) und erweist zunächst einmal die Fiktion eines »Echten« als Konstrukt stadtbürgerlicher, agrarromantischer Perspektive. Als professionelle Brauchtumsveranstaltungen einer ländlichen Identität sind sie weit von den realen Arbeitssituationen entfernt.<sup>26</sup> Doch gibt es markante Übergänge zwischen den genrehaften und allegorischen Gattungen, wenn etwa drei Frauen in einer deutlich inszenierten Form stell-

Abb. 9

Erich Meinhold

**Frauen aus dem Erzgebirge beim Häkeln,  
Klöpplern und Stricken** · 1930

Abb. 10

Erich Meinhold

**Heimarbeiter Werner Lein mit Frau und Kindern  
bei der Herstellung von Reinigungsbürsten** · 1930

62



Abb. 11  
 W.Z. Dresden (=Willi Zimmermann):  
**Nach dem Regen**  
 In: *Der Arbeiter-Fotograf*, 3. Jg. 1929,  
 Heft 10, S. 201



Abb. 12  
 W.Z., Dresden (=Willi Zimmermann):  
**Die Schnitterin.**  
 In: *Der Arbeiter-Fotograf*, 2. Jg. 1927/28,  
 Heft 2, Titelblatt



vertretend unterschiedliche Formen textiler Heimarbeit präsentieren: Stricken, Häkeln und Klöppeln. (Abb. g)

Der unmittelbare Zweck dieser und ähnlicher Aufnahmen ist ungeklärt. Doch zeigt sich der agitatorische Modus der Alltagsszenarien offenkundig nur als eine der Möglichkeiten visueller Praxis, die die Amateure zu realisieren suchten. Jener aber erschien den Protagonisten einer proletarischen Pressefotografie in den Redaktionen als die zentrale Aufgabe der Amateure, was sich an einem Beispiel von Kinderarbeit gut erkennen lässt (Abb. 10): Sitzt in der Originalaufnahme von Erich Meinhold die Familie »Heimarbeiter Werner Lein mit Frau und Kindern bei der Posamentenherstellung« insgesamt am Tisch, während auf dem Sofa daneben eins der Kinder schläft, so wurden in der Veröffentlichung dieser Aufnahme im Zusammenhang einer Reportage von Link in der Zeitschrift »Der Weg der Frau«<sup>27</sup> die Eltern weggelassen, um so das

Skandalon der Kinderarbeit bildlich zu verschärfen.<sup>28</sup> Dass sich das proletarische Fotografieren in solchen Situationen und Darstellungsweisen erschöpfen sollte, drängte die erst seit kurzem erworbene Bildkompetenz in die straffe Funktionalität eines Lebensentwurfs asketischer Militanz, der jedoch die Vielgestaltigkeit des Alltags nur ausschnittshaft erreichte: Die Sphären existierten nebeneinander fort.<sup>29</sup>

»... die Nützlichkeit wirklich guter Landschaften ...«<sup>30</sup>  
 Konnten Bilder wie diese dem Zweck der VdAFD zugeführt werden, blieben zahlreiche weitere für die Redaktionen der Parteipresse unbrauchbar. Der Schematismus der zur Erinnerung aufgebauten Gruppen etwa, auch wenn sich diese mit Parolentexten als Kampfgemeinschaften kenntlich gemacht hatten, führte bestenfalls zu ihrer Ablage in der Rubrik »Aus der Arbeiterbewegung« in der AIZ,<sup>31</sup> oder sie verblieben im nahräumlichen Bereich, dienten der



persönlichen Erinnerung oder der Identitätsbildung der jeweiligen Gruppen. Es erfolgte somit eine Selektion der Arbeiterfotografie in Gradierungen von Öffentlichkeit.

Dieser Prozess ist ein Lernprozess Einzelner wie der Organisation insgesamt, sicher auch einer der Taktik der leitenden Funktionäre gegenüber den Mitgliedern. Denn hatte die Reichsleitung der VdAFD anfangs noch eine Haltung eingenommen, die die vielfältigsten Interessen und Bildansätze der proletarischen Amateure nebeneinander bestehen lassen wollte,<sup>32</sup> so änderte sich dies spätestens mit der tiefgreifenden ökonomischen Krise von 1929. Diese Radikalisierung betrifft nicht allein die Bildthemen, die ohnehin weitgehend dem proletarischen Alltag entnommen sein sollten. Sie betrifft auch Fragen des Bildstils und der fotografischen Techniken, wie etwa den Bromöldruck – eines der sog. »Edeldruckverfahren«, bei denen mit

aufwändigen Manipulationen in der Dunkelkammer unikale, in ihrer Tonigkeit gemäldeähnliche Bilder entstanden. Hatten diese Verfahren sich bei den »Kunstphotographen« des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts größter Beliebtheit erfreut und waren diese auch proletarischen Amateuren als erstrebenswert erschienen, so stand deren Bildauffassung nun in radikaler Kritik. Hiermit unterwarfen sich die Arbeiterfotografen bzw. ihre schreibenden Protagonisten ganz den sachlichen Tendenzen der modernen Fotografie.<sup>33</sup> Waren zu Beginn Landschaftsaufnahmen in durchaus hervorgehobener Aufmachung in der Verbandszeitschrift »Der Arbeiter-Fotograf« abgedruckt worden (Abb. 11) und Genreaufnahmen oft noch durch eine gewisse Nähe zu den idyllisierenden Bildfindungen des Piktoralismus und seiner späten Nachwehen beeinflusst gewesen, so verschwanden solche Darstellun-



gen in der Folgezeit völlig – wenigstens in der öffentlichen Präsentation (Abb. 12).<sup>34</sup> Ihre eskapistische Gegenwelt galt zunehmend als »kleinbürgerlich«.<sup>35</sup> Das gilt auch für Landschaftsaufnahmen: Sollte aus der Perspektive der Städter das Wandern in der Natur zum »sozialen Wandern« verbunden werden mit dem Blick auf die Lebensbedingungen im Dorf, so war dies kein Problem der Dorfbewohner: Bis auf wenige Ausnahmen der Bermigrüner zeigen ihre Landschaften Feld, Wald und Flur als Arbeits- und Lebensraum (Abb. 13).<sup>36</sup>

Sie wurden so gut wie nie veröffentlicht, auch nicht »zur Kontrastierung einer Elendsreportage [oder] zur wissenschaftlich, geologischen Erklärung der wirtschaftlichen und geschichtlichen Bedingungen eines Ortes«, sondern dienten wohl eher nur der »Lösung rein fotografischer Aufgaben, sowie der Geschmacksbildung und dem Schön-

heitssinn.«<sup>37</sup> Pragmatischem Gebrauch von Fotografie als »Dokument« – entsprechend der Absicht ihrer Urheber, »Waffen im Klassenkampf« herstellen zu wollen – dienten dann nur die »Tendenzfotografien«. Im Rückblick fanden sie als Beweismittel den Weg in die DDR-Gegenwart. Hatten sie zu ihrer Entstehungszeit der Kritik eines schlechten Lebens gedient, so dienten sie nun als Belege einer schlechteren Vergangenheit bei der Legitimation des »Ersten deutschen Arbeiter- und Bauernstaats« (Abb. 14). Dem entsprach auch die Gewichtung bei der geschichtsbildenden Einarbeitung in die Kataloge der Deutschen Fotothek, in der die Widersprüche des vielgestaltigen Alltags zielorientiert den Erfordernissen des Klassenkampfes unter- und nachgeordnet wurden. Sie als Tätigkeiten lebendiger Subjekte zu rekonstruieren, ist eins der Anliegen des Forschungsprojekts am ISGV.

- 1 Vgl. Edwin Hoernle: Das Objektiv dem Dorfe zu, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Heft 7, 1931, S. 155–157. Der studierte Theologe Hoernle hatte 1919 zu den Mitbegründern der KPD gehört und war als Mitglied des ZK zeitweise für Fragen der Agitation und der Landwirtschaft zuständig. Das unter seiner maßgeblichen Mitarbeit entwickelte Landprogramm der KPD hatte die »Rote Fahne« unter der Parole »Das Gesicht dem Dorfe zu« am 14. Februar 1926 veröffentlicht – der Slogan entstammt einer Rede Stalins aus dem Jahr 1925.
- 2 Fritz Schiff: Soziale Reportage auf Wanderung und Reise, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 4. Jg., Heft 6, 1930, S. 126 f.
- 3 Die Nachlässe Kurt Beck (Bermgrün) und Erich Meinhold (Markersbach) sowie Hans Bresler (Freital) mit zusammen etwa 800 Motiven konnten in Kooperation zwischen dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (ISGV) und der Deutschen Fotothek im Zusammenhang des DFG-Projekts »Das Auge des Arbeiters. Untersuchungen zur proletarischen Amateurfotografie der Weimarer Republik am Beispiel Sachsens« am ISGV durch Korinna Lorz erschlossen werden. Sie sind unter [www.deutschefotothek.de/info/arbeiterfotografie.html](http://www.deutschefotothek.de/info/arbeiterfotografie.html) recherchierbar. Der vorliegende Beitrag entstand innerhalb des DFG-Projekts am Bereich Volkskunde des ISGV.
- 4 Hierzu vgl. Wolfgang Hesse: Kontinuitäten und Brüche in den Sammlungen der Deutschen Fotothek, in: Peter Vodosek, Wolfgang Schmitz (Hg.): *Bibliotheken, Bücher und andere Medien in der Zeit des Kalten Krieges*, Wiesbaden 2005 (= Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens Bd. 40), S. 173–196.
- 5 Dazu die Angaben bei Wolfram Pyta: *Dorfgemeinschaft und Parteipolitik 1918–1933. Die Verschränkung von Milieu und Parteien in den protestantischen Landgebieten Deutschlands in der Weimarer Republik*, Düsseldorf 1996 (= Beiträge zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien Bd. 106), S. 36 unter Verweis auf die Statistik des Deutschen Reiches 1930.
- 6 Onno-Hans Poppinga: *Politisches Verhalten und Bewusstsein deutscher Bauern und Arbeiter-Bauern, unter besonderer Berücksichtigung revolutionärer und gegenrevolutionärer Bewegungen und Ansätze*, Diss. Stuttgart-Hohenheim 1973, S. 146.
- 7 Pyta, (Anm. 5), S. 80 f. bewertet Vereine als zentrale Momente von »Verbürgerlichung«. Die erzgebirgischen Industriebetriebe kommen bei den Bermgrüner Arbeiterfotografen kaum ins Bild, prominent jedoch bei Erich Meinhold mit seiner Aufnahme eines KPD-Plakats am Schornstein der Georgi'schen Pappenfabrik in Markersbach; vgl. hierzu Wolfgang Hesse: Schornsteinkrieg. Zu einem Motiv der Arbeiterfotografie, in: *Volkskunde in Sachsen*, Bd. 17, 2005, S. 97–118.
- 8 Paul Arndt: Heimarbeiterelend in Deutschland, in: ders. (Hg.): *Heimarbeit und Verlag in der Neuzeit*, Jena 1927, Bd. 10, S. 20. Arndt unterscheidet »a) Elendsfälle (z. B. Witwe mit unversorgten Kindern), b) Elendsberufe (z. B. Handweberei), c) Elendsgebiete (z. B. Erzgebirge), d) Elendszeiten (z. B. schlechte Konjunktur)« als Ursachen, ebenda. S. 20. Zum Bund schaffender Landwirte v. a. Gerhild Schwendler: *Die Politik der Kommunistischen Partei Deutschlands gegenüber den werktätigen Bauern während der Periode der relativen Stabilisierung des Kapitalismus dargestellt an Ereignissen im Erzgebirge*, Diss. Leipzig 1964.
- 9 Zur Kinderarbeit v. a. Jürgen Kuczynski, Ruth Hoppe: *Geschichte der Kinderarbeit in Deutschland 1750–1939*, 2 Bde., Berlin 1958. Speziell zu den Verhältnissen in Sachsen auf Grundlage der Jahresberichte der Gewerbeaufsichtsbeamten und Bergbehörden für 1927, 1935 und 1936, ebenda. S. 359–361. Die Heimarbeit war insbesondere in folgenden Branchen und Gegenden verbreitet: Stickerei (Plauen und Vogtland), Holzwarenindustrie (Erzgebirge), Produktion von Wäscheknöpfen (Löbau, Lengfeld), Spitzenklöppeln (Erzgebirge), Papierblumenfabrikation (Sebnitz), Posamentenmacherei (Erzgebirge), (nach Arndt, (Anm. 8), S. 46).
- 10 Die folgenden Angaben nach Jens Bergmann: *Arbeiterfotografie als Medium der Übermittlung politisch-ästhetischer Wertvorstellungen, dargestellt am Beispiel der Ortsgruppe Bermgrün der »Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands«*, Leipzig 1983 (= Diplomarbeit Universität Leipzig, Sektion Kultur- und Kunstwissenschaften), S. 45 ff.
- 11 Aufgrund welcher Umstände die KPD gerade in diesem Ort so stark war, ist unklar – vermutlich ist dies (abgesehen von den sozialen Verhältnissen) dorfspezifisch auf personengebundene Meinungsführerschaften zurückzuführen.
- 12 Gabriele Nette: Ausgrenzung findet im Alltag statt. Eine Analyse sozialpsychiatrischer Versorgung im Stadt-Land-Vergleich, Bonn 2002, S. 40, unter Bezug auf die volkskundlichen Untersuchungen von Ilien, Jeggle und Dornbach um 1980.
- 13 Überliefert sind Aufnahmen aus Bermgrün, Bernsbach, Bockau, Breitenbach, Breitenbrunn, Crottendorf, Eibenstock, Erla, Gablenz, Gelenau, Grünstädtel, Halbmeile, Hormersdorf, Johanngeorgenstadt, Jügel, Langenberg, Lauter, Löbnitz, Markersbach, Naundorf, Neuwelt, Oberwiesenthal, Pöhla, Raschau, Scheibenberg, Schlettau, Schwarzenberg, Steinheid, Thalheim, Wiesenburg und Wildenau. Es bildet sich hierin eine Region intensiven Austauschs innerhalb der proletarischen Fest-, Sport- und Demonstrationskultur ab.

- 14 Die folgenden Angaben nach Bergmann, (Anm. 10), S. 47.
- 15 Kurt Winkler erwarb 1932 eine Kamera mit einer Belichtungszeit bis zu 1000stel sek. für 250 RM, Erich Meinhold um 1930 eine lichtstarke Plattenkamera für 105 RM – bei einem durchschnittlichen Wochenverdienst von etwa 25 RM. Angaben nach Bergmann, (Anm. 10), S. 49. Zur Arbeitslosigkeit ebenda, S. 55.
- 16 Vgl. ebenda, S. 50. »Bei Kurt Beck und Max Winkler sind die anfänglichen Motivationen nicht mehr nachvollziehbar, es ist jedoch denkbar, dass sie ähnlicher Natur waren.« Ebenda.
- 17 So waren nach dem Hochwasser im Schwarzwassertal 1931 »Postkarten Erich Meinholds mit Motiven der Unwetterkatastrophe (...) in den Drogerien erhältlich. (...) Da diese eine gute Qualität hatten, musste er Hunderte von Abzügen herstellen, um das Bedürfnis nach bildhafter Aneignung zu befriedigen.« Ebenda, S. 57 und 59. Etwa 40 Vergrößerungen wurden in Ausstellungen in Bernsgrün, Raschau und Markersbach gezeigt. Ebenda, S. 60.
- 18 Ortsgruppenbericht Bernsgrün, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Heft 6, 1931, S. 143.
- 19 1930 und 1931 erschienen als Illustrationen zu Artikeln oder in der Rubrik »Bilderkritik« folgende Aufnahmen aus der Bernsgrüner Gruppe: M. W., Bernsgrün: Viel Mühe, wenig Lohn, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 4. Jg., Heft 6, 1930, S. 127; M. W., Bernsgrün: Verzinkerei, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 4. Jg., Heft 8, 1930, S. 191; M. W., Bernsgrün: Dengeln, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 4. Jg., Heft 10, 1930, S. 240; E. M., Mittweida-Markersbach: Jahrmarkt, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 4. Jg., Heft 11, 1930, S. 264; S. M., Markersbach: Neues Sehen, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Heft 6, 1931, S. 138; K. W., Bernsgrün (Kuhgespann), in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Heft 7, 1931, S. 155; K. B., Bernsgrün: Küchen-Kollektiv, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Heft 7, 1931, S. 157; E. M. Mittweida: Hochwasserkatastrophe im Erzgebirge (3 Aufnahmen), in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Heft 8, 1931, S. 192; K. W., Bernsgrün: Erste Hilfe, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Heft 8, 1931, S. 196. Dass 1932 keine weiteren Bilder mehr veröffentlicht wurden, mag mit dem Weggang Kurt Winklers in die Sowjetunion 1931 zusammenhängen.
- 20 Das gilt insbesondere für die Aufnahmen von Kurt Beck in der AIZ Nr. 43 und 47 des Jahrgangs 1932. Erich Meinhold verkaufte auch Fotografien an die »Unionfoto-GmbH« in Berlin, von denen einige in der sowjetischen Presse veröffentlicht wurden. Vgl. Bergmann, (Anm. 10), S. 61.
- 21 Dabei war der Aktionsraum nicht allein auf die Region begrenzt, sondern Meinhold führte die Arbeitssuche oder eine Wanderung nach Nürnberg sowie seine Teilnahme am 10. Congrès démocratique international pour la Paix nach Bierville (Nordfrankreich). Die Brüder Winkler arbeiteten viele Jahre in der Sowjetunion, Kurt Winkler 1931–1961 und Max Winkler 1933–1937.
- 22 Hierzu Wolfgang Hesse: Der Blick in die Zukunft? Aspekte des Utopischen in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, in: ders., Manfred Seifert, Claudia Schindler (Hg.): *Produktion und Reproduktion. Arbeit und Fotografie*, Dresden 2010 (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde 21/2010), S. 53–75.
- 23 Bodo Uhse war in der schleswig-holsteinischen Landvolkbewegung und als NSDAP-Mitglied aktiv gewesen, bevor er zur KPD stieß, vgl. Otto-Ernst Schüddekopf: *Linke Leute von rechts. Die nationalrevolutionären Minderheiten und der Kommunismus in der Weimarer Republik*, Stuttgart 1960, bes. Kap. 32: Die revolutionäre Bauernbewegung, S. 306–312.
- 24 Kurt Beck gehörte 1930 zu den Gründern des örtlichen Jugendvereins des Bunds schaffender Landwirte, dem Thomas-Müntzer-Bund, mit einer entsprechenden Fahne und der Sense als Kampfzeichen. Dazu als weitere Aufnahmen: Beck R 2/47 Agitationseinsatz in Eibenstock mit der »Sensenfahne«, 1932; R 44/2 Eintrittserklärung in den Thomas-Müntzer-Bund in Bernsgrün, 1932; R 39/5 Übergabe und Weihe einer Bündnisfahne durch Chemnitzer Arbeiter an den Bund schaffender Landwirte des Bezirks Erzgebirge/Vogtland in Hilbersdorf, Oktober 1926; R 47/6 Jungbauern als Mitglieder des Thomas-Müntzer-Bundes während einer Beratung im Arbeiterheim Bernsgrün, um 1931. Zum bewussten Anknüpfen »an die sozialrevolutionären und schwarmgeistigen Tendenzen der Bauernkriege« durch völkische oder kommunistische Revolutionäre vgl. Schüddekopf, (Anm. 23), S. 309 f.
- 25 Vgl. hierzu Wolfgang Hesse: »Wir wollen montieren.« Fotomontagen als proletarische Volkskunst, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 106. Jg., Bd. 2, 2010 (im Druck).
- 26 Hierzu Manfred Seifert: Populäre Gesangskultur in Sachsen. Zu Entwicklung und Stand eines volkskundlichen Forschungsfeldes, in: *Volkskunde* in Sachsen 21/2009, S. 7–29, hier bes. S. 17 f. mit knappen Ausführungen über den »zum Leitstern des erzgebirgischen Mundartliedes aufgestiegene(n) Volksänger Anton Günther.«
- 27 Link: Spielwarendörfer, in: *Der Weg der Frau*, 2. Jg., Heft 1, 1932, S. 6 f. Die zweite dort abgedruckte Aufnahme von der Fertigung von Perlfans für Lampenschirme hingegen ist bis auf einen motivisch unwesentlichen Beschnitt vollständig übernommen worden (Deutsche Fotothek Nr. 41864).

- 28 Solche bewusste Zuspitzung hatte prominent Edwin Hoernle in seiner furiosen Predigt »Das Auge des Arbeiters« gefordert und argumentiert, dass das Sehen (und fotografische Zeigen) entsprechend den sozialen Erfahrungen ausgebildet und dass als politische Aufgabe kleinbürgerlicher Eskapismus und bürgerliche Beeinflussung der Arbeiterklasse auch bei den Fotoamateuren in der Praxis und ihrer Diskussion überwunden werden müssten. Vgl. Edwin Hoernle : Das Auge des Arbeiters, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 4. Jg., Heft 7, 1930, S. 151–154.
- 29 Im Rückblick hat Theo Pinkus diesen »Kulturbegriff von oben« in der Bemerkung fokussiert: »Der Arbeiterfotograf ist ja nicht deswegen entstanden, um der AIZ Bilder zu vermitteln, sondern weil es eine menschlich interessante und eine proletarisch-klassenkämpferisch wichtige Sache ist, zu fotografieren.« (nach: Fragen an Theo Pinkus über seine Arbeit bei der AIZ, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 3. Jg., Heft 10, 1973, S. 69–80, hier S. 77.
- 30 Vgl. Eugen Heilig: In den Sommer mit der Kamera, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Heft 6, 1931, S. 127 f.
- 31 Dazu der AIZ-Umbruchredakteur Hermann Leupold über diese »Schreckenskammer«: Das Bild – eine Waffe im Klassenkampf, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 5. Jg., Heft 11, 1931, S. 271–275.
- 32 So beispielsweise ruko (= Rudolf Koch): Die Reichsausstellung der Arbeiterfotografen in Erfurt, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 1. Jg., Heft 9, 1926/1927, S. 3 f.
- 33 Dies hebt als Fortschritt beispielsweise der Fotoschriftsteller und spätere Fotobuchverleger Dr. Walther Heering, Halle a. S. hervor. Vgl. Walther Heering: Fotos aus ungewohnten Perspektiven, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 3. Jg., Heft 10, 1929, S. 200–202, hier S. 200.
- 34 Vgl. hierzu etwa M. Pfeiffer: Verbandstag der Altersschwachen (VDAVD), in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 2. Jg., Heft 13, 1927/28, S. 12 f., hier S. 13.
- 35 Dazu etwa Hoernle, (Anm. 28) passim.
- 36 Vgl. dazu: Die Naturfreunde und wir, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 4. Jg., Heft 11, 1930, S. 254–256.
- 37 Heilig, (Anm. 30), S. 127 f.