

Sonderdruck aus:

Zeitschrift für Volkskunde

Halbjahresschrift der
Deutschen Gesellschaft für Volkskunde

106. Jahrgang – 2010/II



Waxmann
Münster / New York
München / Berlin

„Wir wollen montieren.“

Fotomontagen als proletarische Volkskunst¹

Von Wolfgang Hesse, Dresden

„Der Arbeiter-Fotograf hat Dokumente der Zeit zu schaffen, nicht wertlose Spielereien. Wollte er das, dann wäre es einfacher, er würfe seinen Apparat fort und kaufte sich eine Laubsäge, mit der er allen möglichen unnützen Kram und Kitsch, Staubfänger und Hausgreuel herstellen kann. (...) Nebensächlich bleibt immer: die Spielerei, die Bastlerei, die Fachsimpelei. Dazu verführt die Fotomontage. Darum seid gewarnt!“²

Die bildlichen und textlichen Überlieferungen der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik³ können als unikale Quellen Aufschluss über Produktion wie Rezeption moderner Visualisierungsstrategien in einer weitgehend nichtschriftlichen Kultur geben. Insofern sind sie sowohl von lebensweltlich-alltagskultureller wie mediengeschichtlich-fotografiehistorischer, von geschichtswissenschaftlicher wie ethnografischer Relevanz. Dabei ermöglicht die Analyse der Bilder, ihres Gebrauchs und der Diskussionslinien einen neuen Blick auf bisher vernachlässigte Praxen und übersehene kulturelle Widersprüche im Kontext der Industrialisierung des Sehens im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.⁴ In diesem Zusammenhang bilden die Fotomontagen der proletarischen Amateure – seit 1926 in der „Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands“ (VdAFD) zu einer Vorfeldorganisation der KPD zusammengefasst – eine spezifische Strömung innerhalb der Montagemode um 1930.⁵ Sie sind jedoch bisher nicht in die Darstellungen der Ge-

1 *Anonymus.*: Wir wollen montieren. In: Der Arbeiter-Fotograf 6 (1932), 8, S. 187f., hier S. 187. Der Autor dankt Manuel Frey, Gabriele Nette, Claudia Schnitzer und Manfred Seifert für kritische Bestärkung.

2 *Franz Höllering.*: Fotomontage. In: Der Arbeiter-Fotograf 2 (1927/1928), 8, S. 3f.

3 Aufgrund der zeitgenössischen Praxis wie der politischen Filterung der Überlieferung steht die organisierte Arbeiterfotografie im Umfeld der KPD im Vordergrund, die sozialdemokratische Praxis tritt demgegenüber zurück; zu dieser vgl. *Josef Kaiser.*: Der Arbeiter-Lichtbild-Bund. Ein Beitrag zur Geschichte und Programmatik der Arbeiterfotografenbewegung in der Weimarer Republik. Mannheim 1990 (= Magisterarbeit, Universität Mannheim).

4 Der Beitrag entstand im Rahmen des DFG-Projekts „Das Auge des Arbeiters. Untersuchungen zur proletarischen Amateurfotografie am Beispiel Sachsens“ am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden. Es wurde vom 1. Februar 2009 bis 31. Januar 2011 bewilligt und ist am Bereich Volkskunde des ISGV angesiedelt; Leitung: Manfred Seifert, Bearbeiter: Wolfgang Hesse, wissenschaftliche Mitarbeit: Sylvia Metz, Ursula Schlude, Carsten Voigt. Vgl. zum Gesamtprojekt *Wolfgang Hesse.*: Der Amateur als politischer Akteur. Anmerkungen zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik. In: Fotogeschichte 29 (2009), 111, S. 21–30; *ders.*: Das Auge des Arbeiters. Praxis, Überlieferung und Rezeption der Arbeiterfotografie als Amateurbewegung in der Medienmode am Beispiel Sachsens. Vorbericht über ein DFG-Projekt am ISGV. In: Volkskunde in Sachsen 21 (2009), S. 31–57.

schichte dieser Bildgattung einbezogen worden, ungeachtet der überwiegend mit dem Namen des „Monteurs“ John Heartfield verbundenen Aufmerksamkeit für die Bildproduktion innerhalb der KPD bzw. der ihr nahestehenden Organisationen und Verlage.⁶

Neben den dominanten Bemühungen, eine an den Bedürfnissen der (Partei-) Presse orientierte Dokumentar- und Reportagefotografie zu entwickeln, findet sich in der Verbandszeitschrift „Der Arbeiter-Fotograf“ der VdAFD und in einigen Sammlungen eine kleine Anzahl von Collagen und Fotomontagen, dazu eine Anzahl Textbeiträge. Rechnet man Bildkombinationen in einem erweiterten Sinn mit, so kommt man auf etwa 30 Motive, davon im engeren Sinne ein knappes Dutzend Montagen proletarischer Amateure, hiervon einige aus besonders aktiven Ortsgruppen in Sachsen.⁷ Dies Spektrum bildet ungeachtet seiner hohen Selektivität durchaus etwas von der Bedeutung ab, die die Methode um 1930 im Pressewesen der Weimarer Republik spielte:

„Mit geschickter Photomontage lässt sich besonders für Prospekte, Plakate, Buchumschläge in Autotypie-, Offset- oder Tiefdruck zum Betrachten zwingende Wirkung ermöglichen. Photomontage ist Photokomposition, Zusammenstellphoto oder Bildtableau, wie man sie bezeichnen kann, ergänzt durch Retusche. Photomontage als Kunstwert ist von keinem Photographen von heute auf morgen zu erlernen. In richtiger Flächenaufteilung ist ein innerer Zusammenhang zu schaffen, der Urteilsfähigkeit für packende Dar-

-
- 5 Voraussetzung wie Reflex dieser Beliebtheit sind Anleitungswerke, wie sie seit 1890 vorgelegt wurden, etwa von *Hermann Schnauss*: Photographischer Zeitvertreib. Eine Zusammenstellung einfacher, leicht ausführbarer Beschäftigungen und Versuche mithilfe der Camera. Düsseldorf 1890 (mehrere Auflagen), bis hin zu *Otto Croy*: Fotomontage. Der Weg zu den Grenzen der Fotografie. Halle 1937 (mit Auflagen bis in die 1950er-Jahre). Zum Verhältnis der Arbeiterfotografie zur ästhetischen Avantgarde vgl. *Wolfgang Hesse*: Schornsteinkrieg. Zu einem Motiv der Arbeiterfotografie, in: *Volkskunde in Sachsen* 17 (2005), S. 97–118; *ders.*: Das Auge des Arbeiters. Albert Hennig: Fotografien 1928–1933. Zwickau 2007 (= Kunstsammlungen Zwickau (Hrsg.): Albert Hennig 1907–1998. Fotografien 1928–1933).
 - 6 Über Heartfield zuletzt *Freya Mühlhaupt* (Hrsg.): John Heartfield. Zeitausschnitte. Fotomontagen 1918–1938. Ostfildern 2009.
 - 7 *H.H.*, Breslau: Fotomontage. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 2 (1928), 8, S. 5; *Willi Zimmermann*: Werbepostkarte. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 2 (1928) Nr. 11, S. 3; *Max Wolff*, Leipzig: Entwurf einer Werbepostkarte. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 2 (1928), 12, S. 3; *R.L.*, Leipzig: Plakatpropaganda. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 3 (1929), 6, S. 117; *W.N.*, Planitz. Zeit-Dokument. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 4 (1930), 6, S. 140; *B.D.*, Leipzig: Fotomontage, in: *Der Arbeiter-Fotograf* 4 (1930), 7, S. 166; *M.K.*, Werder a.H.: Fotomontage. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 4 (1930), 10, S. 239; *H.W.*, Berlin N: Fotomontage. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 5 (1931), 6, S. 139; Werbe-Karte der Arbeiter-Fotografen Ortsgr. Freital. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 5 (1931), 10, S. 256; (Zum Artikel „Die Filmkamera fotografiert“). In: *Der Arbeiter-Fotograf* 6 (1932), 4, S. 78; *O.R.*, Dresden: Bildmontage. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 6 (1932), 4, S. 86; Neckischer Zufall einer Doppelbelichtung. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 6 (1932), 5, S. 108; Ausstellungs-Transparent auf Rupfen. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 7 (1933), 1, S. 16. Die als „Werbe-Karten“ angefertigten Montagen bleiben einem eigenen Beitrag über die Selbstdarstellung der Arbeiterfotografen vorbehalten.

stellung und Wirkung erfordert. Die Photographie dieser Form bedeutet ein produktives Ausdrucks- und Gestaltungsmittel. Photomontage hat überzeugendere Darstellungskraft. (...) An Zeitschriften haben besonders illustrierte Magazine Interesse für Zusammenstellungen gezeigt.“⁸

Allein schon die Tatsache, dass solche Arbeiten von Amateuren wie von Berufskünstlern in der Verbandszeitschrift im Druck erschienen und sich die schriftlich ausgetragenen, teils kontroversen Auseinandersetzungen um die Fotomontage über den gesamten Zeitraum zwischen 1927 und 1933 hinweg finden lassen, deutet auf andauerndes Interesse der Mitgliedschaft, sich auf diesem Gebiet auch entgegen z.T. schärfster Kritik zu betätigen – und damit auf ein nicht unbedeutendes kulturpolitisches Feld.⁹ Kunsthistorisches Qualitätsurteil – auch wenn es sich aus anderen ideologischen Interessen als dem des Kunstkritikers der KPD-Parteizeitung „Die Rote Fahne“, Durus¹⁰, speist – hat bislang verhindert, dass die Montagen John Heartfields mit einer Rekonstruktion seiner Wirkung auf diese Popularkultur verbunden wurden: Arbeiteramateure oder der KPD verbundene Berufsfotografen erscheinen bestenfalls als Bildlieferanten für den auch im bürgerlichen Lager anerkannten Künstler, nicht aber als eigenständige Akteure. Dies ist paradoxerweise damit verbunden, dass Heartfields Produktion in der neueren Literatur differenziert in Bezug gesetzt worden ist zur Montage als integralem Bestandteil fotografischen Arbeitens sowohl im Berufs- wie im Amateurzusammenhang von Anfang an,¹¹

8 *Carl Dietze*: Presse-Illustrations-Photographie. Praktische und geldliche Verwertung. Mit Verzeichnis der Absatzgebiete. Leipzig 1931, S. 165f. Im Adressteil des Bandes wird in der Rubrik „Illustrierte Zeitschriften deutscher Sprache für Unterhaltung und Bildung“ u. a. genannt: „Arbeiter Illustrierte Zeitung, Neuer Deutscher Verlag G.m.b.H., Berlin W 8, Wilhelmstr. 48 III – Alles, was die Arbeiterschaft interessiert. Wissenschaftliche und soziale, aktuelle Bilder (kommunistisch). † (= Abdruckhonorar, W.H.) ca. 10 Mk.“ (Ebd., S. 193).

9 Mit vergleichbarer Problem- und Fragestellung vgl. hierzu *Wolfgang Hesse*: Der Blick in die Zukunft? Aspekte des Utopischen in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik. In: *Ders., Claudia Schindler, Manfred Seifert* (Hrsg.): Produktion und Reproduktion. Arbeit und Fotografie (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, 17). Dresden 2010, S. 53–75.

10 „Bereits die ersten dadaistischen Foto-Klebearbeiten (von Heartfield, George Grosz, Hausmann und Baader) haben in ihrer gesellschaftskritischen Aggressivität – trotz der anarchistisch-individualistischen Ideologie ihrer Schöpfer – die Entwicklung der bewusst-politischen, proletarischen Fotomontage bestimmt. Am innigsten ist aber die aufsteigende Linie der deutschen proletarisch-revolutionären Fotomontage mit dem epochalen Wirken des genialen ‚Monteurs‘ John Heartfield verbunden. Seine Arbeiten kann man bereits heute ‚klassisch‘ nennen. (...) Die hohe künstlerische und politische Qualität der abgebildeten Arbeiten von Gü, Pewas und Eggert beweist, dass Heartfield als Fotomonteur nicht mehr allein auf weiter Flur steht. Die letzte Berliner Ausstellung der Arbeiterfotografen (...) wies ebenfalls nicht allein fotografisch, sondern auch montagemäßig eine hohe Qualität auf. Allerdings wissen wir, dass diese Qualität bis jetzt nur von einer Minderheit der deutschen Arbeiterfotografen erreicht ist.“ (*Durus*: Fotomontage als Waffe im Klassenkampf. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 6 [1932], 3, S. 55–57.)

nachdem schon die Ausstellung „Fotomontage“ der Kunstbibliothek Berlin 1931 auf diese Vorgeschichte verwiesen hatte.¹² Nichtsdestotrotz: Es fehlt bislang eine Darstellung des Eigensinns dieser Amateurmontagen ebenso, wie Heartfields Produktion ihrer Spiegelung in der „proletarischen Volkskunst“ entbehrt. Demgegenüber und umso mehr vollzieht die vorliegende Untersuchung für diesen Bereich einen kulturhistorischen Ansatz nach, sich diesen Bildern als eigenständigen Leistungen „popularen Eigensinns“ zu nähern. Jener „enthält (...) mehrere Dimensionen. Die erste ist durch ihr Gegenüber bestimmt: Sie ist die eigensinnige Negation eines fremden Willens. Die zweite besteht in der eigenen geistigen und körperlichen Aktivität, die sich an Stelle der fremdbestimmten setzt; für sie lässt sich das Paradox formulieren, dass sie gerade ob ihrer Selbstzweckhaftigkeit folgenreich sein kann (...). Eine dritte Dimension kommt dann ins Spiel, wenn diese Eigenaktivität sich aus Werten und Verhaltensweisen einer Gruppen- oder Klassenkultur speist, die sich von der hegemonialen Kultur absetzt.“¹³

Um sich dem bildanalytisch zu nähern, sollen in der konkreten Durchführung einige zentrale Aspekte der Montagen aus diesem Umfeld unter folgenden, aufeinander bezogenen Perspektiven betrachtet werden:

- der „Taylorisierung der Wahrnehmung“ im Rahmen der allgemeinen Reproduktionsbedingungen, jedoch auch der politischen Prioritätensetzungen und neu installierten Aktionsformen innerhalb der kommunistischen Arbeiterbewegung;
- dem Herstellungsaspekt des Bastelns und seinem Verständnis einer im Habitus der Akteure verankerten Bricolage-Kultur als Reflexion über „Wildes Denken im Klassenkampf“;
- dem lebensweltlichen Zugang unter dem Titel „Stadtraum – Bildraum – Schriftraum“ als Ausdruck des „Kampfs um die Straße“ als einem der Hauptmotive körperlichen Handelns wie der fotografischen Darstellung;

11 Hinweise finden sich bereits bei *Richard Hiepe*: Die Fotomontage. Geschichte und Wesen einer Kunstform. Ingolstadt 1969; *Eckhard Siepmann*: Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Berlin 1977, S. 18; eine Bildersammlung zu Montagen um 1900 bietet *Clément Chéroux* (Hrsg.): Frankierte Fantastereien. Das Spielerische in der Fotografie im Medium der Postkarte. Göttingen 2007; vor kurzem hat Bodo von Dewitz recht ausführlich diese Provenienz aus nicht als Kunst nobilitierter Bildproduktion dargelegt, vgl. *Bodo von Dewitz*: Visuelle Anarchien. Einführung zur Geschichte der Fotomontage. In: *Ders., Gunner Byskow* (Hrsg.): Hitler blind, Stalin lahm. Marinus und Heartfield. Politische Fotomontagen der 1930er Jahre. Göttingen 2008, S. 9–19.

12 *Staatliche Museen. Staatliche Kunstbibliothek* (Hrsg.): Fotomontage. Ausstellung im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums Prinz Albrechtstr. 7, 25. April bis 31. Mai 1931. Berlin 1931. In der Danksagung des schmalen Katalogs der Hinweis: „herr prof. stenger ließ uns aus seiner wertvollen fotografiensammlung kuriositäten auswählen, die als vorläufer der fotomontage angesehen werden können.“ (Dank an Christine Kühn). Zur politischen Kritik vgl. *Durus*: Fotomontageausstellung. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 5 (1931), 6, S. 136.

13 *Bernd Jürgen Warneken*: Die Ethnographie populärer Kulturen. Eine Einführung. Wien u. a. 2006, S. 269.

- mit „Wir sollen montieren!“ werden einige unterschiedliche Formen der Montage in ihrem Bezug zu den jeweils erreichten oder angestrebten Öffentlichkeiten und als Reflex auf die professionellen Fotomontagen der illustrierten Zeitschriften diskutiert und schließlich
- wird zusammenfassend die Frage nach den „Fotomontagen als proletarische Volkskunst“ erörtert.

1. Die Taylorisierung der Wahrnehmung

Innerhalb der organisierten Arbeiterfotografie treffen unterschiedliche Bedürfnisse aufeinander, deren programmatische und praktische Ausrichtung seitens der Leitungsebenen in einem pädagogischen Programm umgesetzt wird. Symptomatisch hierfür ist die Besprechung einer Fotomontage in der Rubrik „Bilderkritik“ der Verbandszeitschrift „Der Arbeiter-Fotograf“ (Abb. 1):

„Es gehört eine gute Kombinationsgabe dazu, um aus mehreren Bildern eine Einheit zu schaffen, eine Gabe, die eben nur wenige Künstler besitzen. Natürlich kann man sich durch Versuche und ernsthaftes Studium die wichtigsten Gesetze der Montage aneignen, für das Groß (sic!) der proletarischen Fotografen kommt dies jedoch nicht in Frage, denn sie würden wertvolle Zeit nützlich (irrtümlich für: nutzlos, W.H.) vergeuden. Dilettantische Spielereien sind für uns aber gefährliche Dinge, denn sie lenken von den uns gestellten Aufgaben ab. Das hier wiedergegebene Bild ist ein Beispiel dafür, wie man einen so heroischen Kampf, wie es der Berliner Bauarbeiterstreik war, nicht darstellen darf. Die aufgeklebten Transparente wirken unwahr und der schlecht im Raume stehende Pionier vermag die Streikenden nicht zu repräsentieren. Wir raten dem Genossen, anstatt zu konstruieren die nächste sich bietende Gelegenheit beim Schopfe zu fassen und in einer echten Bildfolge den Kampf der R.G.O. gegen Verelendung und Lohnraub zu illustrieren. Diese Aufgabe kann ein Arbeiter-Fotograf ohne Retouschier- und Zeichenkunst bewältigen, das übrige besorgt dann gern der Umbruch-Redakteur.“¹⁴ (Abb. 2)

Der knappe Text enthält alle wesentlichen Argumente, wie sie die Redaktion – wohl entweder der Reichsbildwart Eugen Thormann oder der Redakteur Eugen Heilig – im Umgang mit eingesandten Montagen aus dem Mitgliederkreis wiederholt vorbrachte. Gegen das durch Wiederholung offenkundige, aus ästhetischen Erfahrungen und Wünschen sich speisende Bedürfnis von Mitgliedern, komplexe Sachverhalte nicht allein in Einzelbildern oder Bildserien umzusetzen, wird

- die eindeutige Rollenzuweisung betont, „Dokumente“ für die Parteipresse anfertigen und vorzugsweise Reportagen liefern zu sollen,
- der Lust am Experiment die Dringlichkeit der politischen Aufgaben entgegengehalten

14 Bilderkritik von H.W., Berlin N.: Fotomontage. In: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931), 6, S. 139. R.G.O. ist die Abkürzung für die (kommunistische) Revolutionäre Gewerkschafts-Opposition.

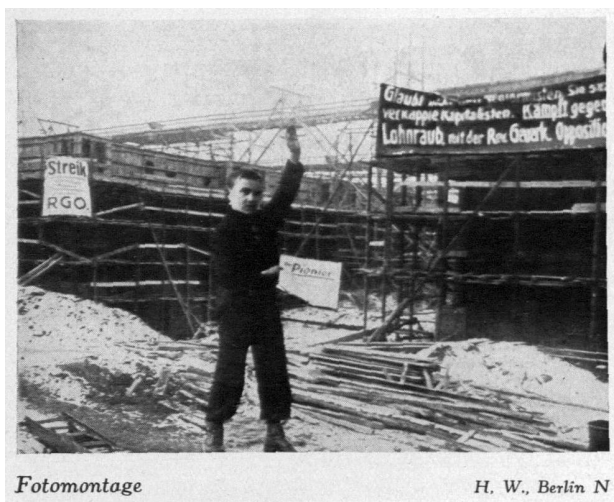


Abb. 1: H.W., Berlin N.: Fotomontage. In: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931), Nr. 6, S. 139



Abb. 2: Seitenlayouts der Arbeiter Illustrierten Zeitung (Zum Beitrag von Erich Rinka: Soziale und politische Reportage). In: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931), Nr. 8, S. 184

- und im Zusammenhang pragmatischer Prioritätensetzungen das Montieren als Zeitvergeudung stigmatisiert und die Entwicklung arbeitsteiliger Professionalität angemahnt, so wie sie sich im (bürgerlichen) Pressewesen herausgebildet hatte und die auch die Produktion der reichsweit verbreiteten Arbeiter-Illustrierten-Zeitung (AIZ), des „Roten Stern“ oder des sächsischen „Illustrierten Volksechos“ bestimmte.¹⁵

Die Eingliederung der Arbeiterfotografen als Verfertiger von Halbzeug allerdings entspricht sowohl sprachgeschichtlich wie faktisch der Teilung der Arbeitsvorgänge (nicht nur) bei der Presseproduktion und gehört von daher in den semantischen Umkreis des Begriffs: „Montage ist danach ein Produktionsverfahren, bei dem massenhaft vorgefertigte, hochdefinierte Einzelteile zu einem Endprodukt zusammengesetzt werden.“¹⁶ Um sich vom ästhetisch-normativen Urteil zu lösen, wäre also zunächst nach den Produktionsbedingungen zu fragen, die sich nicht zuletzt als Frage nach der Verfügungsgewalt über die Zeit darstellen.

Nach Ansätzen bereits vor dem Ersten Weltkrieg waren in der Weimarer Republik mithilfe tayloristischer Rationalisierungen – vor allem durch Einführung der Bandarbeit in Großbetrieben und die Entwicklung einer modernen Arbeitswissenschaft – Effizienzsteigerungen erreicht und die Arbeitsprozesse in hochgradig zerlegte, stereotype Vorgänge verwandelt worden.¹⁷

„Die wahnsinnige Hetzarbeit, der Raubbau an der menschlichen Arbeitskraft ruinieren aber nicht nur die menschlichen Muskelkräfte, in noch stärkerem Maße die menschliche Geistestätigkeit, die Denk- und Empfindungsorgane. (...) Der einzelne Arbeiter ist nur noch ein winziger Teil der Maschine, die ihn beherrscht, die ihm, neben dem raffinierten Kontroll- und Lohnsystem der Unternehmer, das Arbeitstempo vorschreibt.“¹⁸ (Abb. 3)

So, wie die physische und psychische Belastung die Existenzbedingungen prägt, so formt sie auch die Bedingungen und Möglichkeiten der Regeneration. Bereits Annegret Jürgens-Kirchhoff hat diese Zerstückelung der Welt-Wahrnehmung in Realitätsfragmente – die sich in der Bildenden Kunst der Avantgarde seit der Jahrhundertwende als ästhetisches Prinzip ausformuliert hat – in kulturhistorischer Perspektive mit der „Montage als Paradigma der Moderne“ in Zusammenhang ge-

15 Vgl. E. Siepmann: Montage (wie Anm. 11), S. 148f.

16 Eckhard Siepmann: Einer Theorie der Montage entgegen. In: Ders.: Montage (wie Anm. 11), S. 284–288, hier S. 287. Noch konkreter formuliert: „Montage‘ war, darauf hat Rolf Sachsse hingewiesen, schon vor dem Ersten Weltkrieg als französisches Synonym des deutschen Wortes ‚Umbruch‘ in die Fachterminologie der Drucktechnik eingegangen.“ (Freya Mühlpaupt: John Heartfield: Zeitausschnitte. In: Dies. [Hrsg.]: Zeitausschnitte [wie Anm. 6], S. 8–34, hier S. 13).

17 Vgl. dazu Peter Hinrichs: Um die Seele des Arbeiters. Arbeitspsychologie, Industrie- und Betriebssoziologie in Deutschland, Köln 1981, in unserem Zusammenhang v.a. S. 118–124. Freundlicher Hinweis von Miriam Halwani.

18 Günther Reimann: Das deutsche „Wirtschaftswunder“. Taylor-System, Ford-Methoden, der Raub an der Arbeitskraft, die Entwicklung der deutschen Wirtschaftskrise, aus deutschen Großbetrieben. Berlin 1927, S. 6.

bracht: „Mit der Industriellen Revolution nahm das Bild der Umwelt, vor allem der Metropolen, immer mehr einen montierten Charakter an, mehr und mehr erschien die Umwelt als gigantische Realmontage.“¹⁹ Und nur auf den ersten Blick ist irritierend, dass in diesem soziokulturellen Grundverhältnis auch innerhalb der kommunistisch geleiteten Pressearbeit zentral der Kampf um die Verteilung der Zeit steht – zumindest als Anforderung der aktiven Kader und Funktionäre an die „Basis“ mit ihrem gegenläufigen Bedürfnis nach unmittelbarer Verbesserung ihrer Lage. Denn über freie Zeit konnten die proletarischen Amateure in quantitativer wie qualitativer Hinsicht nur sehr eingeschränkt verfügen. Nicht allein, dass generell die für das Fotografieren verfügbaren Stunden durch die Arbeitszeit definiert und auf die Freizeit – also in der Regel den Sonntag – verwiesen waren (hierauf führt sich auch das visuelle Verschwinden des harten Alltags und die Dominanz „kleinbürgerlicher“ Sonntagsbilder als sauberer Gegenwelt als eine der Gefahren für die Entwicklung einer Tendenzfotografie zurück):

„Unsere Freizeit ist knapp bemessen. Die schönste Zeit zum Fotografieren geht uns im Betrieb verloren. Der einzige freie Tag, der Sonntag, verleitet uns nur allzu oft zu Sonntagsbildern.“²⁰

Diskutiert wurde die Frage der fremd verfügbaren Zeit als Konstituante proletarischer, von Notwendigkeiten diktierteter Alltagsexistenz.²¹ Bürgerliche Kultur hingegen erscheint einem dichotomischen Weltbild als ein Reich der Muße und der freien Wahl nach Geschmacksinteressen.²²

Diese Gegenüberstellung entspricht ganz den von Pierre Bourdieu herausgearbeiteten Haltungen der proletarischen und kleinbürgerlichen Unterschichten zum Ästhetischen. Der Anti-Ästhetizismus der Unterklassen erscheint als Teil einer Haltung, die auf Bewältigung der Alltagsrealität ausgeht und ästhetische Hervorbringungen nicht getrennt von den hierin notwendigen moralisch-ethischen Bewertungen beschreiben kann noch will. Dementsprechend werden insbesondere Fotografien unter Aspekten ihrer Information und ihrer Lesbarkeit, d. h. der direkten Ent-

19 *Annegret Jürgens-Kirchhoff*: Technik und Tendenz der Montage in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Lahn-Giessen 1978, v.a. S. 7–13, hier S. 7 unter Rückgriff auf *E. Siepmann*: Montage (wie Anm. 11), passim.

20 *E. Remscheider* (= Ernst Hoch, Remscheid?): Immer schussfertig. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 4 (1930), 11, S. 256f.

21 So etwa: „Vereinigungen von Arbeitern und Arbeiterzeitungen werden nicht ‚gemacht‘, sie wachsen aus einer Notwendigkeit des proletarischen Lebens. (...) Bei der herrschenden Klasse ist das alles anders. (...) Sie organisiert sich für jeden Zweck mit größter Leichtigkeit. Ihre Publikationen werden einfach ‚gemacht‘, kommen schon fertig zur Welt und sind ein Geschäft.“ (*Franz Langenbruck*: Eine entscheidende Wendung. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 2 [1927/1928], 9, S. 3f.)

22 „Zweck und Ziel dieser Art Fotografie ist: Unterhaltung für die Freizeit und ästhetische Spielerei zu sein. Ganz anders die Arbeit des Arbeiter-Fotografen. Nur das Allernotwendigste für seine Arbeit führt er mit sich: Apparat, Aufnahmematerial und die Blitzlichtlampen für Innen- und Nachtaufnahmen.“ (*N.N.*: So oder so. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 6 [1932], 8, S. 167).

schlüsselbarkeit ihrer Funktionen bewertet: „Alles spricht dafür, dass ‚populäre Ästhetik‘ sich darauf gründet, zwischen Kunst und Leben einen Zusammenhang zu behaupten (was die Unterordnung der Form unter die Funktion einschließt), oder, anders gesagt, auf der Weigerung, jene Verweigerungshaltung mitzuvollziehen, die aller entfalteten Ästhetik zugrunde liegt, d. h. die schroffe Trennung zwischen gewöhnlicher Alltagseinstellung und genuin ästhetischer Einstellung.“²³ Die „bürgerliche“ Abspaltung des „interesselosen Wohlgefallens“ von diesen sozialen Qualitäten steht dem als Distinktionsverhalten gegenüber.

Der Kampf um die Zeit ist unterschiedlichen Faktoren geschuldet: Haltungen, die aus dem sozialen Habitus wie der politisch angespannten Lage und der Fokussierung der Kräfte im Kampf um die Macht resultieren, wie auch allgemein einem zeittypischen kulturellen Gestus der Geschwindigkeit. Im politischen Interesse auch von KPD-Kadern adaptiert, wird er zu einem widersprüchlichen Ausdruck von unbedingter, vorwärtstreibender Modernität – und zugleich ambivalent sowohl als gesuchtes körperlich-psychisches Vergnügen und zu meisternde Anforderung wie auch als Teil der Ausbeutungsrealität erfahren.²⁴

Auf pragmatischer Ebene entspricht dieser gesellschaftlichen Beschleunigung der wiederholte Hinweis darauf, dass Nachrichten – und speziell Pressebilder – nur in dem Maße bedeutsam seien, wie schnell sie die Redaktionen und die Öffentlichkeit erreichen würden. Rasches Handeln war so grundlegend – und blieb offenbar ebenso grundlegend ungelöst –, dass dieser Aspekt der Zeitbeherrschung die Arbeiterfotografen-Bewegung vom Anfang bis zum Ende begleitete. Das entsprach den Usancen des Bildermarkts und der Presseproduktion:

„Diejenige Zeitschrift nun, die es versteht, das Geschehene am schnellsten naturwahr zu illustrieren, genießt heute das größte Interesse, und derjenige Photograph, dem bei großer Geschicklichkeit die Erzeugung aktueller Bilder am schnellsten gelingt, macht das beste Geschäft. Wie das Bild ausfiel, ist schließlich nicht unbedingte Hauptsache, wenn die Darstellung nur einigermaßen reproduktionsfähig gelang. (...) Die Gewinnchancen des Illustrationsphotographen oder Bildjournalisten sind hauptsächlich durch äußerst schnelle Arbeitsleistung zu verbessern.“²⁵

Dieser Geschwindigkeit stand die Montage in ihrer entwickelten Form mit der notwendig längeren Produktionszeit im Wege, oder anders: Sie blieb aufgrund ihres anderen Zeitverbrauchs auf diesem zurück. So wird es nicht gewagt sein zu konstatieren, dass bei der VdAFD eine Modernisierung Einzug hielt (oder vielleicht

23 Vgl. *Pierre Bourdieu*: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. 3. Aufl., Frankfurt a. Main 1984, bes. S. 64–114, hier S. 64.

24 Vgl. hierzu auch die „Taylorisierung“ der KPD-Parteiarbeit: „Für viele ‚einfache‘ Mitglieder war das eine Zumutung, da für sie die Partei immer auch als temporäre Vorwegnahme der Utopie idyllische sozialistische Gegenwelt zur kapitalistischen Betriebsrealität sein sollte.“ (*Ulrich Eumann*: Eigenwillige Kohorten der Revolution. Zur regionalen Sozialgeschichte des Kommunismus in der Weimarer Republik. Frankfurt a. Main u. a. 2007, S. 133; freundlicher Hinweis von Carsten Voigt).

25 *Carl Dietze*: Presse-Illustrations-Photographie. Praktische und geldliche Verwertung. Mit Verzeichnis der Absatzgebiete. Leipzig 1931, S. 14 und 42.

besser halten sollte), die den Verband objektiv spaltete bzw. real vorhandene Widersprüche offenlegte: in einen kleinen Kern zunehmend ihre Aktionen bewusst planender Aktivisten von Kampfkollektiven (zu denen, in anderem Zeittakt, auch Heartfield zählt, der ab 1930 wöchentlich eine Montage zunächst für den redaktionellen Teil, dann für den Titel der AIZ zu liefern hatte), und einer großen Gruppe von Organisierten, die aus unterschiedlichen Gründen eine solche Beschleunigung nicht mitvollziehen konnten oder wollten. Die langsamere Zeit des „spontanen Arbeiterbewusstseins“ wird abgespalten von der optimierten Zeit des „organisierten Arbeiterbewusstseins“;²⁶ sie verbleibt im Privaten oder sie wird in diesen Bereich und andere nähräumliche Aktionsfelder zurückverwiesen.

2. Wildes Denken im Klassenkampf?

Hatten die Einwände der Funktionäre immer wieder die Produktion der Bildstrecken für die Parteizeitungen und die AIZ als Zulieferung für eine professionelle Nutzung definiert, so bot doch den Arbeiteramateuren allein schon die Freude am Fotografieren und an der Dunkelkammerarbeit als handwerklich-schöpferische Tätigkeiten ein Gegenmodell zur Industriearbeit (oder auch zur Arbeitslosigkeit), nicht zuletzt, indem sie soziale Anerkennung versprachen.²⁷ Insbesondere das Montieren eröffnete die Möglichkeit, einen komplexeren und gleichwohl nicht arbeitsteiligen Prozess von Ausgangsmaterial, Idee und Endprodukt einzuleiten und zu durchleben. Und es ist daher mehr als eine Allegorie, die Fotomontage als „symbolische Form“ aufzufassen,²⁸ in deren Methode wie Ergebnis sich Urbanität und

26 Rudolf Stumberger hat hierzu in Anlehnung an Gramsci, die frühen englischen Cultural Studies sowie Wilhelm Reichs Begriff von „zweierlei Klassenbewusstsein“ folgenden Gedanken entwickelt: „Was sich (...) auf der Ebene eines ‚spontanen‘ Arbeiterbewusstseins als Wertschätzung von fotografischer Wahrhaftigkeit äußerte, eben durch die Betonung der Herstellung von nicht gestellten und nicht inszenierten Aufnahmen durch die Arbeiter-Fotografen, war auf der Ebene des ‚organisierten‘ Klassenbewusstseins längst relativiert. Unter spontanem Arbeiterbewusstsein soll hier jenes Bewusstsein verstanden werden, das unmittelbar aus der sozialen Lage und aus der Lebenswelt resultiert und das mit Tugenden aus dem Reich der Notwendigkeit wie Sparsamkeit und Solidarität und Tugenden aus dem industriellen Arbeitsprozess wie Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit (oder eben fotografisch: Wahrhaftigkeit) verbunden ist.“ (*Rudolf Stumberger: Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945. Konstanz 2007, S. 138*). Allerdings erkennt diese Bemerkung die in Bildkonventionen inszenierte Form der überwiegenden Mehrzahl der Arbeiterfotografien.

27 Hierzu grundlegend die knappe Bemerkung von Theo Pinkus: „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: *Eberhard Knödler-Bunte: Fragen an Theo Pinkus über seine Arbeit bei der AIZ. In: Ästhetik und Kommunikation 3 (1973), 10, S. 69–80, hier S. 77*).

28 Hierzu vgl. *Barbara Lange: Mitchells Perspektive. Panofskys Aufsatz Perspektive als „symbolische Form“ und die visual cultural studies. In: reflex 1/2009, http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3968/pdf/Lange_BL.pdf (letzter Zugriff: 8. August 2009).*

Modernität der Zeit im Allgemeinen wie auch spezifisch der Arbeiterfotografen in ihrer Lebenswelt und ihrem Selbstverständnis als Teil politischer und schöpferischer Avantgarde formulieren konnte.

In welcher Form aber auch immer: Diese Tätigkeiten unterliegen einer anderen Zeitstruktur und einer anderen Aufmerksamkeitsökonomie – sie sind eine Gegenwart zu den Anforderungen rationalisierter Industriearbeit (oder der Destrukturierung durch Arbeitslosigkeit), dem Spiel verwandt, subjektiv und im begrenzten Zeitausschnitt autonom. Dabei ist es vermutlich vor allem die kombinatorische Leistung, aus selbst verfertigtem und vorgefundenem Material – das hierin eben nicht allein privat war, sondern beispielsweise als Presseillustration in höchstem Maße öffentlich vorlag – neue Bedeutungen auf einer gesellschaftlich wahrgenommenen Plattform zu generieren, die die Amateure motivierte:

„Ich habe mir z. B. direkt schon eine Sammlung selbst angefertigter Montagen angelegt, die ich aus ganz gegensätzlichen Blättern zusammengesetzt habe. Ich nehme Bilder aus der AIZ – Köpfe – oder sonstiges und montiere da Bilder und Texte aus bürgerlichen Blättern hinzu. Jeder, der diese Blätter durchsieht, ist von der verblüffenden ‚Redekunst‘ dieser Montagen begeistert.“²⁹

So scheint in dieser raren Selbstäußerung etwas durch vom Beharren auf der kompensatorischen Funktion sich selbst genügenden Bastelns, zu dessen Zeitdimension jüngere Untersuchungen empirische Belege beigebracht haben:

„Oft ist das qualitativ andere, das man in der Freizeit sucht, in einer winzigen Differenz zur Industriearbeit versteckt. Es verbirgt sich im ‚Wie‘. (...) Zwei Bedingungen beim Puzzeln sind wesentlich anders als bei der Akkordarbeit: sie (die interviewte Arbeiterin, W.H.) bestimmt, wo sie beginnt, wann sie unterbricht, wie sie weitermacht. In diesem Zusammenfügen nach eigenem Zeitgefühl liegt ein Stück Autonomie. Die Beschäftigung ist eingebunden in ruhig fließende Zeit (...). Das macht die Entspannung aus.“³⁰

Doch bleibt dies Sichverlieren im Spiel – wie es etwa 1930 das Bilderpuzzle der „Preisauflage 1“ der AIZ andeutet³¹ – gleichwohl in der Selbstwahrnehmung etwa des Arbeiterfotografen Heinrich Berg (Leipzig) eingebettet in den Bedingungsrahmen:

„Wenn irgend jemand sich zwingen muß, seine Freizeitarbeit, zu der für uns das Fotografieren gehört, so nachdrücklich wie nur möglich systematisch aufzubauen, dann ist der Arbeiter-Fotograf im eigenen Interesse zuerst dazu verpflichtet. Für ihn bedeutet das Fotografieren eine wirksame Entspannung seiner Nerven, auf die die Treitmühle seines langen Arbeitstages stündlich zermürend einwirkt. Für ihn bedeutet sie aber auch Belastung seines Geldbeutels. Er muß fühlbare Opfer bringen, um sich ihr überhaupt widmen zu können.“³²

29 Leserbrief, AIZ 9/1930, S. 103, nach E. Siepmann: Montage (wie Anm. 11), S. 144.

30 Regina Becker-Schmidt u.a.: Nicht wir haben die Minuten, die Minuten haben uns. Zeitprobleme und Zeiterfahrungen von Arbeitermüttern in Fabrik und Familie. (= Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung, Reihe: Arbeit, 9). Bonn 1982, S. 57.

31 Arbeiter Illustrierte-Zeitung 9 (1930), S. 834.

In vergleichbarer Widersprüchlichkeit hat Claude Lévy-Strauss die kulturelle Praxis der Bricolage beschrieben und hierbei insbesondere Unterschiede zur Ingenieursarbeit herausgestellt.³³ Dabei ist der Unterschied des Bastlers zum Physiker oder Ingenieur nicht absolut,

„er bleibt jedoch in dem Maße wirklich, wie der Ingenieur in Bezug auf jene Zwänge, die einen Zivilisationszustand zum Ausdruck bringen, immer einen Durchgang zu öffnen versuchen wird, um sich *darüber* zu stellen, während der Bastler freiwillig oder gezwungen *darunter* bleibt; mit anderen Worten, der erstere arbeitet mithilfe von Begriffen, der letztere mit Hilfe von Zeichen. (...) Man könnte also sagen, der Gelehrte und der Bastler lauerten beide auf Botschaften, für den Bastler aber handelt es sich um Botschaften, die in gewisser Weise vorübermittelt sind und die er nur sammelt.“³⁴

Solche Gegenüberstellung von Intuition und Planung, die ihre Verbindungen zu Vorstellungen von kindlicher Phantasie und erwachsenem Pragmatismus hat, schwingt auch in einer Bemerkung des Kunstkritikers der KPD-Parteizeitung „Die Rote Fahne“, Durus, mit, die die Überlegungen Lévy-Strauss' zu historisieren vermag:

„Der Begriff ‚Fotomontage‘ deutet auf einen ‚rein‘ technischen Vorgang hin, auf die äußerliche Zusammenkoppelung von Einzelteilen verschiedener Fotos. Diese Einzelteile, die ineinander montiert, zu einander in Beziehung gebracht werden, sind bei der bürgerlichen Fotomontage wie bei der proletarisch-revolutionären Fotomontage: Teil der Wirklichkeit.“ (Gegenüber der bürgerlichen Montage aber, W.H.) „enthüllt die revolutionäre Fotomontage des marxistisch eingestellten ‚Künstlers‘ (Technikers) in Fotodetails (Wirklichkeitsdetails), die zueinander inhaltlich und formal in dialektische Beziehung gebracht sind, tatsächliche Verhältnisse, tatsächliche Beziehungen und Gegensätze der sozialen Wirklichkeit.“³⁵

Dies Insistieren auf der Genese eines auf Kultur und Lebensweise sowie auf dem Stand der gesellschaftlichen Produktivkräfte orientierten Begriffs von Volkskunst verbindet sich im vorliegenden Fall durchaus widerspruchsfrei mit der hier diskutierten Praxis und auch auf theoretischer Ebene mit den Diskussionen um eine Verwandlung des Künstlerbilds in der KPD-nahen Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARBKD oder ASSO). Für sie stellte der Aufenthalt Sergej Tretjakows in Berlin, Januar bis April 1931, einen wichtigen Einflussfaktor dar: Sein Plädoyer für einen „Operativismus“ bezog sich nicht allein auf das Schreiben; er sah in der Fotomontage „aufgrund ihrer technischen Produktionsweise das für die Entprofessionalisierung der Kunst geeignetste Bildmittel.“³⁶

32 Heinrich Berg, Leipzig: Verwendung der „Hinterlinse“. In: Der Arbeiter-Fotograf 2 (1927/1928), 15, S. 5–8.

33 Claude Lévy-Strauss: Das wilde Denken. Frankfurt a. Main 1973 (1962), S. 30f. (Freundlicher Hinweis von Marie-Luise Lange).

34 Ebd., S. 33.

35 Durus: Fotomontage, Fotogramm. In: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931), 7, S. 165–168.

36 Hubertus Gassner: Heartfields Moskauer Lehrzeit 1931–1932. In: Peter Pachnicke, Klaus Honnef (Hrsg.): John Heartfield. Köln 1991, S. 300–337, hier v.a. S. 304f.

In Übereinstimmung mit der politischen Grundlinie der KPD-Führung, die seit 1928 mit einem neuen linken Kurs von einer zunehmend revolutionären Zuspitzung der sozialen und politischen Widersprüche ausging, mehrten sich spätestens ab 1930/31 in der Verbandszeitschrift „Der Arbeiter-Fotograf“ die immer drängender werdenden Hinweise, die Aktivitäten der Ortsgruppen planmäßiger zu gestalten, um die vorhandenen Kräfte rationeller und effizienter einzusetzen. Sollte hiermit der Übergang vom Privaten zum Professionellen, vom Kleinbürgerlichen zum Proletarischen, vom Bastlertum zum Klassenkampf erreicht werden, so ergab sich idealiter auch eine neue Organisationsform des für die Arbeit vor Ort benötigten Bild- und Textmaterials. Sie kann zeitlich als Intensivierung, inhaltlich als Verwissenschaftlichung gedacht werden und stellt sich auch in diesem Sinn gegen die Bricolage des Alltagsbewusstseins mit seiner sowohl erfahrungsbezogenen wie auch unsystematischen Kombination heterogener Bewusstseinsinhalte – die gerade in der Allgegenwart medialer Hervorbringungen eben nicht erst seit jüngster Zeit relevant ist und auch im mediengeschichtlichen Rückbezug unseres Zusammenhangs neuer Reflexion bedarf:

„Die bisherige Popularethnographie hat sich vor allem für die unbekümmert eklektische Kombination von traditionellem und modernem Wissen interessiert, wie es sich in der Laienmedizin häufig findet. Vernachlässigt wurde die Bricolage des tagtäglich neu entstehenden Wissens, das durch die heutige Ausbildungs- und Mediengesellschaft auch untere Bildungsschichten erreicht. Man denke nur an das weite Feld populärer Politik- und Gesellschaftsbilder, die durch das Zusammenbringen von Teilinformationen mit Alltagstheorien entstehen (...).“³⁷

Gerade als Mittel und Repräsentant einer geordneten Gegenwelt also, doch ambivalenterweise auch als Hort diversester Materialien mit den Potenzen unendlicher Kombinationsmöglichkeiten, erscheint das Archiv in diesem Zusammenhang für die inhaltliche wie die gestalterische Arbeit unerlässlich.³⁸ Es ist als Teil einer „Verwissenschaftlichung“ der politischen Tagesarbeit in einer Anleitung des ZK Agitation für Betriebs- und Häuserzeitungen so beschrieben worden:

„Jede Zeitungsredaktion soll sich ein kleines, stets aktuelles Archiv halten. (...) Was muß das Archiv enthalten? (...) 1. Zellenmaterial (...), 2. Zentrales Material (...). 3. Bildarchiv. Die gedruckten und abgezogenen Illustrationsvorlagen, die vom Z.K. herausgegeben werden; aus der ‚R.F.‘, ‚A.I.Z.‘, ‚Eulenspiegel‘ und anderen Zeitungen (evtl. russische), die der Zelle zugänglich sind, ausgeschnittene Zeichnungen. Zeichnungen und Karikaturen (sic!), die im Betrieb gesammelt wurden.“³⁹

37 B.J. Warneken: Ethnographie (wie Anm. 13), S. 112f.

38 Zum Fotoarchiv und dessen erinnerungsstrukturierender Bedeutung *Herta Wolf*: Das Denkmälerarchiv Fotografie. In: *Dies.* (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt a. Main 2002, S. 349–375.

39 *ZK Agitprop der KPD*: Wegweiser zur Herstellung von Betriebs-, Häuserblock- und Dorfzeitungen. Berlin, Juli 1931, S. 13f. (Archiv Forschungsstelle für Zeitgeschichte Hamburg; Dank an Ursula Büttner und Angelika Voß-Louis).

Lévy-Strauss eingedenk, lässt sich dieser Prozess als einer der Professionalisierung, als Ersetzen des Bastelns durch das planende Denken, auch in Bezug auf das Montieren beschreiben – doch in praxi blieb es wohl eher bei Ansätzen, die nur in wenigen Ortsgruppen, möglicherweise nur in Berlin, entwickelt werden konnten. In allen verfügbaren Medien und in allen Ortsgruppen jedoch kam der Verbindung von Bild und Text – in welcher Form auch immer – eine zentrale Rolle zu. Ihre Beachtung ist es schließlich, die die Bedeutung der Fotomontage im proletarischen Lebenszusammenhang zu verstehen eröffnet.

3. Stadtraum – Bildraum – Schriftraum

„Ohne auf die psychologischen Gründe eingehen zu wollen, können wir sagen, daß etwas ‚Bildliches‘ dem Menschen, insbesondere dem leseungewohnten, besser eingeht als etwas ‚Gedrucktes‘. (Wir wissen natürlich, daß Buchstaben letzten Endes auch ‚Bilder‘ sind, aber das wollen wir hier außer acht lassen). Auch kommt es zweifelsohne darauf an, dem abgearbeiteten, ermüdeten Werktätigen, dem nur seine knappe Freizeit zur Aufnahme von Wissen zur Verfügung steht, dieses Wissen möglichst wenig umschweifig zu vermitteln. Das Bild ist leichter verständlich, anschaulicher, fesselnder, weniger abstrakt als das gedruckte Wort. – Es hat dafür auch seine Nachteile. Es kann trotz seiner Konkretheit oft ungenauer sein als das Wort.“⁴⁰

Hiermit reagierte die Diskussion innerhalb der organisierten Arbeiterfotografie unmittelbar auch auf den allgemeinen Bildungsgrad der KPD-Mitgliedschaft und die selbst bei Funktionären ganz offenbar geringe Akzeptanz der Parteipresse – von der wohl nur die AIZ und andere Veröffentlichungen des Neuen Deutschen Verlags Ausnahmen darstellten.⁴¹ Dieser mehrfach konstatierten dominanten Bedeutung des Bildes einerseits, proletarischer Klassenlage andererseits entspricht, dass

„[d]ie nicht diskursiv bestimmte Handlungslogik der Unterschichtkollektive (...) auf Symbole angewiesen (ist), damit eine Einfügung in das politische Schema einer gesellschaftlichen Gesamtkonfiguration möglich ist. Gleichzeitig werden kulturelle und soziale Eigenbilder, kollektive Identitäten, hergestellt. Kollektive Identitäten, so kurzlebig sie sein mögen, verfügen mittels ihrer Zeichen- und Bildsysteme über eine Konsistenz und fügen sich so erkennbar in eine gesellschaftliche Wirklichkeit.“⁴²

40 Heinz Luedecke: Bild-Wort-Montage. Ein Vorschlag zur Zusammenarbeit von Fotografen und Schriftstellern. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 5 (1931), 9, S. 211–213. Die Argumentation dieses Kapitels ist ausführlicher entwickelt in *Wolfgang Hesse*: „Der Unterricht muß auch auf der Straße erteilt werden.“ Stadtraum und Bildraum in der deutschen Arbeiterfotografie (Tagungsband „Die Eroberung der beobachtenden Maschinen“, ISGV Dresden, im Druck).

41 Zur Kritik an der Roten Fahne und anderen Parteizeitungen aus Reihen der Mitgliedschaft sowie zur Rezeption der Parteiliteratur insgesamt vgl. *U. Eumann*: Eigenwillige Kohorten (wie Anm. 24), Kap. 4.2.1 Die Parteipresse, S. 205–232, hier S. 231.

42 *Gottfried Korff*: Symbolgeschichte als Sozialgeschichte? Zehn vorläufige Notizen zu den Bild- und Zeichensystemen sozialer Bewegungen in Deutschland. In: *Bernd-Jürgen Warneken* (Hrsg.): *Massenmedium Straße. Zur Kulturgeschichte der Demonstration*. Frankfurt a. Main u. a. 1991, S. 17–36, hier S. 18f.

Welches symbolische Verhältnis zur Wirklichkeit also unterhält die Fotomontage als Methode? Wie oben skizziert, besteht zum einen ihr genetischer Konnex mit der arbeitsteiligen und in kleinste Zeitabschnitte zerlegten modernen Produktion und sozialen Reproduktion. Zweitens ist sie – symptomatisch wohl auch für die übrigen fotografischen Amateurarbeiten – Ausdruck eigensinnig beanspruchter Zeitautonomie. Hiermit in engster wiewohl widersprüchlicher Verbindung steht drittens die Beschleunigung des öffentlichen Lebens, die Ausweitung seiner Komplexität – als Tatsache unmittelbarer Erfahrung wie auch vermittelt in gesellschaftlicher Kommunikation.

Dies betrifft sowohl die Ausweitung der Warenwerbung in städtischen Milieus seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert,⁴³ auf die sich beispielsweise schon die ästhetische Avantgarde der Vorkriegszeit mit ihren Bild-Text-Collagen als Kunst neuer Urbanität bezogen hatte, als auch – spezifisch für die proletarische Kultur etwa seit der Jahrhundertwende – das Mitführen von Schrifttafeln, Transparenten o. ä. bei Demonstrationen, Kundgebungen, in der Straßenagitation.⁴⁴ (Abb. 4) Das soziale Handeln ergänzende Schriftplakate, Spruchtransparente im Demonstrationzug oder über der Straße, Wand- und Bodenparolen markieren seither die ideologische Besetzung des öffentlichen Raums und erläutern die Intentionen der Demonstranten, orientieren die physische Aktion ideologisch zum Zusammenhalt nach innen wie zugleich Ablehnung oder Zustimmung heischend nach außen, ohne jedoch andere Zeichen und Handlungen zu verdrängen.⁴⁵ Zur „unmittelbare(n) physische(n) und symbolische(n) Argumentation der Massen durch kollektive Handlungsweisen“⁴⁶ gehörte fast ausnahmslos ihre Ausstattung mit Schriftlichem. Die so gleichermaßen körperlich wie kognitiv ausgestaltete Besetzung des öffentlichen Raums nun bringt – so die zentrale These – sowohl in der proletarischen Lebenserfahrung wie im Bild den „Kampf um die Straße“ mit der amateuri-schen Fotografie, der parteilichen Pressearbeit und der Fotomontage zusammen: Hier wie dort, wenn auch in unterschiedlichen Realitätsgraden, handelt es sich um

43 Hierzu beispielsweise die kurz nach 1900 einsetzende Materialsammlung von *Gisela Mütting*: Die Literatur „bemächtigt sich“ der Reklame. Untersuchungen zur Verarbeitung von Werbung und werbendem Sprechen in literarischen Texten der Weimarer Zeit (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, 1887). Frankfurt a. Main 2004.

44 In der Literatur zur Geschichte von Demonstrationen wurde dem Mitführen von Schrifttafeln etc. keine explizite Aufmerksamkeit geschenkt. Die Angaben hierzu müssen daher entsprechend unbestimmt bleiben.

45 Vgl. hierzu *Marie-Luise Ehls*: Protest und Propaganda. Demonstrationen in Berlin zur Zeit der Weimarer Republik (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, 92). Berlin/New York 1997. In Abhängigkeit von unterschiedlichen politischen Konzeptionen der KPD standen unterschiedliche Aktionsformen im Vordergrund, hierzu insbes. Kap. 5, S. 260–309.

46 Ebd., S. 260.



Abb. 3: ld. (= wohl: Hermann Leupold): Hetztempo der Zeit. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 9 (1930), Nr. 1, S. 18/19



Abb. 4: Ortsgruppe Dresden: ... ich war, ich bin, ich werde sein ... (Aus unserem Wettbewerb). In: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930), Nr. 10, S. 227

Montagen aus physischer Aktion und schriftlichen Erläuterungen.⁴⁷ Als Realmontagen kommt ihnen eine zentrale Rolle bei der Strukturierung des Raums, der Orientierung der Bewegungen und der Generierung von Bedeutungen des öffentlichen Handelns zu. Ein besonders deutliches Beispiel für die zeitgenössische Wahrnehmung dieses Phänomens bieten zwei Fotografien von Erich Meinhold, deren eine die Demonstration zum Antikriegstag am 1. August 1931 in Schwarzenberg, die andere die davor oder danach abgestellten Plakate zeigt: Sie sind bewusst angelegte Dokumente des Kampfs um die Straße und um die richtige politische Gesinnung einerseits, der Bedeutung schriftlicher Erläuterungen in der Gegenwart wie der historischen Überlieferung andererseits – zudem als selbst gestaltete Objekte Teil eigener und eigenständiger proletarisch-kultureller Produktion in der Summe des Handelns wie der Relikte Zeugnisse einer proletarischen Volkskunst.⁴⁸ (Abb. 5, Abb. 6)

Wohl sind die Verschriftlichung des Stadtraums und die kulturellen Reaktionen hierauf keine nur proletarische Erfahrung, sondern eine der modernen Urbanität generell. (Abb. 7) Doch bekommt die Schrift im proletarischen Lebenszusammenhang und vor allem im „Kampf um die Straße“ ihre Spezifik. Wenn mit Warneken und Korff davon auszugehen ist, dass „Zeichen, Symbole und Rituale‘ solcher Aktionen eine wichtige Rolle bei der Strukturierung politischer Erfahrung, insbesondere bei dem Aufbau kollektiver Identitäten (spielen), dass ihre Abläufe und die dabei praktizierten Aktionsmuster in hervorragender Weise Auskünfte über Konvergenzen und Verwerfungen von Alltags- und politischer Kultur, von Volks- und Parteikultur und über die Amalgamierungsformen von Tradition und Moderne in der ‚Volkspolitik‘ geben können“⁴⁹, dann trifft dies auch auf den hier behandelten Sachverhalt zu. Der Gedanke umschreibt die Grundlage, auf der sich nicht allein Verständnis für die Methode der Montage, sondern zugespitzt formuliert das montierte Lebensgefühl einer Selbstwahrnehmung in Bildern und Texten bilden kann-

47 Es wäre weitere Überlegungen wert, den Zusammenhang dieses Körper/Bild-Verhältnisses zur Wirkung der Montagen zu untersuchen. Für den Film hat dies *Felix Lenz*: *Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus Formdramaturgie Pathos*. München 2008 entwickelt. Hier soll eine Bemerkung genügen: „Eisensteins Ziel ist (...) ein nicht abreißender Dialog mit dem körperlichen Nachvollzug von kinetischen Bildreizen. Nur als Substitut körperlicher Bewegung wird die Montage beim Zuschauer wirksam.“ (Ebd., S. 17). Weitere Ausführungen zusammenhängend v.a. im Kapitel „Vom Körper zur Komposition“, S. 23–46.

48 Die Bedeutung von Schrift und Bild im „Kampf um die Straße“ ist zu einem durchgängigen Kulturmuster geworden: „Noch während der Ostberliner Demonstration am 4. November 1989 beschlossen die Organisatoren, sämtliche Transparente, Plakate und Texte der Demonstration einzusammeln, auszustellen und zu archivieren.“ (*Bernd Jürgen Warneken*: „Die Straße ist die Tribüne des Volkes.“ Ein Vorwort. In: *Ders.*: *Massenmedium Straße* [wie Anm. 41], S. 7–16, hier S. 11).

49 *B.-J. Warneken*: *Die Straße ist die Tribüne* (wie Anm. 48), S. 12. (Korff zitierend: *Gottfried Korff*: *Rote Fahnen und Tableaux Vivants. Zum Symbolverständnis der deutschen Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert*. In: *Albrecht Lehmann* (Hrsg.): *Studien zur Arbeiterkultur*, Münster 1984, S. 106).



Abb. 5: Erich Meinhold: Demonstration in Schwarzenberg zum Antikriegstag am 1. August 1931. Deutsche Fotothek 44402



Abb. 6: Erich Meinhold: Plakate mit Losungen der Demonstration am 1. August 1931 in Schwarzenberg. Deutsche Fotothek 44371

te. Einen Reflex dieser Motivationen stellen die zahllosen Fotografien von Demonstrationen oder anderen Manifestationen im öffentlichen Raum dar, die sich in den überlieferten Beständen der Arbeiterfotografen erhalten haben – und als Teil des gelebten Lebens wie auch der ästhetischen Praxis die Grundlage für die Montagearbeit der proletarischen Amateure bildeten. Ein Beispiel hierfür bietet die „Fotomontage, B.D., Leipzig“. (Abb. 8) Zwar erfüllt sie keinesfalls die angelegten Ansprüche der politischen und handwerklichen Kritik. Doch zeigt sie in unserem Argumentationszusammenhang sehr klar den Zusammenhang, auch in der ausschnittshaft lernenden Aneignung verschiedener Leitlinien: hochgelegener Kamerastandpunkt bei Massenszenen und Erzeugen innerbildlicher Eindeutigkeit durch Beschriftung in den zugrunde liegenden Aufnahmen, und bei der Montage insistierende Wiederholung der Motive und Faltung des homogenen Bildraums zu einem diskontinuierlichen, der das zeitliche Nacheinander des Bildgeschehens in einer zusammenhängenden, synchronen Bildorganisation von virtueller Stärke der eigenen Kraft zu fassen sucht. Die Verbindung von Bild und Text – ohne die Fotografien in aller Regel eindeutige Bedeutungen nicht herausgeben – eröffnet auf den verschiedenen Ebenen unterschiedliche „Räume“ der Wahrnehmung und Reflexion.⁵⁰

Das Verhältnis dieser Elemente unter medientheoretischen und politisch-pragmatischen Aspekten diskutierend, finden sich etwa ab 1930 auch Beiträge mit einem breiteren Ansatz, die die Pressearbeit insgesamt als zu entwickelnde Zusammenarbeit von Bild- und Textautoren beschreiben:

„In der Fotografie spielt der Bildschnitt zwecks Hervorhebung des Wesentlichen eine immer größere Rolle. Wichtiger noch scheint uns die Fotomontage, für welche das einzelne Bild nur Rohmaterial bedeutet. Auch hier lassen sich dialektische Wirkungen von außerordentlicher Kraft erzielen. Eine weitere Möglichkeit ist die Montage aus Foto und Schrifttext. Man kann wohl mit ziemlicher Sicherheit voraussagen, daß das Foto, welches sich bereits den Einband des proletarischen Buches erobert hat, mehr und mehr in das Buch selbst eindringen und zur Steigerung seiner revolutionären Wirkung beitragen wird. Erste Anfänge sind gemacht.“⁵¹

Zu Weiterem sollte es nicht mehr kommen.

50 Vgl. hierzu *Timm Starl*: Kritik der Fotografie, S. 7–13. Online unter: <http://www.kritik-der-fotografie.at/> (letzter Zugriff: 27.7.2009).

51 *Heinz Luedecke*: Schulter an Schulter. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 4 (1930), 12, S. 275–278, hier S. 277.



Abb. 7: Sandwich-Reklame für eine Demonstration am 15. Juni 1927 gegen die Hinrichtung von Sacco & Vanzetti, Dresden, Pirnaischer Platz (im Hintergrund das Polizeipräsidium), wohl Juni 1927. Postkarte. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig F/2331/AB



Fotomontage

B. D., Leipzig

Abb. 8: B.D., Leipzig: Fotomontage. In: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930), Nr. 7, S. 166

4. „Wir wollen montieren!“

Ihre einfachste Form hatte die Montage im proletarischen Milieu Mitte der Zwanziger Jahre in der vielfach auf Postkarten realisierten Addition von Ansichten eines Ereignisses gefunden, die als Erinnerungsbilder zusammengestellt wurden. (Abb. 9) Ihr folgten didaktische Gegenüberstellungen kontrastierender Motive als vielfach mit Text verbundene Form.⁵² (Abb. 10) Das Prinzip entspringt sinnfälligen Widersprüchen der sozialen Realität in ihrer dokumentar fotografischen Wahrnehmung und ist einem hierauf sich beziehenden dichotomischen Weltbild so zugänglich, dass es auch als populäre Bildübung geeignet schien:

„Vor allem wird die Fotomontage imstande sein, die Klassegegensätze des modernen Dorfes scharf herauszuarbeiten: die Technik des Gutsherren und die Technik des kleinen Bauern, die Stallung des Großbauern mit Zuchtbullen und Rekordkühen und die magere Arbeitskuh des kleinen Mannes, das fette Protzengesicht des Dorfwucherers und die Sorgenrinnen im Antlitz der gebückten Kleinbäuerin.“⁵³

Zurückzuführen auf in der Warenwerbung entwickelte Präsentationsformen aber waren es insbesondere die Schaukästen, in denen sich montierendes Denken im Alltag der Arbeiterfotografen verwirklichen konnte. Sie waren als eingeführte Formen vertraut, zugleich flexibel an Aktualitäten anzupassen und im nahen Milieu mit seinen direkten Kommunikationsformen zu beschicken.⁵⁴ Ein Beitrag des Remscheider Ortsgruppenvorsitzenden Ernst Hoch erläutert die eingeführte Form, die didaktische Anordnung des Materials und die Grundlage ihrer öffentlichen Wirkung im Nahumfeld der Arbeiterviertel:

„Aufrüttelnd sollen unsere Bilder wirken! Die Voraussetzung hierzu ist, daß wir mit unseren Bildern in die breiteste Öffentlichkeit gehen, denn auch das beste Bild kann seine propagandistische Wirkung nicht zu Hause in der Schublade ausüben. (...) Welche Mittel stehen uns nun zur Verfügung (...) (außer Presse und Ausstellung, W.H.) Nun haben wir noch eine dritte Möglichkeit. (...) Und zwar die Bilderkästen. Flache Kästen aus Holz mit Glastüre, ähnlich wie sie die Fachfotografen haben, um Geschäftsreklame zu machen. Diese Kästen an Straßenecken in Arbeitervierteln, oder da, wo die Arbeiterschaft zusammenkommt, wo sich das Leben der Arbeiterbewegung konzentriert, angebracht. Die Bilder serienweise so ausgestellt, daß die im Kasten befindlichen Bilder ein bestimmtes Thema behandeln. (...) In jeder Ortsgruppe wird sich ein Genosse finden, der sich ein wenig auf Schriftzeichen versteht. Dann einen kurzen Aufsatz oder Bericht in Form eines Arbeiterbriefes, der das bildlich dargestellte Thema behandelt, und immer einen Hinweis auf den Bilderaushang der ‚Arbeiter-Fotografen‘ in die Tagespresse bringen –

52 Ohne Kunstintention von Ernst Friedrich in seinem skandalisierenden Buch „Krieg dem Kriege“ und innerhalb des kunstintendierten Werbekontextes für das Jahrbuch des Malik-Verlags „Platz dem Arbeiter“, ebenfalls 1924, in dem John Heartfield eine feierliche Generalsbeerdigung und die pragmatische Entsorgung von Soldatenleichen gegenübergestellt hatte, vgl. aus einem Interview mit Heartfield. 1967. In: *Roland März* (Hrsg.): John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse – Erinnerungen – Interpretationen, (= Fundus-Bücher 70/71/72), Dresden 1981, S. 464–469, hier S. 464f. mit Abb. bei S. 48.

53 *Edwin Hoernle*: Das Objektiv dem Dorfe zu. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 5 (1931) 7, S. 155–157.

54 *Erich Rinka*: Fotografie im Klassenkampf. Leipzig 1981, S. 57.



Abb. 9: Märzfeier in Leipzig 1926. Atelier Taube, Postkarte. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig F/1817/AB



Abb. 10: Kinderfürsorge in Deutschland (Mittagessen im Kellerraum des städtischen Altersheims in Limbach i.S.). In der Sowjet-Union (in einem Kinderheim von Nischni-Nowgorod). In: Der Arbeiter-Fotograf 6 (1932), Nr. 4, S. 81

„Wir wollen montieren.“

und ihr werdet sehen, daß jeder, der an der Straßenecke vorbei kommt, sich unsere Bilder ansieht.“⁵⁵ (Abb. 11)

Die Aufnahmen aus diesen „Bilderkästen“ sind die üblichen Erinnerungsfotos von Demonstrationen, deren Funktion gerade durch die Beschriftung in der von „Dokumenten“ der Kampfaktivitäten, von handelnden Organisationen, von im kleinräumigen Milieu vermutlich identifizierbarer Akteure liegt. Es ist die Ästhetik von Gruppenfotografien mit weiter Distanz zum Geschehen und ohne die formal-inszenatorischen Akzentuierungen der Pressefotografie⁵⁶ (Abb. 12). Jedoch belegt die Hineinnahme grafischer Elemente wie auch die montierende Übernahme von anders organisierten Fragmenten das Bemühen um eine ästhetische Anreicherung. Es mag sein, dass solches unverbundene Nebeneinander unterschiedlicher Strategien charakteristisch für dilettantische Ästhetik ist, ist doch deren Ziel nicht primär die Entwicklung einer neuen Form als der mit kombinatorischen Mitteln unterstützte Transport einer Information: Sie schafft nicht einen neuen, einheitlichen Gestaltungsraum, sondern lässt die Bruchlinien der Montage offen. Deren Elemente unterstützen sich in ihrer Aussage und im gegenseitigen Verweis auf Authentizität und öffentliche Anerkennung in einer offenen Bildstruktur und stellen eine alltagskulturelle Form proletarischer Öffentlichkeit dar, die in direkter Kommunikation auch die Bildinhalte kontextualisieren konnte – und musste. (Abb. 13) Vermutlich bezog sich auf solche Erfahrungen der Film-Redakteur der „Roten Fahne“, Heinz Lüdecke, mit seinem Plädoyer: „Bild-Wort-Montage. Ein Vorschlag zur Zusammenarbeit von Fotografen und Schriftstellern“⁵⁷, in dem er die Perspektive einer argumentierenden Montageform entwarf:

„Eine besonders mustergültige, die der Siemens-Zelle, war vor Kurzem abgebildet in der Zeitschrift ‚Der Rote Stern‘ (6. Jahrgang, Nr. 7). Das ist eine sehr geglückte Montage aus statistischen Angaben, Zeitungsausschnitten und fotografischen Dokumenten. Kurze Schlagzeilen sprechen z. B. von der politischen Situation im Notverordnungsdeutschland. Nebenher läuft ein Streifen aus Fotos, die keineswegs den geschriebenen Text nur im gewöhnlichen Sinne ‚illustrieren‘. Sie geben vielmehr alles, was der außerordentlich knappe Text nicht übermitteln kann; sie ersetzen gewissermaßen einen ganzen Artikel in der Tagespresse: Unterstreichungen, Verdeutlichungen, Leitfaden. Es ist also hier, und darauf kommt es uns an, ein ganz enges Zusammenwirken von Schrift und Foto, von ‚Literatur‘ und

55 E. Hoch, Remscheid: Schafft Bilderkästen! In: Der Arbeiter-Fotograf 3 (1929) 10, S. 204f. Die Hinweise auf solche Schaukästen in der Verbandszeitschrift sind zahlreich; häufig bildeten die behördlichen Genehmigungen zu ihrer Anbringung auch Konfliktstoff vor Ort, wie es auch gelegentlich zu Zensurmaßnahmen oder physischen Angriffen der politischen Gegner gekommen ist.

56 Einzig die Bildsprache einer Reihe von Aufnahmen aus dem „Ausstellungs-Transparent auf Rufen“ zum „Streik in der Wanzenburg“ unterscheidet sich hiervon (Der Arbeiter-Fotograf 7 [1933] 1, S. 16) und zeigt hierdurch wohl wiederum die besonderen Bedingungen und Möglichkeiten der etwa 25 Berliner Ortsgruppen. Zur Wiederkehr der immergleichen Gruppenaufnahmen vgl. Hermann Leupold: Das Bild – eine Waffe im Klassenkampf. In: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931) 11, S. 271–275.

57 Heinz Lüdecke: Bild-Wort-Montage. Ein Vorschlag zur Zusammenarbeit von Fotografen und Schriftstellern. In: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931) 9, S. 211–213.



Abb. 11: Hans Bresler: Arbeiter lesen in einem Schaukasten das Wahlergebnis der KPD in Freital 1932. Deutsche Fotothek df_pos-1986-a_0000012 (kw)



Abb. 12: Demonstration beim Mitteldeutschen Treffen des Roten Frontkämpferbundes in Leipzig, Martinstrasse, 1928. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig F/ 994/AB.

„Bild“ erzielt worden. Eines dieser Elemente wäre ohne das andere, wenn auch nicht gerade nichts, so doch erheblich weniger.“

Diese Mischform von Bild und Literatur sei „etwas Neues (...), was sich in keine traditionellen Schubkästen mehr mühelos einordnen lässt. Eine neue Form der Mitteilung und Werbung, für die es natürlich noch andere Beispiele gibt als nur die Wandzeitungen.“⁵⁸ (Abb. 14)

Dem stehen bildmäßige Ansätze in formalem Kontrast inhaltlich zur Seite, die sich in ihrer Methode auf die Prägnanz der massenhaft verbreiteten Arbeiten Heartfields zurückführen lassen, wie die 1930 publizierte „Fotomontage, M.K. Werder a.H.“ mit dem Titel „Erntezeit – Segenszeit“. (Abb. 15) Sie versucht, einen geschlossenen Bildraum aus Vordergrund und Hintergrund zu erzeugen. Die Rubrik „Bilderkritik“ kommentiert:

„Immer wieder versuchen sich gerade die Anfänger auf diesem so überaus schwierigen Gebiet und der Mißerfolg ist unausbleiblich. Es genügt eben nicht, daß man mehrere Bilder zusammenklebt und das ganze eine Fotomontage nennt, und dann, wohl in der Erkenntnis der Unzulänglichkeit, durch Beschreibung und Beschriftung die Schwächen verdecken will. Bei aller Anerkennung des zu Grunde liegenden Leitgedankens können wir dieses Machwerk nur als schlechten Kitsch bezeichnen. Wir raten dem Genossen, seine Zeit besser zu verwenden, indem er sich zum Ziele setzt, in einer Folge von guten Fotos eine Reportage über das von ihm angeschnittene Thema zu schaffen. (...) Die Montagen, wie sie zum Beispiel der bekannte proletarische Künstler John Heartfield geschaffen hat, sind bei aller scheinbaren Einfachheit das Ergebnis langjährigen Spezialstudiums und an technische Voraussetzungen gebunden, die einem Arbeiter-Fotografen fast nie zur Verfügung stehen.“⁵⁹ (Abb. 16)

So kommt der gedanklich klaren wie technisch vergleichsweise aufwendigen Negativmontage „Zeit-Dokument“ von „W.N., Planitz“ (Abb. 17) eine Bedeutung zu, die im Widerstreit unterschiedlicher mehr oder minder misslungener Montagen als positives Beispiel dienen konnte. Sie zeigt die „Ausweis- und Kontrollkarte“ eines Arbeitslosen, auf deren Rückseite ein Ausschnitt aus einer Warteschlange einmontiert ist – die „Bilderkritik“ lobt:

„Der interessante Versuch, die Stempelkarte zur Ergänzung einer Reportage über Erwerbslosigkeit zu verwenden, muß anerkannt werden. Es ist auch ein glücklicher Gedanke, durch Einkopieren der Schlange den Eindruck zu vermitteln, der tagtäglich auf dem Erwerbslosen lastet. Also, die Idee ist gut, und wir möchten dem Genossen N. nur empfehlen, die Arbeit noch einmal zu wiederholen, dabei aber darauf zu achten, dass es eine technisch einwandfreie Reproduktion wird. (...)“⁶⁰

58 Ebd.

59 Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930) 10, S. 239.

60 Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930) 6, S. 141. Die Montage wurde zwei Jahre später mit der Schlagzeile „Das Problem der Wahl: Arbeit den Arbeitslosen“ veröffentlicht in der (sozialdemokratischen!) Illustrierten Volk und Zeit. Bilder zum Vorwärts 14 (1932), 44, Titelseite. Die Ortsgruppe Planitz hatte zuvor als offenbar einzige gegen den „einseitig kommunistisch(en)“ Kurs der VdAFD protestiert, vgl. Bericht über die Bezirkskonferenz Mitteldeutschland, in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931), 1, S. 14.



Abb. 13: W.L., Leipzig: (Bilderkasten). In: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930), Nr. 9, 1930, S. 212 mit kommentierten Fotografien und einem Ausriss „Auf Mansfelds roter Erde...“ aus: Arbeiter Illustrierte Zeitung 9 (1930), Nr. 25, S. 483

Sturm auf Siemens

Aufbau des Klassenkampfes in der ganzen Welt

Siemens-Betriebe

Die Siemens-Betriebe sind in der ganzen Welt verbreitet. In der Tabelle sind die Betriebe in der ganzen Welt aufgeführt. Die Tabelle ist in 10 Spalten unterteilt: 1. Name des Betriebs, 2. Ort, 3. Branche, 4. Anzahl der Arbeiter, 5. Anzahl der Arbeiterinnen, 6. Anzahl der Arbeiterinnen, 7. Anzahl der Arbeiterinnen, 8. Anzahl der Arbeiterinnen, 9. Anzahl der Arbeiterinnen, 10. Anzahl der Arbeiterinnen.

der ganze U.S. hilft mir an der Eroberung von Siemens

SILBERNITZEL NR. 5

Die Silbernitzele sind in der ganzen Welt verbreitet. In der Tabelle sind die Silbernitzele in der ganzen Welt aufgeführt. Die Tabelle ist in 10 Spalten unterteilt: 1. Name des Silbernitzeles, 2. Ort, 3. Branche, 4. Anzahl der Arbeiter, 5. Anzahl der Arbeiterinnen, 6. Anzahl der Arbeiterinnen, 7. Anzahl der Arbeiterinnen, 8. Anzahl der Arbeiterinnen, 9. Anzahl der Arbeiterinnen, 10. Anzahl der Arbeiterinnen.

AUFLÖSUNG DES SILBERNITZELS NR. 4

Die Silbernitzele sind in der ganzen Welt verbreitet. In der Tabelle sind die Silbernitzele in der ganzen Welt aufgeführt. Die Tabelle ist in 10 Spalten unterteilt: 1. Name des Silbernitzeles, 2. Ort, 3. Branche, 4. Anzahl der Arbeiter, 5. Anzahl der Arbeiterinnen, 6. Anzahl der Arbeiterinnen, 7. Anzahl der Arbeiterinnen, 8. Anzahl der Arbeiterinnen, 9. Anzahl der Arbeiterinnen, 10. Anzahl der Arbeiterinnen.

Ausverkauf

Vergleichung des Lebens

Wohlfühl-Ausverkauf

Die Wohlfühl-Ausverkäufe sind in der ganzen Welt verbreitet. In der Tabelle sind die Wohlfühl-Ausverkäufe in der ganzen Welt aufgeführt. Die Tabelle ist in 10 Spalten unterteilt: 1. Name des Wohlfühl-Ausverkaufs, 2. Ort, 3. Branche, 4. Anzahl der Arbeiter, 5. Anzahl der Arbeiterinnen, 6. Anzahl der Arbeiterinnen, 7. Anzahl der Arbeiterinnen, 8. Anzahl der Arbeiterinnen, 9. Anzahl der Arbeiterinnen, 10. Anzahl der Arbeiterinnen.

KONKURRENZ 1929 1930

VERGLEICH-VERFAHREN

Die Vergleich-Verfahren sind in der ganzen Welt verbreitet. In der Tabelle sind die Vergleich-Verfahren in der ganzen Welt aufgeführt. Die Tabelle ist in 10 Spalten unterteilt: 1. Name des Vergleich-Verfahrens, 2. Ort, 3. Branche, 4. Anzahl der Arbeiter, 5. Anzahl der Arbeiterinnen, 6. Anzahl der Arbeiterinnen, 7. Anzahl der Arbeiterinnen, 8. Anzahl der Arbeiterinnen, 9. Anzahl der Arbeiterinnen, 10. Anzahl der Arbeiterinnen.

Abb. 14: Montage: Sturm auf Siemens. In: Der Rote Stern 8 (1931), Nr. 7, S. 6/7

Abb. 15: M.K., Werder a.H.: Fotomontage. In: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930), Nr. 10, S. 239



Halbtöne mit $\frac{1}{16}$ mm. und dritter Grad den Lichtern mit $\frac{1}{16}$ mm. Ist nun die Schwärzung nach dem angeführten Schema etwa $\frac{1}{16}$ mm durchzuwickeln, so ist offensichtlich, daß Schatten und Halbtöne durchgeschwärtzt sind, während noch die Lichter um $\frac{1}{16}$ mm gelbstele Schicht aufweisen.

Prüft man nun die Rückseite des Negativs, dann wird man leicht feststellen, ob der Prozeß soweit durchgereicht ist, wie wir in unserem Schema vorzeichneten. Schatten und Halbtöne müssen von der Rückseite schwarz aussehen, während die Lichter noch leicht milchig durchscheinen müssen.

Jetzt wird das so entwickelte Negativ in ein leichtes Fixierbad gebracht. Wichtig ist, daß das Fixierbad tatsächlich wenig Kraft hat, so daß es ratsam ist, immer ein neues Bad anzusetzen, weil hier die Kontrolle besser ist. Das Fixierbad kann den durchgeschwärtzten Stellen des Negativs natürlich nichts mehr anhaben, während die Chloridreste der Lichter allmählich auflösen werden. Damit ist erreicht, was bei anderen Abwädhern nicht zu erreichen ist. Schatten und Halbtöne sind geblieben, nur die scharfgedruckten Stellen wurden entsprechend abgeschwächt.

Sollte sich während des Fixierens herausstellen, daß die Abwädhung zu stark vor sich geht, so läßt sich auf Grund des schwachen Fixierbades der Abwädhungsprozeß leicht unterbrechen, indem man das Negativ kurz abspült und in den Entwickler zurückgibt.

Der noch zurückgebliebene Rest an Chlorid wird jetzt wie beim ersten Entwickeln allmählich nachschwärzen.

Hat man beim ersten Entwickeln den Nachentwicklungsprozeß nicht frühzeitig genug unterbrochen, so läßt sich die ganze Arbeit ohne Komplikationen noch einmal wiederholen.

Bei Negativen, die schon alt sind und in den Gruppen durch einige zwanzig Finger gingen, besteht die Möglichkeit, daß die Oberschicht leicht fertig ist. Wir raten bei solchen Negativen, dieselbe vor der Abwädhung einige Stunden in Wasser zu legen, dazwischen einmal kurz in eine schwache Sodaaugung.

Dieser Abwädhungsprozeß vermittelt des Chloridens der Negative liest sich zwar als eine komplizierte Methode. Tatsächlich aber läßt sich schon bei einiger Erfahrung ein Negativ durch Chloridieren leichter und besser abwädhern, als mit den übrigen Methoden. Besonders empfiehlt sich, daß auf den Gruppenbänden der Arbeiterfotografen das Chloridieren popularisiert wird, weil hier das stichbildende Resultat dem Anfänger schneller einleuchtet, als wenn er Zuhause ungenügend und unter unidneren Umständen es allein versucht.

Zum Krisen-Parteitag der SPD



Die Tugend der SPD: „Selbstverständlich werden wir den Tiger die Zähne ausbrechen, aber zunächst einmal müssen wir ihn gesundpflegen und herauskitteln.“

Fotomontage aus der A.I.Z. von Heartfield

FOTOMONTAGE ALS WAFFE IM KLASSENKAMPF

Von Durus

Die bürgerliche Auffassung über Fotomontage läßt sich in folgenden Feststellungen eines bekannten bürgerlichen Kunsthistorikers zusammenfassen: „Montage, d. h. Künstler und Handwerker sind vom Ingenieur abgelöst. Man klebt Fotografiertes zusammen, wie man Maschinenteile verschraubt.“ Verbißt sich die Sache wirklich so? Hat der Ingenieur den Künstler tatsächlich abgelöst? Klebt man Fotografiertes zusammen, wie man Maschinenteile montiert? Mit nichten. Der Foto-„monteur“ ist ein Künstler – kein Ingenieur. Und die Fotomontage ist ein Kunstwerk – nicht bloß eine Maschine. Ein Kunstwerk, das inhaltlich und nicht nur formal die Erfüllung ganz neuer Möglichkeiten gestattet, nicht allein Ausschnitte, sondern Beziehungen, Gegensätze, Übergänge und Überschneidungen der gesellschaftlichen

Abb. 16: John Heartfield: Zum Krisenparteitag der SPD. Illustration zu Durus (d.i. Alfréd Keményi): Fotomontage als Waffe im Klassenkampf. In: Der Arbeiter-Fotograf 6 (1932), Nr. 3, S. 55

Eine Perfektion, wie sie etwa zwei Negativmontagen sowjetischer Amateure zeigten, wurde jedoch von den deutschen Arbeiterfotografen nicht erreicht.⁶¹ So ist der Kontext, in dem die Montage aus Planitz steht, durchaus symptomatisch für den Entwicklungsstand und die andauernden Probleme der Arbeiterfotografen: Die Bilder auf der Seite, die wohl eher zufällig vier Beispiele aus sächsischen Ortsgruppen versammelt, zeigen die fortdauernden Schwierigkeiten an, brauchbare Pressefotos zu erhalten, und verdeutlichen somit en passant die Schwerpunktsetzung des redaktionellen Programms: Beschnitt, um Bildmotive aus ihrer Umgebung herauszulösen und zu pointieren, kritische Hinweise auf ungeschickte Kamerarastpunkte und Bildaufteilungen.

Trotz dieser in der Summe und im Sinne der angestrebten effizienten Pressearbeit wenig erfolgreichen Versuche mit der Amateurmontage durchzieht „montierendes Denken“ die fotografische Praxis der Arbeiterfotografen – nicht allein in der Gegenüberstellung widersprüchlicher Sachverhalte oder beim Anfertigen von Fotomontagen im engeren Sinne, zu denen auch die zum Schutz der Dargestellten bearbeitete Reportage von Richard Peter über Heimarbeit in Bischofswerda gehört. (Abb. 18) Denn als „montiert“ gelten können auch bewusste Zusammenstellungen von Szenen oder Objekten zu bedeutungsvollen Inszenierungen, die dann als dokumentarische Aufnahmen Bild wurden – wie etwa „Familie Stelzel (Markersbach Kreis Schwarzenberg) beim Lesen der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung (AIZ) („Die AIZ ist da“)“ (Abb. 19), bei der die alltägliche Genreszene einer handarbeitenden alten Frau und ihres Enkels verwandelt wird zu einer Allegorie: Sie beugen sich über die AIZ mit der Titelgeschichte zum 18. März 1871 – dem Gründungsdatum der Commune de Paris –, während der Fotograf Erich Meinhold nicht allein als Darsteller die Szene ergänzt, sondern auch noch ein Exemplar des Kommunistischen Manifests als Grunddokument sowohl des Jahrtags wie des gegenwärtigen politischen Handelns in einer naturalistischen Fiktion hinzugefügt hat.⁶² Und ebenfalls von Erich Meinhold stammt das Arrangement zweier Münzen mit einer Zeitungsseite (Abb. 20); die Methode ist ganz offenbar von der Suche nach wirkungsvollen und quasi sozialwissenschaftlich fundierten Schaubildern bestimmt, um damit abstraktere Sachverhalte visuell werden zu lassen. Somit steht das Ver-

61 St., Moskau: Russisches Ruhrgebiet (Montage), in: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930), 8, S. 186; Arbeiter-Foto Miljukina, Moskau: Sowjet-Jugend, in: Der Arbeiter-Fotograf 6 (1932), 9, Titelseite.

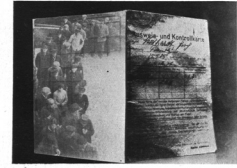
62 In der Methode vergleichbar ist beispielsweise eine Aufnahme von Kurt Beck (Deutsche Fotothek Beck R 02_69), die einen auf dem Sofa schlafenden Mann zeigt, hinter ihm die AIZ vom 2. November 1927 (Dank an Nicola Hille), an der Wand zwischen den Fenstern – als lichtumflutete Epiphanie – ein Lenin-Porträt. Die Intention der Allegorie mag dialektisch physische Erschöpfung ebenso meinen wie den revolutionären Traum von einem besseren Leben, das durch das Leitbild Lenins und die konkrete Aktion des Klassenkampfes als realistische Utopie erscheint. In diesem Sinne wäre die Inszenierung dem Grundgedanken des Lenin-Gedichts von Johannes R. Becher (1929) verwandt: „Er rührte an den Schlaf der Welt / Mit Worten, die Blitze waren“ etc.

BILDERKRITIK

Alle Bilder müssen auf der Rückseite stilkritische Besprechungen der Aufnahme, Zeit, Objekt, Bilde und Belichtungszeit sowie die Hilfsmittel enthalten. Ebenso die Name und Adresse des Arbeiter-Fotografen mitzugeben.



Pferdeappell



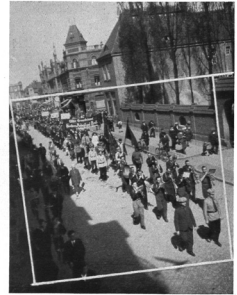
Zeit-Dokument

W. N. Planitz

räumlich besser getrennt. Das Bild hätte an Überzeugungskraft gewonnen.

Pferdeappell. Die junge Gruppe in Planitz ist allem Anschein nach auf dem richtigen Wege, um gute Bildreporter in den Dienst des Klassenkampfes zu stellen. Wir greifen eines der Bilder heraus, das wie die anderen, einmal als Kontaktdruck zu klein ist, als daß es bildmäßig wirken könnte, und zum andern auch nicht sonderlich gut kopiert ist. Der leitende Gedanke, zu zeigen, wie die Arbeiterkinder schon in frühester Jugend mitarbeiten müssen, sei es auch bloß, um etwas Mist für die kleine Grenzgarnele zu sammeln. Zur selben Zeit, wo die Kinder der Reichen unter bewährter Aufsicht sich höchsten sportlich betätigen, müssen unsere, der Not gehorchend, frühzeitig den Gefahren der Straße trotzen und sich selber helfen. Nach der Schule müssen die Kinder überall mit zupacken, und nicht selten sind die Sorgen und Lasten größer, als ihr schwacher Körper ertragen kann. Das tragische Kinderelend, welches auch in Deutschland zum Himmel schreit, im Bilde festzuhalten, das ist wahrhaftig eine dankbare Aufgabe der Arbeiterfotografen. Und wir wollen es festhalten! Wir wollen es bezeugen als Beweismaterial für die verheerende Wirkung der Rationalisierung, der Erwerbslosigkeit und des Hungerlohnes der noch in Arbeit stehenden Proleten. Die Aufnahme hätte besser mehr von der Seite gemacht werden müssen, dann wäre die Handlung klar gezeigt worden und die beiden Jungen

Demonstration. Diese Aufnahme aus dem Fenster ist ohne Beschnitt eine Unmöglichkeit. Das biblische Märchen der Posamen von Jericho glaubt doch sicher kein Prolet mehr, also muß man das Bild gerade stellen. Beschneidet man es in der angegebenen Weise, so ergibt sich ein ganz brauchbares Dokument.



Demonstration

I. P. Weberbauer O. L.



Antifa

M. S. Planitz

Abb. 17: W.N., Planitz. Zeit-Dokument. In: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930), Nr. 6, S. 140



Abb. 18: r.p. (= Richard Peter): Knöpfe aus Bischofswerda. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1931), Nr. 32, S. 748-749



Abb. 19: Erich Meinhold: Familie Stelzel (Markersbach Kr. Schwarzenberg) beim Lesen der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung (AIZ) („Die AIZ ist da“), 1931. Deutsche Fotothek 44373



Abb. 20: Erich Meinhold: Realmontage zur Notverordnung, 1932. Deutsche Fotothek 44379

fahren der Realmontage als weitere Methode für ein bildliches Denken der proletarischen Amateure und verdeutlicht – nach naturalistischem Dokument, allegorischer Inszenierung und szenischer Fotomontage – die Vielfalt der zumindest experimentell entwickelten Formen der Tendenzfotografie.

5. Fotomontagen als proletarische Volkskunst?

„Die Arbeiterfotografen können hier lernen, wie man durch ‚Montage‘ die Wirksamkeit der in der Fotografie enthaltenen sozialen Wirklichkeit steigern kann. Unsere Fotografen sollen nicht bei Wirklichkeitsausschnitten stehen bleiben; sie müssen lernen, Beziehungen und Gegensätze der sozialen Wirklichkeit aufzuzeigen. Voraussetzung dazu ist, die Aneignung und Weiterentwicklung der Gestaltungsmethoden der Fotomontage.“⁶³

So gesehen sind die Übungen der Amateurfotografen essenzielle Rezeptionsbelege für den Synästhetizismus gelebter Praxis und bildlich/textlichen Denkens, der angestrebten Einheit von Theorie und Praxis im öffentlichen Raum und deren medialer Beförderung.⁶⁴ Das Verhältnis von naiver Kreativität des Bilderbastelns und der Vorbildorientierung an als Kunst akzeptierter Professionalität – insbesondere von John Heartfield – zeugt vom insistierenden Traum vom vollständigen Leben unter Verhältnissen arbeitsteiliger (Teil-)Produktion auch auf dem Gebiet des Klassenkampfes, auch wenn sich die Akteure damit in den Augen der beurteilenden Kader disfunktional-kleinbürgerlich, verträumt und von den Hauptaufgaben ablenkend verhielten. In ihnen ist all jene organisierte und spontane, professionelle und amateurische, physisch-aktionistische und mediale Kreativität zusammengeführt und zu neuer eigener Bedeutung aufgehoben, die Teil des „Symbolkampfes“ der letzten Jahre der Weimarer Republik war und die die Rolle der Bildmedien auf ihrer öffentlichen Seite bestimmte.⁶⁵ Umso mehr können die Bemerkungen von Durus über eine neue Volkskunst oder die Anleitungen des ZK Agitation als gedanklicher Raum verstanden werden, der die soziale Praxis zu organisieren und weiterzuentwickeln suchte.

Sie werden hier als „proletarische Volkskunst“ bezeichnet, verbindet sie doch ungeachtet der vielfältig changierenden ideologischen Belegungen jenes Begriffs insbesondere ihre handwerkliche Zusammenstellung aus vorgefundenen Materialien mit der Praxis des Bastelns – in welchen, wenn hier auch abwertend gemeinten, Zusammenhang sie ja die eingangs zitierte Polemik des Chefredakteurs der

63 Durus: Fotomontageausstellung (wie Anm. 12), S. 136.

64 Zum komplexen Wirklichkeitsverhältnis von Fotografien „als eigentümliche Bilder, deren besondere Qualität darin besteht, als Beobachtung der Beobachtung nicht die Wirklichkeit zu verfehlen, sondern gerade deren Konstruktion in den Blick zu nehmen“ vgl. die Aufsatzsammlung von Bernd Stiegler: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München 2009, S. 9.

65 Hierzu allgemein G. Korff: *Symbolgeschichte* (wie Anm. 41); Gerhard Paul: *Kampf um Symbole. Symbolpublizistischer Bürgerkrieg 1932*. In: Ders. (Hrsg.) *Das Jahrhundert der Bilder*, Bd. 1. Göttingen 2009, S. 420–427.

„Arbeiter Illustrierten Zeitung“, Franz Höllering, gestellt hatte.⁶⁶ Im Verständnis von Alfréd Keményi, des unter dem nom de guerre Durus (lat. der Harte) schreibenden Kunstkritikers der KPD, jedenfalls erfüllten die neuen Agitationsmittel diesen Anspruch in positiver Weise, und es wird nicht überzogen sein, die „Tendenzfotografie“ insgesamt wie auch die Fotomontagen der Arbeiterfotografen im besonderen diesem Aktions- und Begriffsfeld zuzuordnen. Dies mag auch noch für die Zusammenführung der Fotografien auf Zeitungsseiten oder ihrer Amalgamierung in Fotomontagen durch Umbruchredakteure der einschlägigen Illustrierten gelten, in denen die Wirklichkeitsfragmente zu einer homogenen Bildoberfläche und einem diskontinuierlichen Perspektivraum zu vielschichtigen Erinnerungsbildern synthetisiert und synchronisiert erscheinen.

Als Belege für eine aktive Rezeption der Fotomontagen Heartfields – wenn auch nicht mit dessen gestalterischer Qualität und technischer Perfektion, die im arbeitsteiligen Prozess mit Fotografen, Retuscheuren und Chemographen realisiert wurde – zeugen die proletarischen Fotomontagen davon, dass die Amateure in ihrer gestalterischen Fantasie sich nicht allein auf eine schiere Widergabe wirklicher Ereignisse beschränken, dass zumindest einige von ihnen ihre Wirklichkeitsdeutung nicht im Anfertigen von „Dokumenten“ sich erschöpfen lassen wollten. Die Breite der angewandten Mittel – Text/Bild-Collage, Positiv- und Negativmontage – zeugt von Experimentierlust, die nicht in der Nachahmung des Vorbilds allein aufgeht, sondern eigenschöpferisch auch fiktionale, zusammenfassende, kombinierende Erzählformen zu beherrschen sucht.

Montageformen schienen geeignet, innere Zusammenhänge zwischen den Erscheinungen zu erkennen und zu zeigen – dies sowohl in dialogischen Gegenüberstellungen von Bildern, in sprachlichen Kommentaren zu Bildern und in der Amalgamierung von Bildern in szenischen Fotomontagen. In diesem Sinne sind diese Montagen Resultate einer habituellen Verfasstheit, in die nicht allein lebensweltliche Gruppen- und Individualerfahrungen eingegangen sind, sondern zu deren konstituierendem Element als Teil kultureller Praxis bewusste, auch im Dialog diskutierte Medienerfahrung gehört. So betrachtet kann der Bogen zurück zur Arbeit und zum Begriff der Volkskunst geschlagen werden: „Es mutet fast wie ein Paradox an, dass in dem Moment, in dem die Produktionen einer anonymen Kreativität in ihrer Vielgestalt und Masse unübersehbar werden, der Begriff Volkskunst als Gegenstandskategorie aufgegeben wurde, ‚Volkskunst‘ – Begriff wie Sache – ‚historisiert‘ wurde.“⁶⁷

66 Als besonders produktiv für unseren Zusammenhang erwiesen sich außer den Überlegungen von C. Lévy-Strauss: Das wilde Denken (wie Anm. 33) diejenigen von Gottfried Korff: Volkskunst heute? In: Ders. (Hrsg.): Volkskunst heute? Tübingen 1986, S. 7–25.

67 G. Korff: Volkskunst heute? (wie Anm. 66), S. 14. Und um als Beispiel für die Aufnahme neuer Elemente in die „Volkskunst“ die Weiterverarbeitung von Zeitungsimagerien zu nehmen: „Die entwickeltere Arbeitsorganisation hat auch die ‚Kunstfertigkeiten‘ des Alltags erweitert. Mehr noch: Reinhard Peesch kann nachweisen, dass die im 19. Jahrhundert entste-

Wenn auch unter dem Blickpunkt der sozialen Bedingungen wie auch der internen und vor allem der externen politischen Grenzen diese Praxis in vielerlei Hinsicht unentwickelt blieb, so erscheinen nichtsdestoweniger im Rückblick Eckhard Siepmanns spekulierende Beobachtungen im Vorfeld einer Theorie der Montage unter systematischer Perspektive doch ausgesprochen produktiv:

„In ihrer Eigenart und in ihrer Tragweite versteht diese Fotomontagen nur der, der sie als kollektive Errungenschaft der revolutionären Arbeiterbewegung versteht (...). Der zweite (Aspekt, W.H.) betrifft die pädagogische Fragestellung. (...) John Heartfield demonstriert die Möglichkeit, die demokratische und massenwirksame Umstellung der künstlerischen Produktion vorzunehmen. Der dritte und letzte der zentralen Aspekte betrifft die kunsttheoretische Bedeutung der Montage-Technik. (...) Die Darstellung will Material liefern für die These, daß mit dem Übergang der historischen Initiative von der Bourgeoisie an die Arbeiterklasse die Ablösung des Illusions- oder Perspektivraums durch den Montage-Raum in der Bildproduktion verbunden ist.“⁶⁸

In diesem Sinne ist ein neuer, nicht geschmackswertender Blick auf amateurische Kulturen produktiv und weiterzuführen.⁶⁹

Das offenbar für amateurische Kulturen charakteristische Nebeneinander von in anderen Sozialgruppen teils verpönte, jedenfalls streng getrennter und hierarchisierter Ausdrucksformen wurde durch Experimente mit zeitgenössischen wie überkommenen ästhetischen Ausdrucksmitteln erweitert. Die Geschwindigkeit, mit der diese Erweiterung ästhetischer Ausdrucksmöglichkeiten in bisherige Bildkonventionen integriert oder besser: bisher konventionellen Formen hinzugefügt werden konnte, wird als Zeichen des fundamentalen Umbruchs gedeutet werden können, in dem sich die Zwischenkriegsgesellschaft befand – und in der zumindest eine kleine Gruppe von gleichermaßen politischen wie ästhetischen Aktivisten im Spagat zwischen Privatheit und größtmöglicher Öffentlichkeit sich die Bildsprachen der Medienmoderne anzueignen, anzuverwandeln und eigenes neu zu entwickeln suchte.

henden illustrierten Zeitschriften mit ihrer ‚technisch reproduzierten‘ Bilderfülle auch das Motiv- und Themenrepertoire der ‚populären Bildnerei‘ in starkem Umfang bereichert haben.“ (Ebd., S. 17).

68 E. Siepmann: Montage (wie Anm. 11), S. 9.

69 „Den Unterschied von Improvisations- und Innovationsvermögen hat auch die ethnographische Verarbeitung populärer Bricolage-Fähigkeiten nie verwischt. Volkskundlich-kulturwissenschaftliche ForscherInnen haben sich jedoch immer wieder dagegen gewehrt, unterschiedliche Kulturen als zwar improvisierende, aber nicht innovierende Kulturen zu definieren, die höchstens von oben und außen zu prinzipiellen Neuorientierungen gebracht werden können und diese, wenn überhaupt, dann nur widerwillig und langsam adaptieren. Diese Entdeckung von Prozessen populärer Selbstinnovation und Selbstmodernisierung bedeutete einen radikalen Bruch mit primitivistischen Traditionen der Binnenethnologie.“ (B. J. Warneken: Ethnographie populärer Kulturen [wie Anm. 13], S. 129f.)

Wolfgang Hesse

English Summary

WOLFGANG HESSE: „We want to mount.“ Photomontages as proletarian folk art

The traditions of the (communist) workers' photography of the Weimar Republic are unique sources of information about the production and reception of modern visualization strategies in a largely non-written culture. Their investigation in the framework of the DFG-project „The eye of the worker. Studies on proletarian amateur photography in the Weimar Republic at the example of Saxony“ at the Institute of Saxon History and Folklore Studies offers a new perspective on cultural contradictions in the context of the industrialization of vision in the first third of the 20th century. In this context the experiments of the proletarian amateurs constitute a symptomatic special case within the montage fashion around 1930. Up to now they have not been included in historical accounts of this art form. Unlike primarily organisation-centred interpretations in the context of party and press history or art historical assessments of their aesthetic quality, this contribution approaches the amateur montages as performances of popular obstinacy. It interprets them as bricolages in the lifeworldly context of a „Taylorization of perception“. Their description as a reflection of both physical action and textualization of the „fight over the road“ opens up new interpretations of the photomontage, making it recognizable as an active reception of John Heartfield's montages and as an element of a „proletarian folk art“.