

Der Blick in die Zukunft?

Aspekte des Utopischen in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik

Wolfgang Hesse

*Hier Foto als Kampfmittel
– dort Foto als Zeitvertreib.
Nun entscheide dich.¹*

Neue Aufgaben der Arbeiter-Fotografen.

Bisher hatten wir Arbeiter-Fotografen unsere nebenberufliche Tätigkeit ausschließlich zur Freude eines kleinen Kreises von Freunden und Angehörigen ausgeübt, ohne jedoch mit unseren Fotos in die breitere Öffentlichkeit zu dringen. [...] In den letzten Jahren, besonders nach dem Krieg, hat die Bildberichterstattung eine rasche Entwicklung erfahren. Die bürgerlichen Illustrierten und Zeitschriften, sowie die illustrierten Beilagen in den Tageszeitungen wuchsen rasch an, zahlreiche neue Illustrierte entstanden, die zum Teil außerordentlich hohe Auflagen erreichten. Die Arbeiterpresse hat bis vor kurzem die Auswertung des Bildes ausschließlich ihren bürgerlichen Konkurrenten überlassen. Erst in allerletzter Zeit ist auch die Arbeiterpresse dazu übergegangen, Illustrationen zu bringen oder illustrierte Beilagen ihren Zeitungen beizufügen. So bringt der ›Vorwärts‹ die Bildbeilage ›Volk und Zeit‹, die ›Rote Fahne‹ den ›Roten Stern‹, besonders aber ist es die ›Arbeiter-Illustrierte Zeitung‹, die in den letzten Monaten sehr rasch an Ausbreitung gewonnen [hat] und heute zu den meistgelesenen Arbeiter-Zeitschriften der deutschsprachigen Gebiete gehört. [...] Uns Arbeiterfotografen erwächst damit die dringende Aufgabe, unsere Kunst in den Dienst der Arbeiteragitation und der Arbeiterbewegung zu stellen. Wir dürfen nicht nur für uns und unsere Freunde fotografieren, wir müssen in erster Linie Bilder aus dem Leben der Arbeiterschaft, aus den Fabriken und Werkstätten, von dem Kampf der revolutionären Arbeiterklasse aufnehmen, um die Arbeiterpresse ständig über Vorgänge innerhalb der Arbeiterschaft zu informieren. Wir müssen heute mit unserem Können helfen, die Agitationsmethoden der Arbeiterbewegung zu verbessern.²

1 N.N., So oder so, in: Der Arbeiter-Fotograf (im Folgenden abgekürzt: AF) 6 (1932), Nr. 8, S. 167.

2 AF 1 (1926/1927), Nr. 1, S. 1.

So hatte der Leitartikel *Das Bild – eine Waffe im Klassenkampf* im ersten Heft von *Der Arbeiter-Fotograf*, der Zeitschrift der 1926 gegründeten *Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands* (VdAFD), Sinn und Zweck dieser KPD-Vorfeldorganisation umrissen. Bis zu ihrer Zerschlagung nach dem Regierungsantritt der Papen/Hitler-Koalition im Frühjahr 1933 waren über die Jahre in etwa 130 ihrer Ortsgruppen im ganzen Reich an die 3.000 Amateure aktiv gewesen, in Sachsen gab es insgesamt 20 unterschiedlich lang existierende Ortsgruppen bzw. Gründungsinitiativen.³ In organisierter Form vollzogen die proletarischen »Medienamateure«, im Spagat zwischen privater Knipserfotografie und höchstmöglicher medialer Verbreitung, ihren spezifischen »Iconic turn«. Ihre Hervorbringungen sind wesentliche Dokumente eines Kulturbruchs im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts: des Paradigmenwechsels von der dominant sprachlichen zur dominant bildlichen gesellschaftlichen Kommunikation. Pragmatisches Ziel zumindest der Programmierer und Organisatoren war es hierbei vor allem, das Flaggschiff – um im militärischen Kontext unseres Themas zu bleiben – des Neuen Deutschen Verlags mit aussagefähigen Bildern aus dem proletarischen Milieu zu versorgen und eine einprägsame Bildsprache für »Tendenzbilder« zu entwickeln. Diese politische und ästhetische Aufgabe formulierte Hermann Leupold, 1927 bis 1933 Umbruchredakteur der *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ) und als solcher verantwortlich für die Auswahl und Zusammenstellung der Bilder im avancierten Layout dieser Zeitschrift⁵, so: *Der Arbeiter-Fotograf ist ein Glied der Klasse, die Trägerin der Zukunft ist. Seine Arbeit dient in erster Linie der Propaganda für den revolutionären Klassenkampf, der diese Zukunft erkämpft. Seiner Arbeit liegt also nur eine festbegrenzte Idee zugrunde, die er immer wieder in neuer Form propagieren muß. Jede Schematik führt zur Wirkungslosigkeit, jede unselbständige Nachahmung stumpft die Waffe ab.*⁶ Konnten die Arbeiter-Fotografen also die Zukunft fotografieren? Und welche unterschiedlichen Bildsprachen fanden sie dafür?

3 Bermsgrün, Brand-Erbisdorf, Burghardtsdorf, Chemnitz, Dresden, Falkenstein, Freital, Grimma, Heidenau, Johannegeorgenstadt, Leipzig, Limbach, Löbnitz, Neugersdorf, Plautitz, Thalheim, Weißwasser, Zittau, Zschopau und Zwickau. In Sachsen sind außerdem in Plauen i.V. und Torgau Bestände aus Hannover bzw. Halle/S. überliefert, die unter sammlungshistorischen Gesichtspunkten ebenfalls im DFG-Projekt »Das Auge des Arbeiters« berücksichtigt werden sollen.

4 Vgl. das gleichnamige Forschungsprojekt des Lehrstuhls für Mediengeschichte der Universität Siegen. Die Vorträge der Tagung »Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur?« (5.–7. Juni 2008, Museum für Gegenwartskunst Siegen) erschienen als Themenheft der Zeitschrift *Fotogeschichte*, hierin: WOLFGANG HESSE, Der Amateur als politischer Akteur. Anmerkungen zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, in: *Fotogeschichte* 29 (2009), H. 111, S. 21–30.

5 Vgl. PETER GORSEN, Das Auge des Arbeiters – Anfänge der proletarischen Bildpresse, in: *Ästhetik und Kommunikation* 3 (1973), H. 10, S. 7–41, hier S. 7.

6 AF 5 (1931), Nr. 11, S. 271–275.

1. Modernität als Zukunft

Franz Höllering, von 1925 bis 1928 Chefredakteur der AIZ, hat in seinem programmatischen Aufsatz *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen* (Abb. 1) in *Der Arbeiter-Fotograf* vom Juni 1928 eine medienpolitische Utopie entwickelt⁷: *Objektive Berichte! Sie sind der Traum aller Denker, aller Gerechten, aller, die, zu welchem Zwecke auch immer, wissen müssen, wie etwas gewesen ist. [...] Die Zeit ist nicht mehr fern, in welcher die Kombination von Bild- und Tonberichterstattung, von Film und Radio so vollendet sein wird, dass jedes beliebige Stück Wirklichkeit in seiner Totalität wird übertragen werden können. Die vollendete ›beobachtende Maschine‹ wird alles registrieren. Heute noch unvorstellbare Veränderungen des täglichen Lebens werden sich aus der Verwirklichung dieser schon sichtbaren technischen Möglichkeiten ergeben. [...] Aber, und das ist ausschlaggebend, es kommt darauf an, in welchem Besitze diese technischen Mittel sind. Die Arbeiter-Fotografen- und Arbeiter-Radiobewegung ist der Anfang jener großen Organisation innerhalb des Proletariats, deren Aufgabe die Vorbereitung und Durchführung des technischen Kampfes um die sozialistische Zukunft ist.*

Der Spannungsbogen könnte weiter nicht sein: Objektivität der Wirklichkeitsauffassung und der Kampf um die sozialistische Zukunft, Dokument und Weltentwurf, Subjektivität und Maschinenglauben.⁸ Der Text umfasst ein Programm für die Wahrnehmung und die Wiedergabe von Realität als individuelle und als kollektive Aufgabe. Und er schließt eine gesellschaftlich organisierte Erziehungsarbeit der Subjekte ein, die sich als Aktivist:innen des politischen Programms sehen. Um eine modellhafte Rekonstruktion von deren Wünschen wird es im Folgenden (und im Forschungsprojekt »Das Auge des Arbeiters« insgesamt⁹) gehen, um eine Skizze dessen, wie in diesen proletarischen Arbeitsdarstellungen die Vermittlung zwischen Gegenwart und Zukunft als authentisch fotografische Bildleistung aufscheint.

7 FRANZ HÖLLERING, *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen*, AF 2 (1927/1928), Nr. 10, S. 3 f., hier S. 4. Anschließend Chefredakteur der *B.Z. am Mittag*, wurde er dort Ende 1931 aus politischen Gründen entlassen; hierzu vgl. CARL VON OSSIETZKY, *Der Fall Franz Höllering*, in: *Die Weltbühne*, 05.01.1932. Der Titel paraphrasiert das 1923 im Malik-Verlag von John Heartfields Bruder Wieland Herzfelde erschienene Buch des studierten Ökonomen, anarchokommunistischen Revolutionärs und avantgardistischen Schriftstellers Franz Jung, *Die Eroberung der Maschinen*. Zu dessen abenteuerlichem Leben vgl. FRITZ MIERAU, *Das Verschwinden von Franz Jung. Stationen einer Biografie*, Hamburg 1998.

8 Zu verbinden wäre dies mit einem genaueren Blick auf Praxen und Theoretisierungen von »Maschinenkunst« der 1920er Jahre.

9 Das DFG-Projekt »Das Auge des Arbeiters« ist für den Zeitraum Februar 2009 bis Januar 2011 bewilligt und am ISGV Dresden angesiedelt. Es wird am Beispiel der sächsischen Ortsgruppen der VdAFD insbesondere die überlieferten Bestände dokumentieren, die Milieus der Arbeiterfotografen untersuchen und die Bildleistungen als Teil einer Alltagskultur im Zeitalter des Visualismus analysieren. Außer dem Verfasser, der für zwei Jahre Vollzeit im Projekt tätig ist, arbeiten Ursula Schlude und Carsten Voigt als Historiker sowie die Historikerin und Ethnologin Sylvia Metz als Wissenschaftliche Hilfskraft auf Teilzeitstellen für ein Jahr mit. Die Leitung liegt bei Manfred Seifert (Bereichsleiter Volkskunde am ISGV).

Der Arbeiter-Fotograf

Offizielles Organ der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands

DIE EROBERUNG DER BEOBACHTENDEN MASCHINEN

Von Franz Höllering

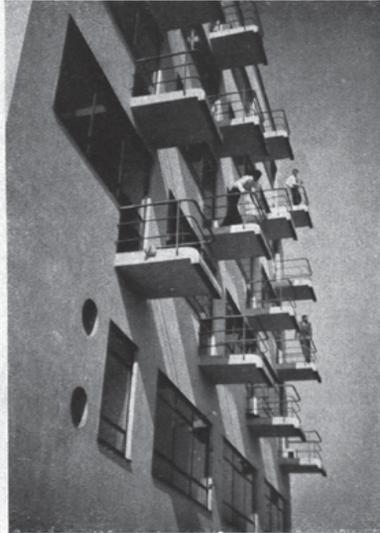
Seit es Menschen gibt, ist das Bestreben in der Welt, das Vergehende festzuhalten. Die Erinnerung des Einzelnen an das Vergangene erwies sich als unzuverlässig. Jeder erinnert sich anders. Daher mußten sich seit jeher mehrere Zeugen eines Faktums gleicherweise erinnern, damit ihnen geglaubt werden konnte. „Durch zweier Zeugen Mund wird alle Wahrheit kund“ heißt ein altes deutsches Rechtsspruchwort. Aber auch zwei Zeugen sind nicht verläßlich. Wir wissen aus der Geschichte, daß auch mehr als zwei Zeugen in bestem Glauben Falsches bekunden können. Gefühl, Freund- oder Feindschaft, Temperament, Weltanschauung, mangelndes Auffassungsvermögen verhindern den Menschen selbst bei bestem Bemühen, fehlerlose, objektive Berichte zu geben.

Objektive Berichte! Sie sind der Traum aller Denker, aller Gerechten, aller, die, zu welchem Zwecke immer, wissen müssen, wie etwas gewesen ist.

Die Technik bemüht sich seit jeher, dem Bedürfnis nach objektiver Berichterstattung zu

genügen. Die beobachtende Maschine, die keiner Täuschung unterliegen kann, war auf diesem Gebiete ihr Ziel, und wir dürfen heute sagen, daß sie es erreicht hat. Die fotografische

Kamera, der Filmaufnahmeapparat, die Grammophonplatte, das Radio, das sind die Ergebnisse technischer Forschung, die uns heute, richtig angewendet, wohl objektive Berichte vermitteln können. Das Foto hält einen Augenblick, der Film so viele Augenblicke hintereinander fest, daß wir ein „lebendes“ Bild sehen, die Grammophonplatte läßt uns die Stimmen längst Verstorbener wieder hören, das Radio läßt uns an akustischen Vorgängen teilnehmen, die, in anderen Erdteilen spielend, einst nur auf Grund von unzuverlässigen Zeugenberichten zu unserer Kenntnis gelangten. Die Zeit ist nicht mehr fern, in welcher die Kombination von Bild- und Tonberichterstattung, von Film und Radio so vollendet sein wird, daß jedes beliebige Stück Wirklichkeit in seiner Totalität wird übertragen werden können. Die vollendete „beobachtende Maschine“ wird alles registrieren. Heute noch



Balkons

Feininger, Bauhaus Dessau

Abb. 1: FRANZ HÖLLERING: Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Abb. Feininger, Bauhaus Dessau: Balkons, in: Der Arbeiter-Fotograf 2 (1928), Nr. 10, S. 3.

Hierfür markiert die bildliche Ausstattung im Zusammenspiel mit dem Text des Hölleringischen Aufsatzes eine erste Möglichkeit: formale Modernität. Dabei sind Text und Bild sicherlich bewusst zum Amtsantritt des kommunistischen Architekten Hannes Meyer als Direktor des Bauhauses platziert: die Dessauer Kunstschule als Inbegriff der ästhetischen Avantgarde mit volkerzieherischem Lebensentwurf, am Beginn ihrer Politisierung fotografiert im konstruktivistischen Stil, wie er wesentlich in der Sowjetunion entwickelt worden war. Die Illustration signalisiert somit manifest-ästhetisch wie subkutan-politisch ›Fortschritt‹.¹⁰ Da ich mich über die widersprüchliche Rezeption der ästhetischen Avantgarde bei den Arbeiterfotografen an anderer Stelle bereits etwas ausführlicher geäußert habe¹¹, soll hier nur ein Beispiel zeigen, wie die Bildsprache des Konstruktivismus und des Neuen Sehens als Zukunftsallegorie eingesetzt werden konnte. Die Aufnahme »Nachwuchs« von Willi Zimmermann (Abb. 2), dem Vorsitzenden der Dresdner Ortsgruppe, meint, so verstanden, eben nicht nur, dass Kinder in Pionieruniform mit (sicherlich roten) Fahnen auf einem Gerüst zu sehen sind. Die Gestaltung der mehrfach gekippten Bildebenen als Formulierung des in jeder Hinsicht Neuen, Grundstürzenden, Modernen beschreibt mit authentisch fotografischen Mitteln Zukunft, den Vorschein der politischen Utopie als medial sichtbare Realität.¹² Doch fand solche Rezeption nur sporadisch statt; in Rückbindung an die Dominanz sozialer Inhalte sollten die neuen Perspektiven ausschließlich als bisher so nicht fotografierte Sehweisen des Alltags Eingang in die Bildsprache finden – keinesfalls aber als von dieser Erfahrung abgelöste Form.¹³

¹⁰ Hierzu zusammenfassend RUDOLF STUMBERGER, *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945*, Konstanz 2007, S. 102–111.

¹¹ 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* (Hg.), *Albert Hennig. Fotografien 1928–1933*). Auch dieser Themenkomplex wird im Projektverlauf vertiefend untersucht werden.

¹² Teil dieser Bedeutungsproduktion ist zudem, dass die Aufnahme zu einem Beitrag von Willi Münzenberg erschien, als Organisator der Internationalen Arbeiterhilfe, Reichstagsabgeordneter, Mitglied des ZK der KPD und Verleger u. a. der AIZ sowie nicht zuletzt Vorsitzender der VdAFD einer der bedeutendsten (Medien-)Politiker der Weimarer Republik. Spätestens 1932 sollte sich die stalinistische Politik in Form heftiger Polemik gegen die formalen Experimente avantgardistischer Künstler wie Alexander Rodtschenko oder Laszlo Moholy Nagy auch bei den deutschen Arbeiterfotografen niederschlagen; vgl. Deklaration der Initiativ-Gruppe ROPF. Russische Vereinigung der proletarischen Fotoreporter, in: *AF 6* (1932), Nr. 1, S. 27–29.

¹³ So beispielsweise HERBERT STARKE, *Der richtige Bildausschnitt (Fortsetzung)*, in: *AF 4* (1930), Nr. 8, S. 189 f.: *Die Befreiung von der einseitigen Vorderperspektive ist eine durchaus zeitgemäße Erscheinung, die mit der Entwicklung des Flugverkehrs in engem Zusammenhang steht.*



Nachwuchs

W. Z. Dresden

AUFGABEN UND ZIELE DER INTERNATIONALEN ARBEITER - FOTOGRAFEN - BEWEGUNG

VON WILLI MÜNZENBERG

Die Fotografie ist ein unentbehrliches und hervorragendes Propagandamittel im revolutionären Klassenkampf geworden.

Die Bourgeoisie hat bereits vor 30 und 40 Jahren verstanden, daß das fotografische Bild eine ganz besondere Wirkung auf den Beschauer ausübt. Denn ein illustriertes Buch wird leichter gelesen und gekauft und eine illustrierte Zeitung ist eine unterhaltendere Lektüre als der Leitartikel einer politischen Tageszeitung. Die Fotografie wirkt auf das Auge des Menschen, das Gesehene spiegelt sich im Kopfe wieder, ohne daß der Mensch zu kompliziertem Denken gezwungen wird. — Auf diese Weise kommt die Bourgeoisie der Trägheit breiter Volksschichten entgegen und außerdem macht man ein gutes Geschäft — denn die illustrierten Zeitungen erreichen oft Millionenauflagen.

Damit aber nicht genug, viel wichtiger ist die — letzten Endes — politische Wirkung, die durch die Zusammenstellung mehrerer Bilder, durch die Unterschriften und Begleittexte erzielt wird. Das ist das Entscheidende. Auf diese Weise kann ein geschickter Redakteur jedes Foto in das Gegenteil verfälschen, kann er den politisch nicht geschulten Leser in jeder gewünschten Richtung beeinflussen.

Diese Tatsachen müssen die revolutionären Arbeiter aller Länder klar erkennen. Sie müssen den Klassenfeind mit allen Mitteln bekämpfen, ihn auf allen Fronten schlagen. Genau so wie die Arbeiter der Sowjet-Union

gelernt haben, eigene Werkzeugmaschinen zu bauen, selbst Erfindungen zu machen, um sie in den Dienst des friedlichen sozialistischen Aufbaues zu stellen, genau so wie die Arbeiter in den kapitalistischen Ländern gelernt haben, selbst ihre Zeitungen zu schreiben, — müssen die proletarischen Amateur-Fotografen lernen, die Kamera zu meistern, das Lichtbild im internationalen Klassenkampf richtig zu verwenden.

Die Geschichte der organisierten Arbeiter-Fotografen-Bewegung ist nicht alt. Fast fünf Jahre sind es her, als zum ersten Male in Hamburg ein Dutzend Genossen zusammensaßen und die erste Ortsgruppe bildeten. Ein halbes Jahr später erschien die erste noch achtseitige Nummer unserer Zeitschrift „Der Arbeiter-Fotograf“. Im April 1927 fand in Erfurt die erste Reichskonferenz statt, auf der die Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands gegründet wurde und wo zum ersten Male in einer Foto-Ausstellung das proletarische Bild demonstriert wurde. Wir dürfen diesen Genossen, die uns damals ihre Bilder übersandten, heute sagen: Ihr seid Pioniere gewesen, Eure wichtigen Bilder haben einen ungeheuren Eindruck gemacht, sie wurden in ganz Deutschland mit Begeisterung aufgenommen.

In diesen knapp fünf Jahren ist es uns gelungen, eine Organisation aufzubauen, die heute über 2412 Mitglieder in 96 Gruppen verfügt und über eine Zeitung mit mehr als 7000 Auflage. Die revolutionäre Arbeiterpresse ist heute nicht mehr abhängig von den

Abb. 2: W.Z., Dresden (= Willi Zimmermann): Nachwuchs, in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931), Nr. 5, S. 99.

2. Die Utopie als Wirklichkeit

Auch ein zweiter Aspekt des Utopischen wird im Rahmen des DFG-Projekts »Das Auge des Arbeiters« ausführlicher und differenzierter behandelt werden: Bilder der Sowjetunion als realer Utopie (Abb. 3). Es gehört zu den Selbstverständlichkeiten der Politik der VdAFD, die revolutionären Verhältnisse in Russland zu propagieren, und dies spezifisch mit fotografischen Mitteln etwa mit Bezug auf die von Eisenstein oder Pudowkin entwickelte Filmsprache mit ihren extremen Nahsichten, dem knappen Beschnitt und dem Pathos des Bildaufbaus, welches den »Neuen Menschen« als Herren der Produktion charakterisieren sollte (Abb. 4).¹⁴

Insgesamt aber resultiert die propagandistische Intention und Wirkung der Bilder aus der Sowjetunion in erster Linie aus ihrer Entstehung und Wahrnehmung als Beweismittel, *um in Bilddokumenten die wahren Tatsachen festzuhalten*.¹⁵ Delegationsreisen nach Moskau¹⁶ und die Partnerschaft verschiedener Ortsgruppen mit sowjetischen Fotozirkeln¹⁷ dienten dem Austausch von Dokumenten des Fortschritts. Nicht zuletzt hatten die Lichtbildervorträge der Russlandreise des Sekretärs der Vereinigung, Erich Rinka, 1931 großen Zulauf.¹⁸ Gerade in Zeiten erheblicher wirtschaftlicher Probleme und der beginnenden Schauprozesse in der UdSSR und heftiger innenpolitischer Auseinandersetzungen hierüber in Deutschland kam solchen Augenzeugenberichten mit ihrem Versprechen höchster Authentizität propagandistische Bedeutung zu: die Kamera als objektives »Auge des Arbeiters« lieferte für diese Kämpfe die visuellen Dokumente, die selbst keine erkennbare parteiliche Information enthalten mussten. Denn: *Ein an sich ›tendenzloses‹ Bild kann seine Tendenz auch durch den begleitenden Text erhalten, die es ›enthüllt*.¹⁹

14 Zur komplexen Thematik des Neuen Menschen bietet einen nützlichen Überblick NICOLA LEPP/ROLAND SCHWARZ (Hgg.), *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1999.

15 ERICH RINKA, Bildbericht aus der Sowjetunion, in: AF 5 (1931), Nr. 2, S. 27-33, hier S. 27.

16 Namentlich genannt sind als Delegierte der VdAFD: 1927 Eugen Heilig (Berlin), 1929 Willi Zimmermann (Dresden) und 1930 Erich Hoch (Remscheid), Gen. Lisowski (Bezirk Wasserkante), Erich Rinka (Berlin), Gen. Scherer (New York), Carl Schulze (Berlin), Gen. Vetterolf (Mannheim).

17 Für Sachsen gesichert sind Austauschbeziehungen mit sowjetischen Betriebs-Fotozirkeln bei den großstädtischen Ortsgruppen Chemnitz, Dresden und Leipzig sowie für Freital und Heidenau. Die archivalischen Spuren dieses Kulturaustauschs werden innerhalb des DFG-Projekts erstmals erforscht.

18 Gut besuchte Veranstaltungen fanden in Sachsen beispielsweise in Dresden, Bermsgrün, Freital und Leipzig statt; reichsweit nahmen etwa 16.000 Zuhörer an Rinkas Vorträgen teil. Die Reproduktion eines Lichtbildfilms ist im Nachlass Rinka im Sorbischen Kulturinstitut Bautzen erhalten.

19 LEX BREUER, Arbeiter-Sanatorium in der Krim. Die Tendenz der »tendenzlosen« Bilder, in: AF 2 (1927/1928), Nr. 1, S. 3 f.



Stoßbrigadier

U. B. Moskau

223

Abb. 3: U.B., Moskau: Stoßbrigadier, in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931), Nr. 9, S. 223.

3. Bilder der Arbeit

Die Ausgangslage der VdAFD hatten die leitenden Protagonisten bei allem Optimismus als sehr weit von dem entfernt eingeschätzt, was sie zu erreichen hofften.²⁰ Die analysierten Einschränkungen resultierten aus einer *Reihe von objektiven Schwierigkeiten [...], die zu überwinden nicht so ohne weiteres möglich ist. Vor allem die Schwierigkeit der Zeit. Der Werktag verschleißt nicht nur das Leben der Arbeiter, sondern frißt vor allem auch die Gelegenheit zum Fotografieren weg. Sein Tag ist der Sonntag. Leicht begreiflich, daß unsere Redaktionen klagen, daß die zugesandten Reportagen allzu oft das Sonntagskleid der Kleinbürgerlichkeit tragen. ›Am siebenten Tage ruhte Gott.‹ Es ist verdammt schwer, an diesem Tage seine mißratene Welt zu fotografieren. – Hat der Arbeiterfotograf nun wirklich Zeit, d. h. ist er erwerbslos oder im Streik, dann ist es die Geldfrage, an der sein Vorhaben scheitert. Ist doch eine Reportage mindestens mit 10 Mark Unkosten verknüpft.*²¹ Schließlich und vor allem waren die bisher eingeübten Formen des Fotografiegebrauchs zu überwinden, wie Erich Rinka im Rückblick konstatierte: *Für uns, die wir unter Fotografie immer noch mehr oder weniger unbewusst das aufschön gemachte Hochzeitsbild in der elterlichen Wohnung, die Erzeugnisse der Postkartenindustrie, allenfalls die Porträts und Landschaften der bürgerlichen Fotografen verstanden, begann damit ein Umdenkungsprozeß.*²²

Inwieweit war dieser *Umdenkungsprozess* ein ›Umlenkungsprozess‹? Die leitenden Funktionäre des Verbands propagierten von Anfang an und immer wieder als Hauptaufgabe, »Tendenzbilder« aus der Lebenswelt des Proletariats im Allgemeinen, von den zunehmend militanten Straßenkämpfen, und insbesondere aus dem Arbeitsleben zu liefern, könne mit solcherart Material doch innerhalb der Milieus die eigene Erfahrung bestätigt und nach außerhalb agitatorisch vermittelt werden. Doch gelang die Entwicklung einer ›Werksfotografie von unten‹ kaum je. Die Ursachen hierfür sind ebenso vielfältig wie signifikant: Die hohe Arbeitslosigkeit nach der Weltwirtschaftskrise von 1929 führte dazu, dass in manchen Ortsgruppen der VdAFD bis zu 80 % der Mitglieder erwerbslos waren;²³ das Fotografierverbot in vielen Fabriken war nur mit dem Risiko scharfer Sanktionen zu ignorieren; hinzu kam die Schwierigkeit, mit der in aller Regel bescheidenen technischen Ausstattung in den oft dunklen Räumen zu fotografieren; hauptsächlich jedoch war die Erfahrung der Amateure erst noch auszubilden, in wirkungsvollen Einzelbildern oder gar in komplexen Reportagen soziale Verhältnisse visuell eindrücklich und technisch

20 So etwa der Leipziger KPD-Funktionär FRITZ GLOBIG, Die Bedeutung des Arbeiterfotografen in der marxistischen Propaganda, in: AF 1 (1926/1927), Nr. 2, S. 3 f.

21 WALTER NETTELBECK, Reportagen, in: AF 3 (1929), Nr. 1, S. 3 f.

22 ERICH RINKA, Fotografie im Klassenkampf. Ein Arbeiterfotograf erinnert sich, Leipzig 1981, S. 52.

23 Vgl. hierzu N.N., Wo sind diese Fotos?, in: AF 5 (1931), Nr. 7, S. 164: *Täglich wird der Hunger größer, steigt das Elend der Millionenmassen, wächst der Widerstand der klassenbewussten Proletarierarmee. Und die Arbeiter-Fotografen? Mindestens fünfzig Prozent der Mitglieder sind arbeitslos, es gibt sogar Gruppen mit siebzig bis achtzig Prozent.*

gelingen, somit drucktauglich darzustellen. Abgesehen von diesen objektiven Hindernissen mag auch die politische Organisationskultur, die trotz anders lautender Parteibeschlüsse vom Anfang der 1920er Jahre nach wie vor überwiegend auf die Wohngebiete und nicht auf die Betriebe zentriert war, ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Im Ergebnis jedenfalls entstand die paradoxe Situation, dass gerade im Kernbereich des programmatisch deklarierten Selbstverständnisses der Arbeiterfotografen nicht allzu viele Einzelbilder und noch weniger Reportagen aus dem Arbeitsleben in Fabriken, Werkstätten oder Büros erschienen, die ungeachtet erreichter und gern konstatiert Fortschritte den politischen und formalen Anforderungen genügen konnten.²⁴

4. Der Blick in die Kamera

Umso mehr wurde der Anspruch aufrechterhalten: *Zeigt eine Arbeitsaufnahme doch immerhin, unter welchen schwierigen Verhältnissen der Prolet seinen kargen Lohn erschuften muß. Sie erfüllt allerdings nur dann ihren Zweck, wenn sie natürlich wirken.*²⁵ Dieser Kategorie der ›Natürlichkeit‹ kommt nun eine zentrale Rolle zu. ›Natürlichkeit‹ erscheint als die zwingende Voraussetzung dafür, die Fotografien zu ›Dokumenten‹ für die gesetzten Zwecke werden zu lassen. Eine ›wahrhaftige‹ und nur deshalb dann auch agitatorisch wirksame Fotografie schließt dabei aus, *daß der Fotograf die Gruppe recht schön pyramidenförmig aufstellt und recht aufmerksam in das Objektiv blicken läßt. Diese Aufnahmen mögen wohl ein Erinnerungsbild für die Betreffenden sein, haben aber für unsere Zeitungen keinen besonderen Wert. Es ist deshalb besser, eine kleine Gruppe von nur wenigen Personen direkt bei ihrer Arbeit aufzunehmen, möglichst so, daß sie nichts davon ahnen, daß sie fotografiert werden. [...] So wollen wir also versuchen, mit unserem Fotoapparat das wirkliche Arbeiterleben im Bilde festzuhalten.*²⁶

Solches erfüllt etwa die Fotografie *Mensch u. Maschine*, eine Aufnahme von Hans Bresler, dem Vorsitzenden der Ortsgruppe Freital, aus ›seinem‹ Dresdner Betrieb, die in der Rubrik *Bilderkritik* des *Arbeiter-Fotografen* mit einigen Verbesserungsvorschlägen für Aufnahmestandpunkt und Lichtführung veröffentlicht wurde (Abb. 5):

²⁴ Hervorzuheben ist insbesondere die AIZ-Reportage über die Berliner Bauarbeiterfamilie Fournes in Nr. 48/1931, vgl. STUMBERGER, *Klassen-Bilder* (wie Anm. 9), S. 136-141 und 187-196.

²⁵ N.N., Zur allgemeinen Kritik, in: AF 3 (1929), Nr. 8, S. 159 f., hier S. 160.

²⁶ MAX BAUMGARTEN, Praktische Winke für die Aufnahme und das Positiv, in: AF 1 (1926/1927), Nr. 1, S. 3.

- Sie ist eine Darstellung lebendiger Arbeit und nicht von totem (Maschinen-) Kapital,²⁷
- sie verbirgt das Einverständnis zwischen dem Fotografen und der Fotografierten²⁸ (wenn nicht gar die Genehmigung der Aufnahme durch die Betriebsleitung)²⁹,
- sie erscheint gerade durch diese Inszenierung des Nicht-Inszenierten als ein ›Dokument‹ von ›unverstellter Wirklichkeit‹.

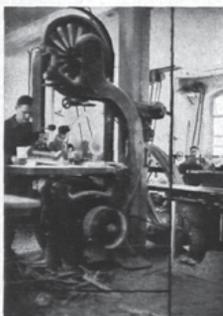
Bresler verwirklicht damit einen Ansatz, der in der modernen Pressefotografie seit der Jahrhundertwende entwickelt worden war und der die Konventionen der Atelierfotografie ablöste, in denen die Selbstrepräsentationsbedürfnisse der überwiegend bürgerlichen Fotografenklintel zum Tragen gekommen waren: *Seit Jahrzehnten hat man die Fotografie dazu mißbraucht, ein Verständigungsspiel zwischen dem darzustellenden Objekt und dem Fotografen zu üben. [...] Seit einigen Jahren sind aber außerordentliche Ansätze zur Beobachtungsfotografie gemacht worden, das gestellte Foto beginnt nun endgültig auszusterben. Besonders in den Reihen der Arbeiter-Fotografen wird die Krone des Beobachtungsbildes: das fotografierte Zustandsbild mit großem Erfolg angestrebt. [...] Voraussetzung solcher Fotografie ist ein Beobachtungsstandpunkt, der die Absicht des Fotografen verschleiert.*³⁰ Doch was bedeutet dieses vielfach bestätigte Blickverbot? Inwiefern bedingt die darin bestehende Objektivierung des Geschehens zum *Beobachtungsbild* seinen Charakter als ›Dokument‹? Welche Rolle spielen die Subjekte in dieser Art Fotografie? Und: Was hat all dies mit dem Utopischen zu tun?

27 Maschinenaufnahmen, wie sie etwa die Neue Sachlichkeit praktizierte, gelten der politischen Kritik als reformistisch, vgl. DR. FRITZ SCHIFF, Was sagt der Kunst-Schriftsteller?, in: AF 5 (1931), Nr. 5, S. 104 f.: *Am gefährlichsten wird dieses realistische Fotografieren, wenn zum Objekte Maschinen oder Fabriken genommen werden. Hier verfällt jeder von uns nur allzu leicht der romantischen Bewunderung des Menschengestes, dem es gelungen ist, die Naturkräfte mit derartigen Mechanismen zu beherrschen. Aber diese Anbetung der Maschine führt geradewegs zu einer reformistischen Ideologie, derzufolge es allein die Entwicklung der Maschinenteknik war, die den Sozialismus gleichsam auf mechanischem Wege erzeugte. Der Arbeiterfotograf muß sich immer darüber klar sein, dass eine Maschine immer nur ein Werkzeug ist und ihre Bedeutung erst durch ihren Besitzer erhält.*

28 Hierzu beispielsweise konkrete Ratschläge von WALTER NETTELBECK, Reportagen, in: AF 3 (1929), Nr. 1, S. 4 f.

29 Hierfür spricht, daß sich im Bestand der Deutschen Fotothek noch zwei weitere Aufnahmen Breslers aus dem Werk für Schokoladenformen und Blechemballagen Anton Reiche, Dresdener-Plauen, Bamberger Straße finden: df_pos-1986-a-000005 und df_pos-1986-a-000022. Beide zeigen einen Arbeiter bei der Essenspause am Arbeitsplatz.

30 A.V.B., Zustandsfotografie, in: AF 5 (1931), Nr. 9, S. 224.



Holzbearbeitung W. F. Leipsa
1 Sekunde. Xenar 4.5. Platte 17 Sch.



Mensch u. Maschine H. B. Freital
21 Uhr. 20 cm Magnesiumband Blende 9.
Platte 17 Sch., Methol-Hydroch.



Guten Appetit E. H. Remscheid
1 g Blitzpulv., Rodenst. Eurynar 3.5. Pl. 19 Sch.

Man glaubt es gerne, daß dieses Kind einen guten Appetit entwickeln kann, denn sonst hätte es keine solch prächtigen Pausbacken. Dennoch hat es der Fotograf nicht verstanden, das im Bilde auszudrücken, was er damit sagen wollte und was er als Titel darunter setzte. Die Aufnahme soll natürlich sein und ist doch gestellt. Man merkt sehr gut, daß das Kind vorbereitet wurde, die linke Hand scheint nicht zufällig in der gezeigten Haltung zu liegen. An sich ist es ein sauberes Kinderportrait und Vater und Mutter werden ihre Freude daran haben. Aber wir als Arbeiterfotografen verlangen mehr, als das. Man hat doch mit dem Blitz ganz andere Möglichkeiten und mit Geduld ist es möglich, besser und wirklicher zu zeigen, wie ein solcher Nimmersatt Appetit entwickelt oder sonst uns Freude macht. Mit einer anderen Unterschrift, etwa „Es hat geschmeckt“, würde der Sinn des Bildes besser erfaßt. Der helle Fleck in der oberen linken Ecke stört sehr, kann aber durch Teilabschwächung entfernt werden. Die rechte Gesichtshälfte hätte mit einem weißen Laken oder Papier etwas aufgehellt werden müssen.

E. H.

SUCHLISTE

Wir suchen ständig Fotos, die zum Verkauf an die gesamte Presse des In- und Auslandes, insbesondere an die Zeitungen in der Sowjet-Union geeignet sind. Besonders gewünscht werden soziale Reportagen, politisch-aktuelle Aufnahmen und Bilder aus dem Arbeiter- und Bauernleben. Wir honorieren mit 10 Mark oder zahlen die Hälfte aus dem Gesamterlös nach Verkauf der Bilder. Zusendungen und Anfragen sind zu richten an Unionfoto G. m. b. H., Berlin SW 68, Zimmerstraße 70.

TAUSCH-ECKE

Ein Schneider-Xenar, 10x15, 1:4,5, fast neu, mit Stativ, Ledertasche, zwei Vorsatzlinsen, 6 Kassetten und verschiedenes Zubehör, billig zu verkaufen. Zuschriften an: N. Ringart, SW 11, Stresemannstr. 59.

Ein Anastigmatensatz für 13x18 (10 verschiedene Brennweiten), Busch „Stigmara“, 4 linsig, für 120 RM., ein Ihage Klappreflex 4,5 mit allem Zubehör, für 250 RM. Zuschriften an: Herbert Andert, Dessau, Mitterling 90.

ERKLÄRUNG

Der in der April-Nummer der Zeitschrift „Der Arbeiter-Fotograf“ erschienene Aufruf, in dem alle Amateur-Fotografen aufgefordert werden, in Zukunft keine Bilder mehr an Redaktionen und Foto-Agenturen zu schicken, ist leider geeignet, zu Mißverständnissen Anlaß zu geben.

Der Reichsvorstand der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen wollte nur den Versuch machen, den schon vor einem Jahre gefaßten Beschluß auf Zentralisierung der Bildproduktion der Arbeiter-Fotografen durchzuführen. Während bisher nur wenige Mitglieder ihre Bilder wegen der zu hohen Unkosten den verschiedenen Unternehmungen zur Verfügung stellten, hofften wir durch diesen Aufruf die Arbeiter-Fotografen veranlassen zu können, mehr Bilder wie bisher an eine Stelle zu liefern, die dann ihrerseits alle in Frage kommenden Interessenten beliefern würde.

Wir sind nach wie vor der Meinung, daß diese Zentralisierung im Interesse aller Beteiligten anzustreben ist. Selbstverständlich bleibt es den Mitgliedern der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen bis zur Erreichung dieses Zieles überlassen, auch weiterhin ihre Bilder dem Kommunistischen Bilderdienst, der A-I-Z, Preß-Klischee oder anderen Interessenten zur Verfügung zu stellen.

Reichsvorstand

der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen

GESCHÄFTLICHES

In diesem Heft haben wir auf der letzten Seite Firmen-Inserate aus den verschiedensten Gebieten Deutschlands untergebracht. Wir möchten unseren Ortsgruppen in Berlin, Königsberg, Stuttgart und Duisburg empfehlen, ihre Einkäufe nur bei diesen Firmen vorzunehmen.

Photo-Kurse für Anfänger. Einzelvorträge über besonders interessierende Fragen der Fotografie, ferner über das jetzt so aktuelle Gebiet: „Die Schmallfilm-Kinematographie“, finden in dem von dem Photo-Spezialhaus Rodenstock eigens für diesen Zweck geschaffenen Unterrichtssaal statt. Ausführliche Programme in den Rodenstock-Schaulustern: Friedrichstraße, Ecke Leipziger Straße; Joachimsthaler Straße 44; Grunewaldstraße 56; Rosenthalerstr. 45; Neanderstr. 23.

Abb. 5: H.B., Freital (= Hans Bresler): Mensch u. Maschine, in: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930), Nr. 5, S. 113.

5. Erst wenn wir sie vertrieben haben ...

Jenseits der gewerkschaftlichen Tageskämpfe um den Preis der Arbeitskraft oder von reformistischen Politikkonzepten verfolgte auf der Ebene der Theorie und des Programms die Leitung der VdAFD die Linie, dass nur in der revolutionären Umgestaltung der Gesellschaft die sozialen Interessen der Arbeiterklasse verwirklicht werden könnten. Somit ist das Handeln per se utopisch perspektiviert. Idealerweise schloß dieses Programm außer sozialen Erfahrungen, politischer Schulung und hoher Risikobereitschaft eine weitgehende Umgestaltung der persönlichen Haltungen ein. Solches skizziert in der Verbandszeitschrift – als eine der allerdings raren Narrationen dieser Art – die Bildfolge *Leben eines Jungproletariers. Chronik in 15 Bildern*³¹, die nach Irrungen und Wirrungen schließt: *Eingereiht in die Kader der proletarischen Klassenkämpfer führt jetzt auch der bisher allein durch die Welt irrende Arbeiterjunge ein zielbewusstes und von einer großen Aufgabe erfülltes Leben. Er fühlt beglückt die Geburtswehen einer neuen Zeit; die der klassenlosen, sozialistischen Gesellschaft.*

Doch vermag auch reales Handeln diese Zukunftsdimension zu enthalten, indem selbst bestimmte Kollektivarbeit als Vorgriff auf den Sozialismus aufscheint (Abb. 6): Naturfreunde aus Dortmund etwa arbeiten mit *jenem stummen Heroismus, aus dem die Zukunft spricht. [...] Die Gesamtarbeit [...] ist Extrakt aus dem eisernen Willen einer kleinen Anzahl beherzter Idealisten, denen der Glaube an die neue Zeit die Kraft gibt, ihre im Kampf um Brot und Dasein verbrauchten Energien zu restaurieren, in – Arbeit am eigenen Werk. [...] Noch sind es nicht freie Menschen, die Stein um Stein auf das Fundament ihres eigenen Grundes setzen. – Aber der Wille zur Freiheit und die Erkenntnis eines Weges, der zu diesem Ziele führt, eignet ihnen – und das ist die Quelle, aus der der Gemeinschaftsgeist seine Kräfte schöpft.*³²

Zeigen die in dieser Reportage der AIZ abgedruckten Bilder – wie gefordert – das Tun ohne sichtbares Bewusstsein der Akteure von der anwesenden Kamera, so steht dem eine vier Jahre zuvor in vergleichbarer Situation entstandene Gruppenaufnahme entgegen, die gerade durch ihre Einbindung in ältere Bildkonventionen die sich entwickelnde Spannweite der Haltungen und Bildbedürfnisse deutlich werden lässt.

Die Aufnahme ist während der Errichtung des Sportlerheims Raschau entstanden (nahe Schwarzenberg/ Erzgebirge, Westsachsen und in unmittelbarer Nähe von Markersbach gelegen), das am 13. Juni 1926 eingeweiht werden konnte (Abb. 7). Ihr Autor, der gelernte Tischler Erich Meinhold aus Markersbach (* 1909), fotografierte schon seit seiner Lehrzeit und schloß sich dann 1930 der Ortsgruppe Bermsgrün der VdAFD an.³³ Die Ikonografie der Aufnahme ist bestimmt durch eine Hand-

31 AF 1 (1926/1927), Nr. 12, S. 7-9.

32 N.N., Naturfreunde bauen ein Haus, in: Arbeiter Illustrierte-Zeitung 9 (1930), Nr. 16, S. 319.

33 Zur Praxis dieser Ortsgruppe insbesondere JENS BERGMANN, Arbeiterfotografie als Medium der Übermittlung politisch-ästhetischer Wertvorstellungen, dargestellt am Beispiel der Ortsgruppe Bermsgrün der »Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands«,



Abb. 7: Erich Meinhold. Raschau Kreis Schwarzenberg. Arbeitersportler während eines freiwilligen Arbeitseinsatzes für die Errichtung ihres Sportlerheims unter der Losung »8 Stunden Sonntagsarbeit«, 1926, Deutsche Fotothek, Nr. 400076.

lungsform, die an Aufstellungen zum Lebenden Bild, wie sie auch in der Arbeiterbewegung praktiziert wurden, gemahnt,³⁴ zudem fotografisch für Handwerkerbilder längst konventionell geworden war: Die Dargestellten fixieren die Kamera im *Verständigungsspiel* und hinterlassen dabei ihre mediale Spur. Roland Barthes hat ihren aktiven Anteil hieran sehr schön formuliert, als er feststellte, der Fotografierte denke sich selbst im Voraus zum Bild. Medienbewusstsein ist also Teil und Ziel des sozialen Handelns der Akteure. Die Fotografie vereint sie über ihre Blicke in die Kamera als Gruppe. Sie bewahrt nicht allein diesen Moment, in dem private und soziale Bedürfnisse, Gegenwart der Handlung und Zukunftsimagination der Bilderinnerung in eins fallen – sie erzeugt ihn geradezu. Und umgekehrt ist es genau diese subjektive Erinnerungsfunktion, vulgo dieses bewusste mediale Handeln, die die Promotoren eines objektivierten Realismus als historisch überholt³⁵, politisch als kleinbürgerlich

Leipzig (Diplomarbeit Karl-Marx-Universität) 1983.

34 Vgl. hierzu den unveröffentlichten Habilitationsvortrag von MANUEL FREY (Dresden, 17. Juni 2008): *Figurationen der Moderne. Zur sozialen und ästhetischen Praxis der lebenden Bilder im 19. und 20. Jahrhundert*. Im Arbeiter-Theaterverlag Alfred Jahn Leipzig erschien in den 1920er Jahren eine Anleitung für »Soziale Lebende Bilder«, dessen Schlusstafel als »Apotheose auf den endgültigen Sieg der Arbeiterklasse [...], symbolisiert durch den Händedruck zwischen Arbeitern, Bauern und Intelligenz vor dem Hintergrund eines roten Sowjetsterns aus Pappe« erstmals in der langen Geschichte des Lebenden Bildes Zukunft zeigt.

35 So als Beispiel für mehrere die Bilderkritik der Ortsgruppe H., in: AF 3 (1929), Nr. 1, S. 14 f.: *Gruppenaufnahmen mit einer größeren Anzahl von Personen sind ja nicht das ei-*

und somit für die Propaganda als disfunktional kritisieren.³⁶ Denn für die gesamte Dauer der Arbeit der VdAFD gilt, was schon im ersten Heft der Verbandszeitschrift gefordert wurde: *Nichts ist wichtiger für eine fotografische Aufnahme der Arbeit, als der richtige Moment [...]. Also nur keinen Aufbau. Mehr noch. Es ist besser, dass der, der fotografiert wird, gar nichts davon weiß. Das erzeugt eine Unbefangenheit, die die Wahrhaftigkeit des Bildes voll und ganz garantiert. Wer auf den fotografischen Apparat blickt, stört von vornherein den Stil des Bildes, selbst wenn es nur ein einzelner aus einer Gruppe ist.*³⁷

Was bedeutet dies nun für unseren Zusammenhang? Im dauerhaften Verstoß gegen das Blickverbot scheinen meines Erachtens grundlegende Konflikte auf zwischen asketischen Konzepten ›richtiger Linien‹ mit der eingeforderten Selbstobjektivierung der Subjekte als Funktionsträger ihrer Klasse einerseits und andererseits den aus der Lebenswelt resultierenden ›wirklichen Bedürfnissen‹ der fotografierenden Arbeiter und der von ihnen Fotografierten. Rudolf Stumberger hat hierzu in Anlehnung an Gramsci und ihn aufgreifend die frühen englischen Cultural Studies sowie an 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.«³⁸

gentliche Gebiet des Arbeiter-Fotografen. Wenn er aber doch einmal in die Lage kommt, eine solche Aufnahme machen zu müssen, dann wenigstens nicht in dieser unmöglichen Art, die an längst verflossene Zeiten erinnert. Dennoch hatten solche Aufnahmen nicht zuletzt in der Rubrik »Aus der Arbeiterbewegung« der AIZ ihre öffentliche Funktion, indem sie dort die Vielfalt, Stärke und Verbreitung proletarischer Organisationen demonstrieren und eine Leser-Blatt-Bindung herstellen konnten.

36 Als Bestätigung dessen, aber zugleich als Indiz dafür, dass weniger das abgebildete Ereignis als vielmehr die Fotografie eines solchen Ereignisses die Erinnerung stiftet, mag eine Aufnahme von der Fahnenweihe des »Pioniervers für Tübingen und Umgebung« von 1907 dienen. Nachträglich hat man in eine eigens ausgesparte Lücke der Inszenierung eine separat entstandene Aufnahme des bei der Feier selbst abwesenden Vereinsvorsitzenden eingeklebt und erst hierdurch die Erinnerung vervollständigt. Dazu WOLFGANG HESSE, Fahne. Feier. Fotografie, in: Rundbrief Fotografie 0 (1993), Nr. 0, S. 3.

37 N.N., Der richtige Moment, in: AF 1 (1927/1927), Nr. 1, S. 2.

38 STUMBERGER, Klassen-Bilder (wie Anm. 9), S. 138. Es ist außerordentlich produktiv, diesen theoretischen Ansatz hier einzuführen, allerdings widerspricht dem meine Analyse des Bildmaterials auf der konkreten Ebene zumindest idealtypisch: Alltagspragmatismus und konventionelles Bildhandeln auf der Seite des ›spontanen Arbeiterbewusstseins‹ vs. ›organisiertes Klassenbewusstsein‹ mit dezidierten Vorstellungen über eine entlang der (bürgerlichen) Pressefotografie erst noch zu entwickelnde parteiliche Bildsprache.

Doch worin besteht diese Wahrhaftigkeit? Sind nicht die im Einverständnis zwischen Fotograf und Fotografierten erzeugten Aufnahmen, bei denen der Blick in die Kamera jedoch vermieden wird, kaschierte Inszenierungen und stehen somit im Widerspruch zu einem Begriff des ›Echten‹? (Abb. 8) Realisiert dieses ›Wirkliche‹ sich also nicht auch in denjenigen Aufnahmen der Arbeiterfotografen, die innerhalb ihres Umfelds als inszenierte Privataufnahmen, außerhalb dieses Milieus jedoch nicht mehr als solche gelesen werden konnten und denen deshalb über die private Erinnerungsfunktion hinaus in der Veröffentlichung auch ›objektive‹ Qualitäten zuwachsen (Abb. 9), ganz nach der Devise: *Das besondere des persönlichen Interesses muß zusammentreffen mit dem allgemeinen, wenn das Bild außer ästhetischen noch journalistischen Wert haben soll.*³⁹? Dreht sich also nicht der auf den ersten Blick sehr streng gefasste Begriff des ›Dokuments‹⁴⁰ in der Praxis um zu einem Begriff von allein bildlich konstruierter, also medialer Wirklichkeit? Wären vielleicht also diese Fotografien mit ihrer unsichtbaren Theatralik als Szenen eines gestischen Theaters angemessen zu beschreiben? Ist nicht somit der Wirklichkeitsbezug einer Fotografie ganz wesentlich mit der Öffentlichkeit verbunden, in der sie wirken soll?⁴¹ Gehörte demzufolge das Medienbewusstsein vom Fotografiertwerden und seiner intendierten Öffentlichkeit nicht untrennbar hierzu – als selbst bestimmter Akt der visuellen Selbst-Repräsentation im Kontext bild-politischen Handelns? Und warum ist diese Kulturtechnik auf der Ebene des politischen Programms – als dem »organisierten Klassenbewusstsein« – ins Private abgespalten worden?

39 Vgl. JAN, Über Motive, in: AF 3 (1929), Nr. 9, S. 171 f., hier S. 172: *Ein Amateur fotot seine Mutter. Das Bild ist für ihn und für seine Familie motiviert, aber für die Veröffentlichung liegt kein plausibler Grund vor, das Bild ist für die Allgemeinheit ohne Motiv. Hieraus folgt aber nicht, dass jedes Familienfoto nur für die engsten Angehörigen motiviert ist. Die Familie ist durchaus keine rein private Angelegenheit. Im Gegenteil! Gerade die Familie hat für die Öffentlichkeit stärkstes Interesse. Der bürgerliche Mensch behauptet: die Familie sei die Grundlage aller Kultur. Der Proletarier misst an dem Zustand der Familie den Tiefstand seines erbärmlichen Lebens. Das Motiv bei der Familie ist für die Arbeiter-Fotografen nicht vom Standpunkt des Familienmitgliedes, sondern vom Standpunkt seiner Klasse zu suchen.*

40 Die Anwendung des Begriffs ›Dokument‹ auf Fotografien datiert vom Ende der 1920er Jahre und ist eine Antwort auf die Diversifizierung der Funktionen von Fotografie, vgl. SUSANNE HOLSCHBACH, Im Zweifel für die Wirklichkeit – Zu Begriff und Geschichte dokumentarischer Fotografie, in: Sigrid Schneider/Stefanie Grebe (Hgg.), *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 23-30, hier S. 23 f. Der Begriff »Dokumentarfotografie« wurde in die deutschsprachigen Diskurse erst nach dem Zeiten Weltkrieg, im Gefolge amerikanischer Debatten, eingeführt, vgl. BETTINA LOCKEMANN, Dokumentarfotografie: Zur Entwicklung eines Begriffs, in: *Rundbrief Fotografie* 15 (2008), Nr. 4, N.F. 60, S. 14-17.

41 Hierzu zugespitzt ESTHER RUELFs, *Machen Arbeiter Arbeiterfotos? Die Fotografien der ersten deutschen Arbeiterexpedition in den Kaukasus*, in: Ursula Brunner (Bearb.), *Kaukasus*, München 2002 (= Schriftenreihe des Archivs der Münchner Arbeiterbewegung 4), S. 62-77.



K. W. Bermsgrün

DAS OBJEKTIV DEM DORFE ZU

VON EDWIN HOERNLE

Für den bürgerlichen Spaziergänger und Wochenendfahrer ist das Dorf „fernab den Geschäften“ ein romantisches Idyll. Hier findet er „unverfälschte Natürlichkeit“, „Frieden“, „Verbundenheit mit der Natur“ und sonstige schöne Gemütsstimmungen. Seine Fotobilder vom Dorfe tragen entsprechend die Unterschriften: Abend am Dorfteich, Unter der Dorflinde, rebenunspinnenes Häuschen, junge Bäuerin am Sonntag, Ackermohn am Feldrand.

Gewiß, die Natur ist schön und eine Erholung für den Städter! Aber schon der „Frieden“ des Dorfes ist eine Fälschung der Wirklichkeit, Karl Marx nannte ihn treffend den „ländlichen Idiotismus“. Das romantische Dorfidyll lebte und lebt nur in den Köpfen reaktionärer Kleinbürger und Heimatdichter. Hinter den blühenden Vorgärten der Kleinbauern- oder Landarbeiterhäuschen verbirgt sich nicht „das Glück“, sondern oft genug dasselbe Elend wie in der städtischen Mietskaserne, nur verbunden mit noch größerer kultureller und politischer Rückständigkeit, mit Kleinbürgermisere.

In Dachau bei München gab es eine ganze Schule von Kunstmalern, die im oberbayerischen Bauern den Urtypus germanischer Kraft, Ehrlichkeit, unverfälschten Volkstums verherrlichten. Diese Maler waren in der Praxis erbitterte Feinde des revolutionären Industrieproletariats, sie liebten die Bauern als konservative Repräsentanten einer untergehenden Welt. — Genau am andern Ende Deutschlands, in Worpsswede, saß

auch eine Malerschule, die das niederdeutsche Marschland mit dem altertümlichen niedersächsischen Bauernhaus als den Jungbrunnen aller zarten und starken Gefühle in Farben und Linien besang. Es waren kleinbürgerliche Künstler, angeekelt von der kapitalistischen Hetzjagd, die hier eine freundliche Welt träumten.

Anders dachte noch das aufsteigende Bürgertum vom Dorfe! Man lese die großen realistischen Romane aus dem flämischen und französischen Bauernleben von Balzac, Lemonnier, Zola, Charles de Coster. Diese wußten, daß der Kapitalismus das Dorfidyll zerschmettert hat, ja daß dieses Idyll niemals bestanden, weder in der Zeit der Leibeigenschaft noch unter dem Regime der bürgerlichen „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“.

Karl Marx schrieb einmal (im Achtzehnten Brümair des Louis Bonaparte) von den französischen Bauern:

„10 Millionen Bauern, Frauen und Kinder mit eingerechnet, hausen in Höhlen, wovon ein großer Teil nur eine Öffnung hat, der andere nur zwei, und der bevorzugteste nur drei Öffnungen hat.“

So sah das Dorfidyll des kleinen Bauern aus in der bürgerlichen Republik, fünfzig Jahre, nachdem die „große Revolution“ ihn aus der Leibeigenschaft des Adels befreit und ihm den Boden gegeben hatte. Dieser Boden war längst wieder den Wucherern verpfändet, während die staatlichen Steuern seine Ernte fraßen.

Abb. 8: K.W., Bermsgrün (= Kurt Winkler): Kleinbauern bei der Heuernte, in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931), Nr. 7, S. 155.



Abb. 9: Erich Meinhold: Waschfrau mit Zuber und Waschbrett bei der Arbeit (Mutter des Arbeiterfotografen E. Meinhold), um 1930. Deutsche Fotothek 4339I.

6. Eine entscheidende Wendung?

Mir scheint, als ob bei der theoretischen und politischen Bewertung des klassenbewussten Sehens und agitatorischen Zeigens durch die Verbandsleitung und die Leitartikler das Medienbewusstsein als konstruktivistisches Prinzip zu den Faktoren gehört, die die Komplexität »unnötig« erhöhen und deshalb abgelehnt werden. Vermutlich würde erst so die seitens der Programmatiker angestrebte *Wandlung aus dem Dilettantischen und Privaten ins Allgemeine, wahrhaft proletarische*⁴² erreichbar.

Solche abverlangte Selbstentäußerung ist Teil eines Lebensentwurfs von Militanz, die der Fokussierung aller Kräfte auf das politische Ziel der Machteroberung durch die Kommunistische Partei dienen soll. Unterhalb aber der Ordnungen des

42 FRANZ LANGENBRUCK, Eine entscheidende Wendung, in: AF 2 (1927/1928), Nr. 9, S. 3 f., hier S. 4. Demgegenüber sind etwa die Namenskürzel der Fotografen nicht nur Schutz gegen politische Repressalien. Sie sind zunächst Signaturen, die im unmittelbaren Umfeld der Autoren gelesen werden können. Das beginnt sich etwa ab 1930 allmählich zu verändern, als im Zuge der Entwicklung neuer Arbeitsformen in Kampfgruppen der Trend zur Kollektivierung verstärkt wird und zunehmend nur noch die Ortsgruppen als Quelle benannt werden.



Abb. 10: Kurt Beck: Anschlagtafel in Eisenstock mit einer Doppelseite der AIZ mit dem Beitrag von BODO UHSE: Der Bauer steht auf, Bauern zu Hauf! Deutsche Fotothek Dresden, Beck R 2/45.

Programms leben die (Un- und Unter-)Ordnungen des Alltags, die konkreten und widerspruchsvollen Bedürfnisse in den unterschiedlichsten Milieus. So löst sich denn praktisch das Dilemma der Arbeiterfotografen auf, indem die Aufspaltung von Fotografien als Dokumente und als Erinnerungsmittel mit der Zuweisung von Lebenssphären und unterschiedlichen Modi der Darstellungsmittel in den unterschiedlichen Ebenen von Öffentlichkeit verbunden ist: Schublade, Album, Schaukasten, Ortsausstellung, Lichtbildvortrag, regionaler und reichsweiter Presse – und ihren Wechselwirkungen (Abb. 10, Abb. 11).⁴³

Noch nicht einmal zwei Generationen, seit sich auch Arbeiter und Arme erstmals – wenn auch nur gelegentlich – das Fotografierwerden hatten leisten können (hierzu hat der Arbeiterfotograf Richard Peter als Einleitungskapitel zu seinen Lebenserinnerungen eine plastische Schilderung überliefert⁴⁴), hatte es gedauert, die adaptierten Formen der persönlichen Repräsentation wieder ins Private zu verban-

43 E. HOCH, Remscheid: Schafft Bilderkästen!, in: AF 3 (1929), Nr. 10, S. 204f. Vgl. hierzu MAX BAUMGARTEN, Bildproduktion und ihre Verwertung, in: AF 3 (1929), Nr. 3, S. 44: *Wir können das Bildmaterial einteilen in solches von lokalem Interesse, das also nur für die Tageszeitungen und Organisationen des betreffenden Bezirks oder der Stadt in Frage kommt. Zweitens in Bilder von allgemeinem Interesse, seien sie nun politischer oder sozialer Natur. Hierunter zählen auch ganze Serien mit erläuternden Artikeln über Arbeit und Lebensbedingungen bestimmter Arbeiterkategorien, großer Ereignisse im proletarischen Leben, Sportveranstaltungen, die insbesondere von großen illustrierten Zeitungen gesucht sind. Drittens kommen bildmäßig wirkende Aufnahmen für illustrierte Zeitungen, Arbeiter-Sportzeitungen und vor allem für den >Arbeiter-Fotograf< in Frage.*

44 WERNER WURST (Hg.), Richard Peter sen. Erinnerungen und Bilder eines Dresdener Fotografen, Leipzig 1987.



Abb. 11: BODO UHSE, Der Bauer steht auf, Bauern zu Hauf! Mit Fotografien von Kurt Beck (Bermgrün), in: Arbeiter Illustrierte-Zeitung, 9 (1930), Nr. 44, S. 1014/15.

nen. Die Äußerungen Hermann Leupolds über die *Schreckenskammer* der Rubrik *Aus der Arbeiterbewegung* in der AIZ, die im Kleinformat Galerien aus überwiegend Gruppenaufnahmen von Vereinen und Verbänden veröffentlichte, kennzeichnet den Kulturwandel: *Jede Schematik führt zur Wirkungslosigkeit, jede unselbständige Nachahmung stumpft die Waffe ab. Hier sei nur ein Beispiel erwähnt, nach jeder großen Manifestation der revolutionären Arbeiterschaft, etwa am 1. Mai erhält die Redaktion der AIZ hunderte von Bildern aus hunderten deutscher Ortschaften, die bildmäßig doch vollkommen Gleiches zeigen. Ohne den toten Hintergrund könnte der Maiaufmarsch in Dresden durchaus der in Hamburg sein. Ja, es gibt Arbeiterfotografen, deren besonderer Stolz es zu sein scheint, seit Jahren schon jeden Aufmarsch der Arbeiterschaft ihres Ortes vom gleichen Standort aus festzuhalten. [...] zur Unterstreichung des hier gesagten sei nur noch auf die fotografische Schreckenskammer der AIZ, die Rubrik ›Aus der Arbeiterbewegung‹ verwiesen.*⁴⁵ Man kann sagen: In gewissem Sinn war dieser subjektive Fortschritt der fotografischen Selbstdarstellung als kulturelles Politikum dem Fortschritt der politischen Öffentlichkeit unter den Bedingungen der medialen Modernisierung zum Opfer gefallen. Ist dieses die konkrete Utopie der Arbeiterfotografen, auf der Ebene des lokalen Handelns im Bewusstsein mehrfach gestufter medialer Öffentlichkeit? Erst die Rekonstruktion einer solchen Medien-Politik des Alltags, die eine Vielzahl subjektiver Bedürfnisse und sozialer Beziehungen, politischer Programmatik und utopischen Überschusses in fotografischen Bildern ebenso real wie widersprüchlich verknüpft, kann die Arbeiterfotografie der Weimarer Republik jenseits machtpolitischer Erwägungen oder ästhetisierender Urteile angemessen beschreiben: als *Politisierung der Kunst*.⁴⁶

45 HERMANN LEUPOLD, Das Bild – eine Waffe im Klassenkampf, in: AF 5 (1931), Nr. 11, S. 271-275.

46 Hierzu WALTER BENJAMIN, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), Frankfurt a. M. 1977, S. 44.

