



1928 - 1933

FOTOGRAFIE

ALBERT HENNIG
1907 - 1998

Abb. 1 (Titel): »Parkplatz« vor dem Arbeitsamt in Leipzig, 1932

Abb. 2: In der Speiseanstalt in Leipzig, 1930

Abb. 3: Kinder sammeln Reste auf dem Gelände der Großmarkthalle in Leipzig, 1928

WOLFGANG HESSE

DAS AUGE DES ARBEITERS

ALBERT HENNIG: FOTOGRAFIEEN 1928 BIS 1933

»Vor meiner Bauhauszeit sah ich in der Fotografie die einzige Möglichkeit meinem sozialen Anliegen Ausdruck zu verleihen. Durch das Studium am Bauhaus erwarb ich mir künstlerische Erkenntnisse, die für meine weitere Entwicklung bis zum heutigen Tag bestimmend sind.« (Albert Hennig, 1983)¹



Von einem fotografischen »Werk« Hennigs im Sinne kontinuierlicher Beschäftigung zu sprechen, verbietet sich. Nach seinen Aufnahmen vom Ende der 1920er Jahre aus Leipzig und der kurzen Ausbildungsperiode am Bauhaus 1932/33, zuerst in Dessau und nach dessen Schließung im Mai 1932² in Berlin, hat er 1933 »mit dem Ende des Bauhauses auch aufgehört zu fotografieren und (...) nie mehr eine Aufnahme gemacht.«³ Seine etwa 450 Negative verbrannten bei einem Bombenangriff auf Leipzig 1943 und nur 44 überstanden aufgrund glücklicher Umstände den Naziterror und den Krieg.⁴ Er hat sich selbst, er wurde und wird darum vor allem als Maler und Zeichner gesehen. Umso mehr und als er sie selbst im Rückblick den späteren Arbeiten als gleichwertig ansah,⁵ kommt seinen Fotografien eine hohe Bedeutung zu: Sie markieren den Rollenwechsel aus der wie vorgezeichneten Lage eines proletarischen Jungen, gelernten Betonbauers, Mitglieds der Sozialistischen Arbeiterjugend (SAJ) seit 1923, der SPD seit 1928 und Arbeitslosen seit 1929⁶ – zum Künstler, dessen Lebensentwurf er dann beharrlich und gegen Widerstände verfolgte.⁷ So betrachtet, sind die Fotografien treibender Teil dieser Richtungsentscheidung gewesen. Sie haben diese in ihrer Thematik und formalen Gestaltung ebenso wie in den Umständen ihrer Entstehung und Verwendung anschaulich formuliert und bezeugen sie fortdauernd mit ihrer ästhetischen Qualität.

¹ Albert Hennig, in: Hans-Peter Schulz (Staatlicher Kunsthandel der DDR) (Hg.): Bauhaus 6. Teil I und II, Leipzig 1983, S. 20-25, hier S. 21. Dank an Petra Lewey für Vertrauen und Unterstützung.

² Über das Bauhaus Dessau als Element sozialdemokratisch-liberaler Kulturpolitik v.a. Walter Scheiffele: bauhaus – junkers – sozialdemokratie. ein kraftfeld der moderne, Berlin 2003, hier v.a. das Kapitel »scheitern«, S. 198-214.

³ Albert Hennig, Fotografien 1928-33 (Albert Hennig im Interview mit Thomas Bootz, Ende 1991) in: Photonews, 4. Jg., Nr. 2, Februar 1992, S. 6f. hier S. 6.



⁴ Zur Zahlenangabe vgl. Albert Hennig, Interview a.a.O. Sieben Negative aus der Bauhauszeit werden in der Ausstellung der Kunstsammlungen Zwickau erstmals öffentlich gezeigt. 1991 standen Negative für eine 44 Vergrößerungen umfassende Edition der Kölner Galerie Thomas Bootz zur Verfügung.

⁵ Albert Hennig, Interview a.a.O.

⁶ Zur Arbeiterkultur in Sachsen vgl. Frank Heidenreich: Arbeiterkulturbewegung und Sozialdemokratie in Sachsen vor 1933, Weimar, Köln, Wien 1995, v.a. Kapitel 4 Bildungsarbeit, S. 220-337; zur Arbeiterbewegung in Leipzig vgl. Thomas Adam: Arbeitermilieu und Arbeiterbewegung in Leipzig 1871-1933, Weimar, Köln, Wien, 1999. Zur Arbeiterfotografie und zur Kinderfreundebewegung finden sich allerdings keine Angaben.

⁷ Hierzu v.a. Stegfried Wagner: Monografie Albert Hennig, in: Peter Hoche (Hg.): Albert Hennig, Heidelberg 1997, S. 7-12.

DAS AUGES DES ARBEITERS⁸

Die Entwicklung von Kameratechnik und Fotoindustrie hatte es etwa seit der Jahrhundertwende möglich gemacht, mit vergleichsweise geringen technischen oder chemischen Kenntnissen brauchbare Bilder aufnehmen zu können. Hatten schon seit den 1880er Jahren gut situierte Dilettanten sich der Fo-



tografie zugewandt, so führte insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg die erhebliche Verbilligung der Apparate dazu, dass auch nichtbürgerliche Amateure sich das Fotografieren leisten konnten – selbst wenn der Erwerb einer Kamera für Arbeiter (oder gar für die Millionen Arbeitslosen der schweren Wirtschaftskrise ab 1929, zu denen auch Albert Hennig gehörte) immer noch eine bedeutende Anstrengung darstellte. Allein schon hierdurch war den proletarischen Amateurfotografen ihre Betätigung nicht nur privates Vergnügen; sie war die Aneignung einer bisher unerschaffbaren, auch verwehrten, Kultur, und das Bewusstsein von dieser »Eroberung der beobachtenden Maschinen«⁹ gehörte zu ihrem Selbstverständnis. Dabei und somit blieb der Ansporn zum Selbstermachen nicht nur einem persönlichen Erinnerungsbedürfnis oder individuellem Gestaltungswillen geschuldet, die zu entwickelnde Praxis war gesellschaftspolitisch eingebettet. Auch kamen Anregungen und Vorbilder insbesondere aus der Bildpresse, den neu entstehenden illustrierten Zeitungen und Zeitschriften – die Amateuraufnahmen gehören damit nicht allein der Privatsphäre an, sondern dem Beginn der Medienmoderne, dem Aufbruch in das industrialisierte Zeitalter der Massenkommunikation von Warenreklame und politischer Propaganda, der Allgegenwart von Bildern im täglichen Leben. Sie sind zugleich im höchstmöglichen Maß öffentlich.¹⁰

⁸ vgl. Edwin Hoernle: Das Auge des Arbeiters, in: Der Arbeiter-Fotograf, 5. Jg., 1930, H. 7, S. 151-154.

⁹ vgl. Franz Höllering: Die Eroberung der beobachtenden Maschinen, in: Der Arbeiter-Fotograf, 2. Jg., 1927/28, H. 10, S. 3f.

¹⁰ vgl. Diethart Kerbs, Walter Uka (Hg.): Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik, Bönen 2004.





Um die Mitte der 1920er Jahre sahen sich die Arbeiterparteien dringend genötigt, zu den auch in ihren Milieus weit verbreiteten bürgerlichen Presseorganen aufzuholen und dem Einsatz von Bildern bedeutend mehr Aufmerksamkeit zu schenken als bisher. 14tägig erscheinende Bildbeilagen der Parteizeitungen wie »Der rote Stern« (KPD) oder »Volk und Zeit« (SPD), eigenständige Illustrierte wie »Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold« (SPD) oder aufgrund von Aufmachung und Verbreitung insbesondere die »Arbeiter Illustrierte-Zeitung« (AIZ) (KPD) machten ihren Lesern nicht nur Bildinformationen aus aller Welt zugänglich, sondern propagierten zugleich Wahrnehmungsstile: moderne Aufnahmeweisen, montierte Seitenlayouts, die entstehende Erzählform der Bildreportage – und für engagierte Amateure nicht zuletzt die verlockende Perspektive, mit dem Fotografieren vielleicht Geld (hinzu)verdienen zu können.

Gerade auf dem Gebiet der »Sozialfotografie«, der Dokumentation des harten Alltags von Arbeitern, Erwerbslosen oder Kleinbauern, hatten Pressefotografen in aller Regel keine Abnehmer in den großen Bildagenturen, die die bürgerlichen Zeitungen und Illustrierten belieferten. Den Arbeiterparteien ging es aber nun vorrangig darum, Bilder zu erhalten, die nur aus intimer Kenntnis der sozialen Lage entstehen konnten: authentische »Dokumente«, die die Wirklichkeit nicht nur spiegeln, sondern zu ihrer Verände-

rung agitatorisch wirksam sein sollten. Zuerst baute ab 1926 die KPD mit ihrer Vorfeld-Organisation »Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands« (VdAFD) einen reichsweit über die Jahre aus etwa 130 Ortsgruppen und 3.000 Aktiven bestehenden Verband auf, der auch Sozialdemokraten und Parteilose erreichte und neben der örtlichen Arbeit vor allem die AIZ mit Bildmaterial versorgen sollte.¹¹ Mit der Gründung des »Arbeiter-Lichtbild-Bunds«¹² 1930 trat die SPD dann der KPD auf diesem Gebiet (allerdings recht spät) entgegen: »Um planmäßige Erziehung und Schulung der Arbeiterfotografen Leipzigs durch Gemeinschaftsarbeit zu leisten, um unsere Zeitungen und Zeitschriften mit sozialistischem Bildmaterial zu versorgen, um gutes Material für die Lichtbild- und Filmveranstaltungen der Arbeiterbewegung zu schaffen, ist vor einiger Zeit die ›Sozialistische Fotogilde Leipzig‹ gegründet worden, die Mitglied des ›Arbeiter-Lichtbild-Bundes‹ ist. (...) SPD-, SAJ- und Kinderfreundegenossen, die einen Fotoapparat besitzen und Interesse an dieser Arbeit haben, können Mitglieder der ›Sozialistischen Fotogilde‹ werden.«¹³ Das getrennt verfolgte Ziel war die Errichtung einer Gegenposition gegen die Macht der Hugenberg-Presse und der Ufa-Filmproduktionen – selbstbestimmt, basisdemokratisch, kollektivistisch.¹⁴

¹¹ vgl. hierzu v.a. Erich Rinka: Fotografie im Klassenkampf. Ein Arbeiterfotograf erinnert sich, Leipzig 1981; Diethart Kerbs: Zur Geschichte und Bedeutung der Arbeiterfotografenbewegung, in: Jürgen Matschie (Hg.): Erich Rinka. Fotograf, Bautzen 2007, S. 20-27.

¹² vgl. Josef Kaiser: Der Arbeiter-Lichtbild-Bund. Ein Beitrag zur Geschichte und Programmatik der Arbeiterfotografenbewegung in der Weimarer Republik, Magister-Arbeit Mannheim 1990.

¹³ Das Neue Bild. Zeitschrift zur Pflege von Film und Foto in der Arbeiterbewegung. Offizielles Organ des Arbeiter-Lichtbild-Bundes Deutschlands, Sitz Berlin, 2. Jg., H. 10, Oktober 1931, S. 5. Ende 1931 wurde die Zeitschrift eingestellt und mit kleinerem Format und Umfang unter dem Titel »Der freie Lichtbildner« bis zum Verbot im März 1933 weitergeführt.

¹⁴ Dieser Aspekt wird v.a. hervorgehoben bei Diethart Kerbs: Botschaften von Überlebenden: Vorbemerkungen zur Geschichte der Arbeiterfotografie, in: Judith Baumgartner, und Bernd Wedemeyer-Kolwe (Hg.): Aufbrüche – Seitenpfade – Abwege. Suchbewegungen und Subkulturen im 20. Jahrhundert, Würzburg 2004 (= Festschrift für Ulrich Linse), S. 45-57.

¹⁵ Die Leipziger Ortsgruppe unterhielt nach einem vergeblichen Antrag beim Rat der Stadt (Der Arbeiter-Fotograf, 2. Jg., 1928, H. 13, S. 16) spätestens ab 1929 eine eigene Dunkelkammer in Leipzig C 1, Fürstenstr. 8 Hinterhaus (Der Arbeiter-Fotograf, 3. Jg. 1929, H. 3, S. 60), danach kamen weitere in anderen Stadtteilen hinzu.

¹⁶ Die Leipziger Fotogruppe der »Naturfreunde« ist ab Juli 1930 nachgewiesen, dürfte aber schon vorher bestanden haben. Kontaktperson: Artur Fritzsche, Leipzig C1, Hofer-



ARBEITERFOTOGRAFIE

Seit der Gründung 1926 und in Leipzig ab 1927¹⁵ hatte sich die VdAFD bemüht, fotografierende Arbeiter zu organisieren, technisch auszubilden, zu politisieren und sie in die Lage zu versetzen, aussagekräftige Bilder zur sozialen Lage und den politischen Auseinandersetzungen zu schaffen. Diese Amateure waren zuvor entweder unorganisiert oder etwa in den Fotogruppen des Touristenvereins »Die Naturfreunde« oder des »Bildungsverbands der Deutschen Buchdrucker«¹⁶ aktiv gewesen, ihre Bilder vielfach Gegenbilder zum harten Alltag – diese »süße Richtung« verlor jedoch zunehmend an Bedeutung und machte der Entwicklung agitatorischer Reportagen Platz.¹⁷ Eine bedeutende Funktion kam hierbei der Verbandszeitschrift »Der Arbeiter-Fotograf« zu, in der praktische und theoretische Fragen diskutiert, Beispiele der internationalen Avantgardefotografie¹⁸ vorgestellt und in der Rubrik »Bilderkritik« nach dem Vorbild der bürgerlichen Amateurvereinszeitschriften eingesandte Bilder besprochen wurden.

Zentral bei der Motivation zum Zusammenschluss war aber außer solchen Anregungen und der immer noch über Parteigrenzen hinweg teilweise verbindenden sozialistischen Utopie die notgeborene proletarische Selbsthilfe: Arbeiter und Erwerbslose konnten sich oft nur mit Mühe eine Kamera, kaum jedoch eine Dunkelkammer leisten. Und so hinderten die um 1928/29 bereits sehr scharfen Auseinandersetzungen

zwischen den beiden großen Arbeiterparteien das SPD-Mitglied Hennig offenbar nicht, Kontakt mit der Leipziger Ortsgruppe der VdAFD zu suchen: »Es gab für mich die Gelegenheit, zu den Arbeiterfotografen zu gehen, die gut organisiert und ausgerüstet waren. Aber ich wollte niemals durch eine Organisation gebunden sein. Für mich stand die Selbständigkeit ganz oben an. Freies Denken und Handeln. (...) Anlaß zum Fotografieren gab mir meine Umgebung, in der ich geboren war und lebte und in der große soziale Spannungen herrschten. Es interessierte mich ganz unmittelbar, denn ich war der Situation täglich ausgeliefert und wollte sie festhalten, dokumentieren. Und da ich nicht zeichnen konnte, habe ich begonnen zu fotografieren.«¹⁹

Von diesem, sich gleichermaßen der Umwelt wie der eigenen Fähigkeiten vergewissernden, sozialen Lernen legen Hennigs Fotografien aus den Leipziger Arbeitervierteln zu allererst Zeugnis ab. Dies verbindet ihn, bei allem Beharren auf seiner Eigenständigkeit, zugleich mit einer kollektiven Erfahrung, wie sie etwa die Zeitschrift des »Arbeiter-Lichtbild-Bunds« (ALB) beschrieb: »Das Fotografieren erzieht oft erst zum Sehen, wer eine Kamera bei sich hat und die Straße durchgeht auf der Suche nach Motiven, der wird auf vielerlei stoßen, an dem er vordem hundertmal achtlos vorbeigegangen ist.«²⁰ Dabei ist Albert Hennigs Bildern eine unprätentiöse Haltung anzuse-

str. 60 III, Dunkelkammer Stieglitzstr. 24 (vgl.: Das Neue Bild, 1. Jg., H. 1, Juli 1930, S. 21). Für die »Sozialistische Fotogilde« mit ihrem Kontaktmann Alfred Kern im Bezirksbildungsausschuss der SPD wurde ab Juli 1930 geworben; sie bestand ab Oktober 1931 (Das Neue Bild, 2. Jg., H. 10, 1931, S. 5.) mit ihrer Dunkelkammer im Sekretariat der SAJ, Mittelstr. 18 b, parterre.

¹⁷ Ein widersprüchlicher Entwicklungsprozess, an den sich der seinerzeit marxistisch beeinflusste Bauhausstudent Werner David Feist in einem Fragebogen des Bauhaus-Archivs Berlin 1989 so erinnerte: »Ich besuchte einmal den Dessauer Klub der Arbeiter-Fotografen und sprach zu ihnen über Bauhaus-Ideen. Die fotografierten aber nur Kinder, Blumen, Hunde etc. und nichts was den Klassenkampf unterstützte!« Dank an Sabine Hartmann für diesen Hinweis, weitere Unterstützung bei der Recherche und

konstruktive Kritik. Feist wurde 1929 in den Vorstand der Ortsgruppe Dessau der VdAFD gewählt (vgl. Der Arbeiter-Fotograf 3. Jg., 1929, H. 8, S. 161), er verließ das Bauhaus 1930. Im Sommer 1932 hatte die Dessauer Ortsgruppe der VdAFD dann »eine Reportage in Arbeit, welche lebhaftes Interesse bei allen Mitgliedern erweckt.« (Der Arbeiter-Fotograf, 6. Jg., 1932, H. 6, S. 134).

¹⁸ Zur Rezeption und Diskussion der Bildsprache des Konstruktivismus und des Neuen Sehens durch die Arbeiterfotografen vgl. die bildmonografische Untersuchung d. Verf.: Schornsteinkrieg. Zu einem Motiv der Arbeiterfotografie, in: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (Hg.): Volkskunde in Sachsen 17/2005, Dresden 2005, S. 97-118.

¹⁹ Albert Hennig, Interview a.a.O.

²⁰ H.E.: Noch einmal: das soziale Foto, in: Das Neue Bild, 2. Jg., 1931, H. 8, S. 3.



hen, die die Dinge zeigen wollte, wie sie sind und dem die Formvorstellungen zuordnete. Derart zu entwickelnden Realismus hatte der Reichsvorsitzende des Arbeiter-Lichtbild-Bunds und sozialdemokratische Landtagsabgeordnete Paul Franken aus Zeitz so formuliert: »Unter Verzicht auf Schönfärberei, aber auch auf Elendsmache, soll das soziale Bild die Wirklichkeit zeigen, wie sie ist – das ist eine *harte Anklage* gegen die bürgerliche Gesellschaft. Ueber Nachahmung und Kopierung bürgerlicher Fotokunst hinaus will der ALB., daß jeder Arbeiter-Fotograf lernt, *die Kamera als Waffe* im Befreiungskampf des Proletariats zu verwenden. Zur erfolgreichen Verwendung dieser Waffe ist technische Schulung, die Fähigkeit zu *sehen*, zu *entdecken*, zu *gestalten* unerlässlich.«²¹

Eine alte Plattenkamera aus dem Jahr 1907, Format 9 x 12 cm, aus dem Besitz des Schwiegervaters sowie vor allem eine Rollfilmkamera Zeiss Ikonta 6 x 9 cm, die er für den erheblichen Betrag von 36 RM erwerben konnte,²² reichten für seine Zwecke gut aus, und infolge der zweijährigen Arbeitslosigkeit von 1929 bis 1931 hatte Hennig auch die Zeit, um wochentags auf den Straßen zu fotografieren: Armenküchen, Stempelstellen, einen wohl durch Nazis verletzten Zeitungsverkäufer, Straßenarbeiter. Wachen Auges, und unter deutlichem Bezug auf die zeitgenössischen Konventionen der modernen Reportage,

des unbeobachteten Schnappschusses aber auch mit einverständiger Beteiligung der Fotografierten, dem Einnehmen teils unkonventioneller Perspektiven wie extrem gestürzter Kamerahaltungen bezieht sich Hennig intensiv auf die erlebte Situation – aber eben auch auf gedruckte Bilder. Aus dieser dichten Bündelung resultiert die Kraft und in ihr liegt die exemplarische Bedeutung seiner Fotografien. So betrachtet, sind sie gewissermaßen der Bild gewordene, nach außen verlegte Erziehungsroman einer proletarischen Selbstkultivierung.

²¹ Das Neue Bild, 2. Jg., 1931, H. 6, S. 3-5; vgl. hierzu v.a. das Kapitel »Zur Konzeption politischer Arbeiterbildung« bei Heidenreich a.a.O., S. 252-259.

²² Hochel a.a.O., S. 8 überliefert den Erwerb der Ikonta für 1928, die Kamera wurde jedoch von 1929 bis 1937 gebaut. Dank an Rudolf Hillebrand (Neuss) für die Auskunft.

KINDER DER STRASSE

Aus einer Leipziger Arbeiterfamilie stammend, hatte Albert Hennig sich nachgerade selbstverständlich ins sozialdemokratische Milieu begeben, versprach die SPD doch mehr Rechte, Wohlstand, Frieden und den Fortschritt »Durch Republik zum Sozialismus«. Die Umstände, unter denen er seine erste große Reportage erstellen konnte, sind hierfür charakteristisch und ihre Schilderung erläutert auch das Interesse an den Themen der anderen überlieferten Fotografien. Sein aktiv sozialdemokratischer Schwiegervater vermittelte den Kontakt zu dem für die »Leipziger Volkszeitung« tätigen Journalisten Richard Lehmann.²³ Dieser war auch für die Kinderfreundebewegung aktiv, die, von reformpädagogischen Vorstellungen bewegt, mit Bildungsvorträgen, Unterhaltungsveranstaltungen oder Zeltlagern die Lage der proletarischen Kinder und Jugendlichen verbessern und zugleich diese in den Kinder- und Jugendorganisationen der SPD organisieren wollte. Die Leipziger Kinderfreunde beauftragten den jungen Arbeiterfotografen 1928/29 mit einer 60 oder 65 Aufnahmen umfassenden Bildserie,²⁴ die er »Kinder der Straße« nannte. Da sie als bezahlter Auftrag in das Eigentum der SPD übergang, ist sie bis auf einige im Besitz Hennigs verbliebene Aufnahmen bei der Zerstörung des SPD-Büros durch die SA im März 1933 vernichtet worden.²⁵ In der Vortragspraxis der Kinderfreunde – mit reichsweit etwa 200.000 Mitgliedern eine große Organisa-

tion,²⁶ die in Bezirksarbeitsgemeinschaften organisiert war (für Sachsen: Dresden, Leipzig,²⁷ Chemnitz und Zwickau)²⁸ – spielten Lichtbildvorträge (und zunehmend auch Filmvorführungen) eine bedeutende Rolle. Aufgrund ihrer Anschaulichkeit bei Feiern und Zielgruppenveranstaltungen »für Arbeiterkinder«, »für Helfer«, »für Eltern«, »für Partei, Gewerkschaften, die gesamte Arbeiterbewegung« oder »für die Öffentlichkeit, die Behörden usw.« eingesetzt, galten zugleich als »Grundsätze für unsere Werbetätigkeit« nächst der Vermittlung der politischen Ziele und Parolen: »5. Sie müssen in ästhetischer und künstlerischer Hinsicht auf der Höhe sein, also *Kulturleistungen* darstellen.«²⁹ In dieses Aufgabenspektrum passte sich Hennigs Serie perfekt ein.

²³ vgl. Hochel a.a.O., S. 7f. Auch Hennigs spätere Frau, Edit Kammer, die er 1928 beim Treffen zweier Leipziger SAJ-Gruppen kennen gelernt hatte, war 1930-1933 Mitarbeiterin bei den »Kinderfreunden« im SPD-Unterbezirk Groß-Leipzig (vgl. Hochel a.a.O., S. 7).

²⁴ Die bei der Berliner Zentrale des Verbandes ausleihbaren Serien hatten regelmäßig einen Umfang zwischen 60 und 80 Bildern, z.B. Serie »607 Das proletarische Kind, (...) Bearbeitet von Dr. M. Hodann«, in: Hans Weinberger (Hg.): Der Helfer für unsere praktische Arbeit 1931. Handbuch für die Arbeit in sozialistischen Kindergruppen, Berlin 1931, S. 21.

²⁵ Albert Hennig, Interview a.a.O.

²⁶ Weinberger a.a.O., S. 207.

²⁷ In der Fotosammlung des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig sind einige Amateuraufnahmen von Wanderungen, Zeltlagern oder Kundgebungen der Kinderfreundebewegung überliefert, bei denen vielfach Parolen wie »Nie tragen wir Waffen!« oder »Durch Republik zum Sozialismus« eine zentrale Stelle einnehmen. Von der Einwirkung ästhetischer Entwicklungen der Avantgarde zeigen sie jedoch nichts. Dank an Christoph Kaufmann für eine Auswahlansicht.

²⁸ Weinberger a.a.O., S. 209.

²⁹ Weinberger a.a.O., S. 224.





ZUM BAUHAUS

Ganz offensichtlich übernahm für Albert Hennig der technische Apparat eine anleitende Funktion für das sich schulende »Auge des Arbeiters«. Zugleich sprechen seine Bilder mit ihrem direkten Blick auf Menschen und der variablen Lebendigkeit des Bildaufbaus eine andere Sprache als etwa die »Kollektive Bildreportage (Durch die Elendsviertel Leipzigs)« der Ortsgruppe der VdAFD, die 1930 im »Arbeiter-Fotograf« vorgestellt und von dem AIZ-Mitarbeiter und zeitweiligen Redakteur der Verbandszeitschrift Max Pfeiffer wegen ihrer menschenleeren Uneindeutigkeit der Milieuschilderung scharf kritisiert wurde.³⁰ In ihrem nahen Herangehen, mit der Aufnahme formaler Experimente des Neuen Sehens wie den schräggestellten Perspektiven, mit der offenbar entwickelten Form der Reportage überzeugte er die Aufnahmekommission des Bauhauses von seinen Fähigkeiten.

Hennigs Bewerbung mit Teilen seiner »Kinder der Straße« und anderen Fotografien fiel in eine Zeit umfänglicher fotografischer Praxis am Bauhaus, die zwar unsystematisch schon in Weimar begonnen hatte, aber erst ab 1929 in Dessau unter Leitung von Walter Peterhans zu einem Lehrgebiet ausgebaut wurde, welches die Talente der Schüler in zwei marktfähige Richtungen entwickeln sollte: »In der Fotoabteilung 3. Stufe findet der Übergang statt von dem rein technischen Experimentieren zu dem freien Arbeiten un-

ter besonderer Berücksichtigung spezieller Anforderungen der Reklame und Reportage.«³¹

Hennig wäre gern direkt dort eingetreten, war es doch sein Ziel, »die Fotografie zu studieren und mich als »Reklamemann«, man sagt heute Designer dazu, ausbilden zu lassen.«³² Doch stand davor der Vorkurs bei Josef Albers, dessen Ergebnisse sich aber schon in der deutlicher ausgeprägten Bildsprache seiner Fotografien niedergeschlagen haben, die er 1932 während einer Ferienreise nach Paris aufnahm. Interesse an der Reportage, und damit zur »Sozialfotografie« hatte er nach wie vor. Eine späte Selbstauskunft³³ erhellt Details, so etwa, dass er gern eine Kleinbildkamera, die sich aus finanziellen Gründen für ihn verbot, genutzt hätte zur »Erfassung von Situationen/Schnappschüsse«. Zwar beeindruckten ihn die Sehweisen von »Rodtschenko – Sander – Renger-Patzsch«, doch war der Film v.a. von Eisenstein und Clair als Anregung noch wichtiger. Außer solchen Orientierungen spielten auch am Dessauer Bauhaus etwa »Der Arbeiter-Fotograf«, die »Arbeiter Illustrierte-Zeitung« und der »Uhu« weiterhin eine Rolle.³⁴ Wieweit auf Hennig die Erfahrungen und Verbindungen des seit 1925 am Bauhaus als Meister tätigen Hinnerk Scheper Einfluss hatten, der zusammen mit seiner Frau Lou Scheper 1929 bis 1931 nach Moskau beurlaubt worden war, dort neben architektonischer Farbgestaltung intensiv Reportagefotografie betrieb und

³⁰ Der Arbeiter-Fotograf, 4. Jg., 1930, H. 4, S. 87f.

³¹ Edition Marzona (Hg.): Bauhaus Fotografie, Düsseldorf o.J., S. 127.

³² Albert Hennig, Interview a.a.O.

³³ Fragebogen des Bauhaus-Archivs Berlin 1989.

³⁴ Nach Auskunft von Werner David Feist im Fragebogen des Bauhaus-Archivs Berlin 1989 lagen diese »im Leseraum (neben der Kantine) auf.«



³⁵ Renate Scheper: foto. hinnerk scheper, hier v.a. S. 16ff. Zur Reportagefotografie am Bauhaus Herbert Molderings: Vom Bauhaus zum Bildjournalismus, in: Jeannine Fiedler (Hg.): Fotografie am Bauhaus, Berlin 1990, S. 265-285, u.a. mit vier Aufnahmen von Albert Hennig (Kat. No. 427) und sechs Bildern von Hinnerk Scheper, dabei auch einer Reportage »Feiertage in Moskau« aus der Moskauer Rundschau vom 17.11.1929. Ob Scheper Verbindungen zu Simon Guttmanns Berliner Agentur DEPHOT oder anderen möglichen Interessenten für dessen Fotografien herstellte, ist unbekannt.

³⁶ Molderings a.a.O., S. 268, der noch von weiteren Studierenden als Sozialfotografen berichtet, wie Hilde Hubbuch, Erich Comeriner, Moshé Raviv-Vorobeichic, Hajo Rose, darunter auch Mitglieder der Kommunistischen Studentenfaktion, wie Irena Blühova oder Judit Kárász. Hierzu auch Andreas Haus: Die Präsenz des Materials – Ungarische Fotografen aus dem Bauhaus-Kreis, in: Kat. Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik, Kassel 1986, v.a. S. 268. Dazu auch Irena Blühova: Mein Weg zum Bauhaus, in: Hans-Peter Schulz (Staatlicher Kunsthandel der DDR) (Hg.): Bauhaus 6. Teil I und II, Leipzig 1983, S. 6-19: »Fotografieren, das ur-

ab Ende 1932 mit Berliner Fotoagenturen zusammenarbeitete, lässt sich nicht mehr feststellen.³⁵ Unbekannt geblieben ist auch, ob Hennig in engerem Kontakt etwa mit seiner Dessauer Kommilitonin Irena Blühova stand, einer schon erfahrenen Sozialfotografin, die bereits früher in Zeitungen publiziert hatte und, bis sie 1933 in die Tschechoslowakei zurückkehrte, u.a. für die AIZ arbeitete – zu vermuten ist es, hat er doch die Tätigkeit der kommunistischen Studenten am Bauhaus wahrgenommen, wenn er auch auf Distanz blieb.³⁶ Beziehungen jedenfalls zwischen Bauhäuslern und örtlicher Arbeiterfotografie waren durchaus vorhanden: Immerhin hatten Walter Peterhans, Joost Schmidt und Herbert Bayer – bei denen Hennig lernte – »kostenlosen Unterricht für das im März 1930 bereits 17 Mitglieder umfassende Kollektiv der Dessauer Arbeiterfotografen«³⁷ gegeben. Ob allerdings Albert Hennig in Dessau, wie schon zu seiner Leipziger Zeit, diese Kontakte suchte, muss offen bleiben und es ist auch eher unwahrscheinlich: eine Dunkelkammer und professionelle Anleitung gab ihm nun das Bauhaus, wo er sein Programm eines »Freien Denkens und Handelns« umsetzen konnte, jenseits proletarischer Kollektivität.

Nach der Umsiedlung des Bauhauses von Dessau nach Berlin infolge des zunehmenden politischen Drucks von rechts lernte er für die kurze verbleibende Zeit bis zur Schließung durch die Nazis in der Klasse

sprünglich mein Hobby war, wurde hier (im slowakischen Kysucatal, in das sie wegen kommunistischer Betätigung strafversetzt worden war, d. Verf.) zu einer meiner schärfsten Waffen im politischen Kampf gegen Armut, Ausbeutung, Unrecht. Hier entstanden meine ersten großen monothematischen Reportagen, die nicht nur in fortschrittlichen Zeitschriften publiziert wurden, sondern auch kommunistischen Abgeordneten im Parlament als Grundlage für ihre Interpellationen dienten. (...) Andere Fotos wurden in der AIZ (Arbeiter Illustrierten Zeitung) veröffentlicht.« (S. 7).

Peterhans. Dort beschäftigten ihn sorgfältig im Atelier arrangierte und ausgeleuchtete Sachfotografien. Wenn auch Albert Hennig schließlich nicht als Fotograf weiterarbeitete und damit seine fünf Jahre anhaltende Faszination ganz offenbar Motor wie Begleiterin des Übergangs geblieben ist – die Qualität seiner Aufnahmen wird doch zutreffend von einer allgemein-theoretischen Äußerung seines Lehrers Walter Peterhans charakterisiert, die sowohl Hennigs sozialdokumentarische wie die objektinszenierenden Fotografien einzuschließen vermag:

»die fotografie (ist) imstande (...), uns eine neue nur ihr eigentümliche ansicht von den dingen und menschen zu geben, eine ansicht von erschütternder eindringlichkeit (...) auf grund der ihr durch die ausgesprochene unverwechselbare eigenart ihrer technik eigentümlichen *auslese und fülle der fakten*.«³⁸

³⁷ Helmut Erfurth, Arbeiterfotografie in Dessau, Dessauer Kalender 1989, S. 24-31, hier S. 27. Die Erwähnungen der Ortsgruppe in »Der Arbeiter-Fotograf« stellt zusammen: Ernst Grüner: Bericht über die Tätigkeit einer Gruppe der Arbeiterfotografen in Dessau, in: Dessauer Kulturspiegel, Bd. 7, 1960, H. 5, S. 149-152.

³⁸ Walter Peterhans: zum gegenwärtigen stand der fotografie, in: ReD 1930, Heft 5, S. 137ff, zit. nach: Museum Folkwang (Hg.): Walter Peterhans. Fotografien 1927-1938, Essen o.J., S. 88-90, hier S. 88.



städtische museen zwickau

 KUNST
SAMMLUNGEN

Lessingstraße 1 / 08058 Zwickau / Tel. 03 75 / 83 45 10 / Fax 03 75 / 83 45 45
mail kunstsammlungen@zwickau.de / web www.kunstsammlungen-zwickau.de / Di bis So 13.00-18.00 Uhr

Anlässlich der Ausstellung zum 100. Geburtstag von Albert Hennig 30.11.2007-20.01.2008
45 Fotografien (ca. 38 x 26 cm) der originalen Negative; Vergrößerungen: Christiane Damerau,
Naumburg (o.J.), Kunstsammlungen Zwickau (Inv.-Nr. V/89/187-231/K4)

ISBN 978-3-933282-29-2