Wolfgang Hesse

Schornsteinkrieg

Zu einem Motiv der Arbeiterfotografie*

> Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache »Wiedergabe der Realität« etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus.
> Bertolt Brecht[1]

1. Ansatz und Ziel

Insbesondere durch die Auseinandersetzungen um die sogenannte Wehrmachtsausstellung hat in den Geschichtswissenschaften eine Diskussion über Quellencharakter und Realitätsbezug von Fotografien Umfang und Bedeutung erlangt, die allzu lange nicht geführt worden war. Auch die Volkskunde/Europäische Ethnologie widmet sich zunehmend medialen Fragestellungen (Hägele 2002, Starl 1995, Holzer 2003).

In diesem Zusammenhang ist die Erforschung der Arbeiterfotografie – ungeachtet einiger vor allem in der DDR vorgelegter Publikationen (Danner 1966, Sonntag 1986, Vier 1987, Willmann 1984, Weber 1977, Rinka 1981, Bergmann 1983 (1))[2] – nach wie vor ein Desiderat, allerdings ein wegen anderer politischer und wissenschaftlicher Konjunkturen derzeit nicht besonders schmerzlich vermisstes (Kerbs 2004).[3]

Das gilt auch für Sachsen. Zwar existierten hier zwischen 1926 und 1933 unter-

* Der Titel ist der Überschrift der gleichlautenden Meldung »Schornsteinkrieg« entlehnt, in: Der Arbeiter-Fotograf 6 (1932) 12 (Dezember 1932), Titelbild, vgl. Abb. 2. Der Autor dankt Manuel Frey, Gabriele Nette, Katrin Tauscher und Holger Starke (Dresden) sowie Wolfgang Jaworek (Stuttgart) für kritische Bestärkung.

1 Aus: Brecht, Bertolt: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment (1931), in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1967, 161 f.

2 Dank an Barbara Schinko (Dresden/Leipzig) für freundliche Unterstützung sowie an Jens Bergmann (Berlin) für die Überlassung seiner Diplomarbeit.

3 Dank an Diethart Kerbs für freundliche Zusendung des Textes.

inhalt.indb 97 6.1.2006 09:55:11

schiedlich langlebig und erfolgreich mehr als 20 Ortsgruppen der kommunistisch beeinflussten »Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands« (VdAFD) (Danner 1966, 129 f.; Bergmann 1983 (1), 30)[4] und fand die zweite Reichsdelegiertenkonferenz des Verbandes am 30. und 31. März 1929 in Dresden statt, wo »eine der aktivsten Gruppen der VdAFD« arbeitete (Vier 1987, 80 f.). Doch liegen weder detaillierte lokale Untersuchungen vor, noch lösten die Überblicks-Publikationen der 70er und 80er Jahre mit ihrer weitgehend schematisch ableitenden Einbindung in die Apologien der DDR die Frage nach der ästhetischen Praxis zufriedenstellend: Trotz des apostrophierten engen Zusammenhangs zwischen Sozialgeschichte, Lebensweise, Medienentwicklung, Parteipolitik, Bildfunktion, Form und ästhetischer Theorie blieb die tatsächliche Realisierung dieser Beziehungen in den Fotografien selbst ausgeblendet.

Dass jene ebenso komplex wie widersprüchlich sind, soll an einem Beispiel des Jahres 1932 entwickelt werden. Seine Analyse möchte zu einer detaillierten, kritischen und insbesondere fotohistorisch orientierten Neuaufnahme der Thematik anregen. Diese hätte sich mit der Arbeiterfotografenbewegung in den unterschiedlichen Milieus von Großstadt und Dorf, mit dem Zusammenhang von ästhetischer und politischer Avantgarde, mit dem Verhältnis von Presse- und Amateurfotografie, mit der Rezeption wie der Entwicklung von Bildsprachen, mit der Theoriediskussion um 1930 und nicht zuletzt auch der Retrospektive auf die gesellschaftliche Praxis der Weimarer Republik zu befassen, die in beiden deutschen Staaten in den 70er und 80er Jahren gepflegt worden ist: Fokus des Interesses wäre indessen spezifisch die Rekonstruktion einer bedeutenden proletarischen kulturellen Praxis aus der Durchsetzungsphase industriell bestimmter Visualität.

2. Das Motiv

Der dingliche Bestand der ausgewählten Fotografie und ihre formale Konstruktion sind rasch benannt. Doch steht ihre Kargheit gewissermaßen in umgekehrtem Verhältnis zur Bedeutung ihres Motivs und den seiner Darstellungsweise einbeschriebenen

4 Nachgewiesen sind Ortsgruppen in Bermsgrün, Brand-Erbisdorf, Burghardtsdorf, Chemnitz, Heidenau, Dresden, Dresden-Neustadt, Dresden-Leuben, Falkenstein i. V., Flöha, Freital, Johanngeorgenstadt, Leipzig, Limbach, Lößnitz (Erzgeb.), Neugersdorf, Plauen i. V., Weißwasser, Wurzen, Zittau, Zschopau, Zwickau. Reichsweit hatte die VdAFD 1933 ca. 3.000 Mitglieder in über 130 Ortsgruppen.

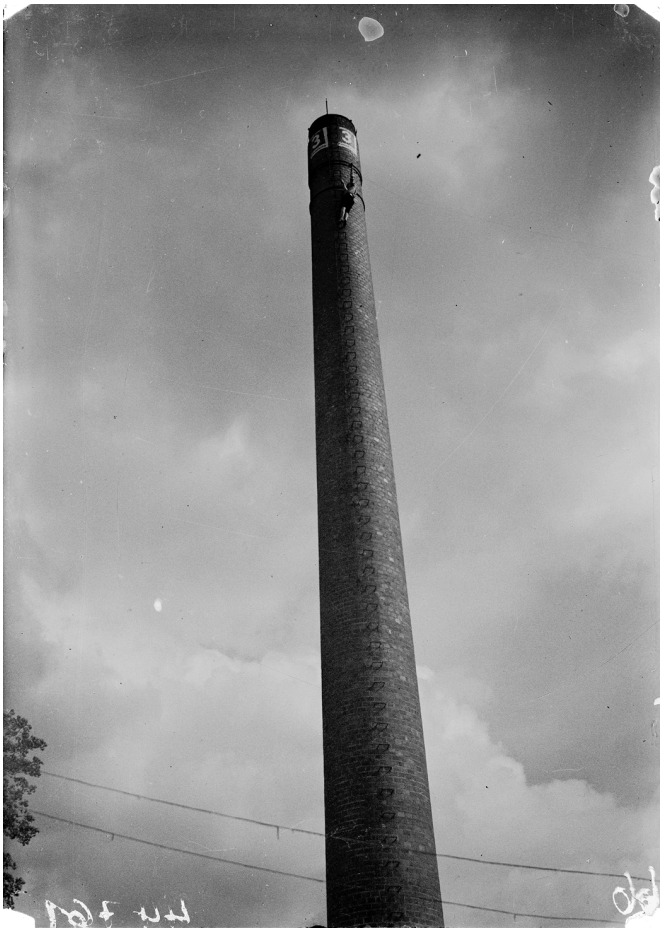

Abb. 1: Erich Meinhold: Schornstein der Pappenfabrik in Markersbach (Kreis Aue-Schwarzenberg) am 30. Juli 1932, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Abt. Deutsche Fotothek, SLUB/DF 44761.

kulturellen Konnotationen – sie ist Teil einer zentralen Motivkette des 19. und 20. Jahrhunderts.[5]

Die Aufnahme (Abb. 1) zeigt einen Fabrikschornstein ohne Sockelzone und Zusammenhang mit übrigen Gebäuden sowie auch von weiterer Umgebung isoliert, vor bewölktem Himmel. Am unteren Rand des Bildfeldes kreuzen elektrische Leitungen den Baukörper, und links ist schemenhaft das Laubwerk eines Baums zu erkennen.

5 Die zur Diskussion stehende Fotografie wurde als Teil des Nachlasses von Erich Meinhold zu Anfang der 1980er Jahre von der Deutschen Fotothek in Dresden erworben, nachdem diese auf Beschluß des Sekretariats des ZK der SED zum zentralen Bildarchiv der DDR ausgebaut werden sollte, vgl. Hesse 2004. Teile des Bestands wurden in die Kataloge eingearbeitet, doch unterblieb eine vollständige Erschließung.

Die Fotografie entstand von einem relativ nahen und hohen Standort aus mit nach oben gerichtetem Objektiv. Im zentralperspektivischen Raumaufzeichnungssystem der Kamera erscheint der Schornstein daher leicht verkürzt. Zudem wurde der Apparat auch in Bezug zum Horizont gekippt, so dass im rechtwinkligen Raster der Bildfläche seine Kontur außerdem leicht schräg von unten rechts nach oben links aufsteigend verläuft.

An der Krone des Schornsteins sind offenbar unmittelbar zuvor nebeneinander angebrachte Plakate zu sehen, auf denen eine »3« gut erkennbar ist, darunter ein Mann in kurzen Hosen, der den Abstieg beginnt. Die entfernungs- und objektivbedingte Kleinheit des Motivs sowie eine leichte Unschärfe verhindern, dass die Ziegel des Schornsteins prägnant zu erkennen sind.

Abzüge des Autors aus der Aufnahmezeit oder aus späteren Jahren sind nicht bekannt. Auch eine Publikation konnte nicht nachgewiesen werden. Doch gehörte das Motiv zusammen mit einer ganzen Reihe anderer zu einer schriftlich ausgearbeiteten, weitgehend chronologischen und autobiografisch gefärbten Darstellung des Fotografen Erich Meinhold zur revolutionären Arbeiterbewegung im Kreis Aue-Schwarzenberg, vermutlich einem Lichtbildervortrag der 1960er- oder 1970er Jahre.[6] Hierin erinnerte er sich an die Umstände der Aufnahme im Reichstagswahlkampf des Sommers 1932: »Couragierte Genossen brachten an weithin sichtbaren Stellen Wahlaufrufe für die KPD an (Wählt Liste 3). Bei der Aufnahme dieses Schornsteins einer Pappenfabrik in Markersbach (Schornstein = 34 m hoch) welche ich vom Eisenbahndamm aus machte, wurde ich wegen unbefugten Betretens des Eisenbahnkörpers mit einem Tag Haft bestraft«.[7] Die Reproduktion der Strafverfügung der Deutschen Reichsbahn-Gesellschaft datiert die Aufnahme auf den 30. Juli 1932.[8]

6 Archiv der Deutschen Fotothek.

7 Typoskript Fotoserie von Erich Meinhold, 1960/70er(?)-Jahre: Pkt. 66; Archiv der Deutschen Fotothek; Zum selben Ereignis ein Bericht Meinholds in Henze 1983. Hierzu auch Reproduktion SLUB DF 200975 mit Schreiben des Reichsbahn-Betriebsamts Schwarzenberg vom 17. August 1932 an E.M.

8 Deutsche Fotothek SLUB/DF 44404.

inhalt.indb 100 6.1.2006 09:55:15

3. Der Fotograf

Der gelernte Tischler Ernst Erich Meinhold (*1908), wohnhaft in Markersbach (Kreis Aue-Schwarzenberg), 1929 bis 1933 erwerbslos und während dieser Zeit vorübergehend auf Wanderschaft[9], schloss sich 1930 der VdAFD an.[10] In diesem organisierten Zusammenhang setzte er seine langjährige Tätigkeit als Amateurfotograf fort. Bereits 1922, während seiner Lehrzeit, hatte er sich eine Kamera gekauft. Sein Beitritt war dabei nicht nur durch die eigenen sozialen Erfahrungen, sondern insbesondere durch die Augenzeugenschaft zweier Polizeieinsätze gegen Arbeitslose gefördert worden: Er brauchte die Mitgliedskarte, um bei solchen Gelegenheiten eine politische Legitimation seines Tuns nachweisen zu können (Henze 1983, 413 f.).

Erich Meinhold trat der im 15 km entfernten Bermsgrün bestehenden Ortsgruppe mit Max Winkler (*1904), Kurt Winkler (*1905) und Kurt Beck (*1909) bei (Abb. 2) (Bergmann 1983 (1), 88). Hier fügte sich das Engagement des jungen Arbeiterfotografen, seit 1923 Mitglied des Arbeiter-Turn- und Sportbundes, in eine entwickelte Struktur: »Bermsgrün war damals ein Dorf mit überwiegend landarmen Kleinbauern. Viele Bermsgrüner arbeiteten in den Industriebetrieben der Umgebung. Das Dorf war bereits 1925 ausgesprochen ›rot‹ und unter den Namen ›Klein-Moskau‹ bekannt. Die Bewohner, von denen viele in der KPD organisiert waren, hatten es immer wieder verstanden, einen kommunistischen Bürgermeister zu wählen und sich dadurch für ihre politische Arbeit günstige Bedingungen zu schaffen. 1923 wurde in Bermsgrün von den Arbeitersportlern ein Sportplatz gebaut. Im ›Roten Arbeitersport‹ mit seinen Wettkämpfen und anderen Höhepunkten entdeckten die Arbeiterfotografen ein beliebtes Fotomotiv. Mit der 1928 begonnenen Errichtung des Arbeiterheimes in der Nähe des Sportplatzes schufen sich die Bermsgrüner ein sport- und kulturpolitisches Zentrum, in dem vielfältige Veranstaltungen durchgeführt wurden. […] Die ersten Fotoausstellungen der Bermsgrüner Arbeiterfotografen fanden 1931 und 1932 im Bermsgrüner

9 Vgl. Reproduktion Nachweiskarte Arbeitsamt Freiburg i. Br. vom 9. 3. 1929, SLUB/DF 200991; Fotografien der Handwerkerherberge »Wespennest« in Nürnberg SLUB/DF 41954, 41055, 41956. 1934 wurde Meinhold zu zwei Jahren Zuchthaus wegen »Vorbereitung des Hochverrats« verurteilt, 1936 Überführung in das KZ Sachsenburg bei Chemnitz und Entlassung, 1942 eingezogen zum Strafbataillon 999 der Wehrmacht, 1947–1956 Arbeit als Zimmerhauer, 1956–1960 stellvertretender Bürgermeister in Markersbach, 1960–1973 Arbeit im Waschgerätewerk Schwarzenberg, nach Bergmann 1983 (1), 84–88 zusammen mit Biografien der anderen Ortsgruppenmitglieder.

10 Vgl. Schreiben des Reichssekretariats der VdAFD an Erich Meinhold vom 4. April 1930, SLUB/DF 43656.

Abb. 2: Kurt Beck: Die Bermsgrüner Arbeiterfotografen 1931. Von links nach rechts: Max Winkler, Kurt Beck, Kurt Winkler, Erich Meinhold. SLUB/DF Beck R 3/25.

Arbeiterheim statt« (Bergmann 1983 (2), Korb 2000).[11] Aufgrund seiner langjährigen Erfahrungen war Meinhold der erfahrendste der Ortsgruppe.[12]

Die selbstgestellte wie satzungsgemäße Aufgabe der VdAFD-Mitglieder war die

11 Freundliche Mitteilung von Kreisarchiv Aue-Schwarzenberg vom 21. 3. 2004. Zur Gründung der Bermsgrüner Gruppe der VdAFD: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930) 2, 43: »Hier hat sich aus verschiedenen Lesern des Arbeiter-Fotograf eine kleine Arbeitsgruppe zusammengefunden und wir hoffen, daß wir bald zur Gründung einer Ortsgruppe schreiten können.« Dazu auch: Lebenslauf Kurt Beck, 28. 4. 1970, Archiv der Deutschen Fotothek: »1930 bildeten wir in Bermsgrün unter der Tätigkeit des Bundes schaffender Landwirte eine Jugendgruppe, die sich Thomas Müntzer Bund nannte. Ich gehörte dem erzgeb. Bauernkomitee an. Mit meiner Kamera, als Mittel im Klassenkampf, hielt ich als Arbeiterfotograf viele Momente aus dem harten Kampf der Arbeiter und Kleinbauern im Bild fest. In der A-I-Z erschienen Bilder von mir, dadurch war ich bei der Reaktion verhasst, frühzeitig machte ich mit der Weimarerpolizei Bekanntschaft. 1933 wurden bei mir Fotogeräte und Material beschlagnahmt.«

12 Vgl. Bergmann 1983 (1), 47: »Ihm folgte 1927 Kurt Winkler, Max Winkler und Kurt Beck erwarben 1928 ihren ersten Fotoapparat«; Meinhold war vor Erscheinen des »Arbeiter-Fotografen« auch Abonnent der Zeitschrift »Der Fotofreund«, vgl. Bergmann (1), 51.

inhalt.indb 102 6.1.2006 09:55:15

Dokumentation proletarischen und kleinbäuerlichen Lebens mit dem Ziel lokaler und überregionaler Bildagitation. Die Fotografien Meinholds zeigen denn auch zumeist Veranstaltungen aus dem Arbeitersport, Demonstrationen und Szenen des bäuerlichen, handwerklichen und hauswirtschaftlichen Alltags. Bilder aus der industriellen Produktion hingegen fehlen – das Bild des Schornsteins ist die einzige bisher bekannte Aufnahme eines Fabrikmotivs. Sie entsprechen in ihrer Thematik damit dem Aktionsprogramm der VdAFD: »3. Volksaufklärung im Sinne des proletarischen Klassenkampfes durch eine weitverzweigte Bildberichterstattung auf allen Gebieten, wie: a) aus allen Arbeiter-Sportgruppen […] sowie allen kulturellen proletarischen Organisationen; b) Wohnungswesen; c) Wohlfahrtswesen; d) Arbeitsstätten und die Arbeit; e) Gesundheitswesen und -dienst; f) Arbeiterbewegung.« (Vier 1987, 47 f.) Zugleich resultiert die Motivik aus dem Arbeitslosenstatus Meinholds wie auch vieler anderer Arbeiterfotografen sowie dem Fotografierverbot in den meisten Betrieben (Vier 1987, 38 f.).

4. Schornsteinkrieg 1932

Im Vierfach-Wahljahr 1932 waren Aktionen wie die in Markersbach keine Ausnahme. Bisher nachgewiesen werden konnten sechs weitere (sowie eine aus dem Jahr 1928 und eine aus Japan 1930).[13] Sie verbanden sportive Mutprobe, trotzig illegale Aktion und wirksame Sichtagitation vor Ort – und als Teil medialer Symbolpolitik darüber hinaus. Eine Anekdote aus Mössingen bei Tübingen verdeutlicht diese Aspekte: »›Auf dem hohen Fabrikschornstein der Pausa, hier‹, so berichtet die Steinlach-Zeitung am 25. 4. 1932, ›flattert seit gestern früh eine rote Fahne, die mit Sichel und Hammer geschmückt ist, lustig im Winde. Es gehört schon einige Kletterfertigkeit und Mut dazu, diesen hohen Kamin von außen zu besteigen und die Fahne zu befestigen.‹ Da sich niemand zum ›Fahneneinholen‹ bereitfindet, wird der Betriebsheizer schließlich angewiesen, so stark und so lange zu heizen, bis sich die Fahne auflöst oder eine andere Farbe‹ annimmt« (Althaus 1982, 87). Und von ähnlich ironischem Optimismus ist das

13 Ichtershausen SAPMO-Barch, Bild Y 1 – 1983 N; Berlin-Köpenick SAPMO-Barch, Bild Y 1 – 369/90 N; Delmenhorst SAPMO-Barch, Bild Y 1 – 18642 N-O.; freundliche Mitteilung von Peter Vier, Berlin, auf die Fotosammlung des ehem. Zentralen Parteiarchivs der SED, Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv Berlin (SAPMO) vom 4. 1. 2005; Hagen, in: AIZ 11 (1932) 41, 962. Hamburg 1928 mit der Parole »Tod dem Faschismus. Hamburg bleibt rot«, in: AIZ 7 (1928) 25, 3 f. sowie eine Schornsteinbesetzung in Yokohama 1930, in: AIZ 9 (1930) 52, 1022.

Titelbild der Verbandszeitschrift vom Dezember 1932 gezeichnet, das in der Bildlegende unter der Überschrift »Schornsteinkrieg« zukunftssicher berichtet: »Sechsmal holten sie die rote Fahne runter, doch jeden Morgen wehte sie aufs Neue. Jetzt soll der Stacheldraht sie hindern.« (Abb. 3)

Diese Aktionen stellten die Orte der Produktion in den Mittelpunkt der Agitation. Ihre Botschaft lautete: Fabrikinhaber, Werkschutz und Polizei können nicht verhindern, dass rote Fahnen, Plakate oder Parolen der KPD weithin sichtbar angebracht werden; damit ist ihre Schwäche offensichtlich und ihre Macht lächerlich; über den Tag hinaus bemächtigen sich die Kommunisten – vorerst symbolisch, doch dadurch dies als real ankündigend – der Fabriken, im bald siegreichen Kampf »Klasse gegen Klasse«.

Der »Schornsteinkrieg« ist damit ein Bilder-Kampf um die »Eroberung der Maschinen«[14] und entfaltet in dieser Beziehung utopisches Potential. Vor allem diesem Aspekt – als dem politisch wie emotional motivierenden – galten die fotografischen Dokumentationen beziehungsweise deren Veröffentlichung in den Presseorganen der KPD. Sie sind Bestandteile des »symbolpublizistischen Bilderkriegs«, wie er im Zusammenhang gerade des Jahres 1932 konstatiert worden ist (Paul 1992). Dabei ist sowohl die auffällige Häufung des Motivs wie zugleich dessen formale Organisation ikonografisch und stilistisch als bedeutsames Element gewissermaßen gestischer Bildagitation zu verstehen. Es stellt im Bereich der Sach- und Reportagefotografie durchaus Vergleichbares zur Entwicklung körpersprachlicher Kampfzeichen vor: Sowohl der Gruß (gestreckter Arm mit geballter Faust und dem Ruf »Freiheit!«) wie die drei Pfeile der sozialdemokratischen »Eisernen Front« etwa sind Erfindungen dieses Jahres und seiner Zuspitzungen im zunehmend militanten Kampf um die Macht.

5. Schlote des Fortschritts

Voraussetzung für das Funktionieren dieser Agitation ist zunächst eine vorhandene Repräsentation von »Fabrik«: Der Schornstein dient in der Regel zur Rauchabfuhr einer Dampfmaschinenanlage, von der aus über Transmissionen alle Maschinen mit Energie versorgt werden, oder aber er gehört zu Betrieben, die für die Produktion Wärme benötigen, wie etwa Gießereien. Nach Einführung von Elektromotoren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts konnten Schornsteine auch zu den Anlagen fabrikeigener

14 Vgl. den im Malik-Verlag erschienenen Roman des anarchistischen Schriftstellers Franz Jung: Die Eroberung der Maschinen, Berlin 1923.

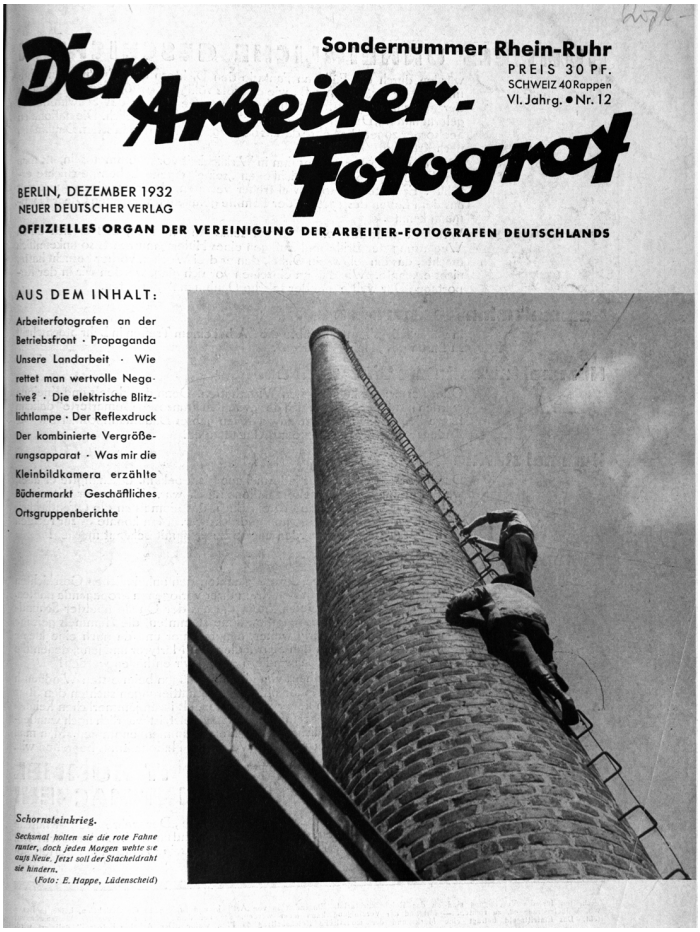

Abb. 3: Der Arbeiter-Fotograf. Sondernummer Rhein/Ruhr (Dezember 1932), 6(1932)12 mit Fotografie von E. Happe, Lüdenscheid: Schornsteinkrieg.

Stromerzeugung gehören. Der Schornstein oder eine Gruppe davon bezeichnen somit in jedem Fall das Energiezentrum des Werks, und sie können daher unter einem technizistischen Blickwinkel für die Fabrik und ihren »lebendigen« Betrieb insgesamt stehen (Matz 1987, 22 f.; Krase 1989). Doch genügt dies allein nicht, über die lokale Aktion hinaus auch deren bildliche Dokumentationen zu begründen. Deren Wirksamkeit ist verbunden mit der Aktivierung und Anverwandlung eines visuellen Codes, auf dessen Hintergrund eine möglichst eindeutige Bildwirkung entsteht.

Seit dem Beginn des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts ist »Fabrik« oder »Industrie« wesentlich mit den Chiffren der Sheddacharchitektur und des Fabrikschornsteins, oft in Kombination, verbunden (Arbeitskreis 1974). Zum Verständnis der Aufnahme Erich Meinholds ist entscheidend, dass sich aus der Fülle grafischer und fotografischer

Иллюстрированное
ПИСЬМО в РЕДАКЦИЮ.

НАШИ
и ЗА-ГРАНИЦА.

Материал: 6 фото.

Вверху налево: фото Д. Мартэн (САСШ) 1925 г.

Вверху направо: фото А. Родченко (Москва) 1926 г.

Посредине налево: фото А. Ренгер-Патч (Германия) 1924 г.

Посредине направо: фото А. Родченко (Москва) 1927 г.

Внизу налево: фото проф. Моголи-Наги (Германия).

Внизу направо: фото А. Родченко (Москва) 1926 г.

Примечание: А. М. Родченко — отнюдь не простой фотограф. Он — художник-профессор Вхутемаса в Москве, является искателем новых путей в фотографии, известен способностью видеть вещи по-своему, по-новому, с собственной новой точки зрения. Способность эта столь общепризнана, что если какой-либо фотограф снимает сверху вниз или снизу вверх — то про него говорят, что он „снимает под Родченку, подражает Родченке".

Предварительный вывод: Как не стыдно иностранным фотографам использовывать достижения советской фотографии для своих империалистических целей, да еще выдавать их за свои собственные!

Окончательные выводы из всего вышеизложенного — пусть сделают сами читатели.

Фотограф

Примечание редакции: К сожалению, все вышеприведенное не является первоапрельской шуткой: все 6 приводимых фото действительно доставлены автором письма в редакцию в виде вырезок из иностранных и советских журналов и вырезок видно, что фото действительно принадлежат тем авторам, из книг семьи

Abb. 4: Albert Renger-Patzsch: Fabrikschornstein, um 1925, nach: Kat. Albert Renger-Patzsch: Joy before the object, Philadelphia 1993, 67.

Darstellungen ab Mitte der 1920er Jahre eine ansehnliche Gruppe von Bildern isolieren lässt, die das Schornstein-Motiv zum einen weitgehend ohne oder mit äußerst reduzierten Begleitarchitekturen zeigen und es zugleich in verkürzender Untersicht präsentieren.

Wegweisend in unserem Motivzusammenhang erweist sich hierbei die Formulierung von Albert Renger-Patzsch von 1925 (Abb. 4) (Renger-Patzsch 1993, 67), die wesentliche Charakteristika neusachlicher bzw. konstruktivistischer Fotografie in sich vereint: ein Motiv der industriellen Moderne, materialscharfe Abbildung von Oberflächen in kontrastreicher Ausleuchtung, Verlassen der horizontbezogenen Darstellungsform. Während Renger-Patzsch durch die »Animalisch wirkende Kraft eines Fabrikschornsteins« mit phallischen Assoziationen den Fortschritt modernen Maschinenwe-

sens feiert[15], soziale Umstände ausblendet und die »Magie des Realen« (Windisch 1929, 247) beschwört, finden sich im Zusammenhang der kommunistischen Bildfindungen immer zugleich Hinweise auf ökonomisch-politische Zusammenhänge. Signifikant hierfür ist die bereits erwähnte Aufnahme »Schornsteinkrieg«, die sich – vermutlich bewusst – dicht an Renger-Patzschs Formulierung anlehnt, jedoch durch die Darstellung der beiden Arbeiter und die detailgenaue Wiedergabe des Stacheldrahts um die Steigeisen die »zeitlose Modernität« der Neuen Sachlichkeit ins Anekdotische erweitert und so die genannten politisch-symbolischen Auseinandersetzungen visualisiert.[16] Sie übernimmt damit die Innovationen der Neuen Sachlichkeit – und bindet sie idealtypisch in die politischen Erzählzusammenhänge der Arbeiterfotografie ein.

Auch die übrigen Verwendungen der Motivik des Schornsteins in Untersicht, die sich in der AIZ nachweisen ließen[17], verdeutlichen: eine Kontextualisierung durch Collage mit anderen Teilbildern zu einem neuen Ganzen oder durch die Seitenmontage mit anderen Bildern beziehungsweise die Erläuterung durch Texte gibt der spezifisch fotografischen Darstellungsform des »Fortschritts« den Zusammenhang mit der gewünschten politischen Ausrichtung.

Bereits 1928 hatte ein AIZ-Titelbild die in monumentalisierender Untersicht gesehene Silhouette eines Arbeiters mit erhobenen Armen vor wolkigem Himmel gezeigt, in den rechts angeschnitten ein ebenfalls schräg gesehener Schornstein ragt (Abb. 5). Und im fraglichen Jahr 1932 steuerte die AIZ mehrere Seitengestaltungen bei, in denen das Bedeutungsspektrum der rhetorischen Figur »Fabrikschornstein« entwickelt vorliegt: Eine Montage mit stark untersichtig gezeigten Soldaten der Roten Armee mit

15 Moholy 1925, 125, mit Verstärkung des Dynamismus durch die Übernahme des rengerschen Motivs in das Filmszenario »Typophoto. Dynamik der Gross-Stadt«.

16 1931 zeigte die AIZ eine aus drei Einzelbildern bestehende Seitenmontage »Ein Schornstein wird gebaut« mit Darstellung von Grundlegung, Aufbau und Endabnahme, wobei die Gesamtansicht sich an Renger-Patzsch anlehnt aber um das Motiv der Arbeit erweitert ist, vgl. AIZ 10 (1931) 19, 377.

17 Erich Meinhold wie auch die anderen Fotografen der Bermsgrüner Gruppe gehörten zu den Lesern des Arbeiter-Fotografen und der AIZ, vgl. Bergmann (1), 51; Kurt Beck konnte dort einige Reportageaufnahmen veröffentlichen: vgl. Uhse 1932, mit anonym veröffentlichten Fotografien von Kurt Beck. Identifizierbar waren: SLUB/DF Beck R 2/11 (Bauerndemonstration in Johanngeorgenstadt unter Führung des Thomas-Münzer-Bundes« 17. Juli 1932), Beck R 48/1 (Auseinandersetzung zwischen Landpächtern und Grundbesitzern in Bermsgrün, sog. Pächterkampf), 1931, Beck R 50/4 (Polizist neben Losung »Bauern! Wer den jetzigen Pächtern das Feld verbietet begeht ein Verbrechen«, 1930; Beck R 51/3 Plakat zum »Licht-Streik« 1931; Beck R 51/5 Polizeieinsatz während des Licht-Streiks in Bermsgrün 1931; Kurt Beck hat auch belegt, daß die Doppelseite der AIZ auf der Anschlagtafel des Bauern-Komitees Bermsgrün in Eibenstock/Erzgeb. plakatiert worden war, s. SLUB/DF Beck R 2/45. Die Verwendung der Aufnahme eines Mädchens, das in sein Schulheft »Streik!« schreibt (Beck R 2/75) sowie von jugendlichen Demonstranten während des Schulstreiks in Bermsgrün 1931 (Beck R 48/4) in der Kinder-AIZ ist durch die Aufnahme Beck R 2/79 dokumentiert.

inhalt.indb 107 6.1.2006 09:55:18

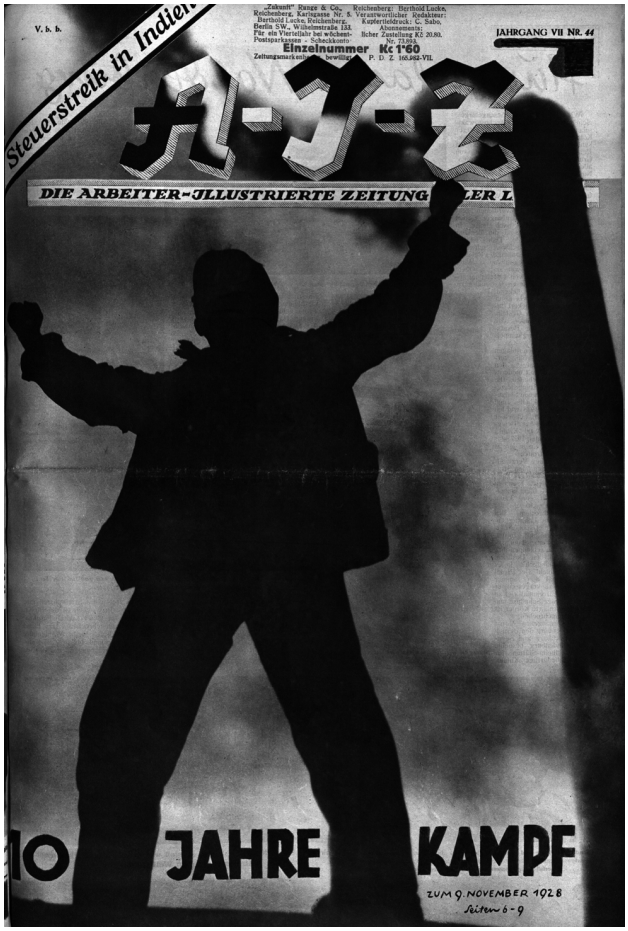

Abb. 5: John Heartfield (?): Arbeiter-Illustrierte Zeitung (AIZ), 7 (1928) 44, Titelbild zum 10. Jahrestag der Novemberrevolution 1918.

aufgepflanztem Bajonett vor einer aufragenden Industriearchitektur, hinter ihnen lachende Frauen und Kinder, visualisieren ausweislich der Bildlegende die Sowjetunion (Abb. 6).[18]

Triftigstes Argument für die Geläufigkeit solcher Formulierungen sind Karikaturen, da sich diese auf schnelles Wiedererkennen eines Basiscodes beziehen müssen.[19] Eine von ihnen verdeutlicht – zusammen mit dem schriftlichen Kommentar – das Problem, das sich der Leitung der VdAFD als politisches stellte (Abb. 7):[20] die Ent-

18 Entsprechend auch AIZ 11 (1932) 44, 1035: John Heartfield: »15 Jahre Sowjet-Union« mit einem Mann mit erhobenem Schwurarm unter der Flagge der UdSSR, im Hintergrund eine Fabrikanlage.
19 AIZ 10 (1931) 48, 974 und AIZ 11 (1932) 9, 207.
20 5 (1931) 5, 104 E. Braun, Berlin: »Neue Sachlichkeit« und »Süße Richtung« (Zeichnungen)

Abb. 6: Fotomontage AIZ 11 (1932) 11, 247 mit ausführlichem Beitext, in dem es u. a. heißt: »Die Losung der Partei der Bolschewiki: ›Wir wollen keinen Fußbreit fremden Landes, werden aber auch unsererseits niemandem auch nur einen Zollbreit eigenes Land abtreten‹ war, ist und bleibt für die Rote Armee eine unerschütterliche Losung.«

wicklung griffiger Formensprache und zugleich die Vermeidung »kleinbürgerlichen Künstlertums« ihrer Mitglieder. Die Doppel-Zeichnung in der Machart von Holz- oder Linolschnitten zeigt links einen konstruktivistisch schräggestellten Zugriff auf die Industriewelt, und präsentiert rechts eine verträumte Szenerie mit »süßen« Motiven aus der Natur: »Seitdem die romantischen Bestrebungen, die Fotografie durch Retusche einem Gemälde angleichen zu wollen, auch in bürgerlichen Kreisen als reaktionär erkannt worden sind, ist als Antwort darauf das scharf realistische Foto entstanden, das aber ebenfalls bereits wieder in eine ästhetisierende, romantische Spielerei umgeschlagen und so zu einer Gefahr geworden ist. […] Aber dieser Realismus, der in der Kunst den Namen ›neue Sachlichkeit‹ hatte, war nur scheinbar fortschrittlich, war in Wirklichkeit mehr Ausdruck des Willens zu einer Ordnung der Dinge, im Grunde zu Ruhe und Ordnung. Man bildete sich ein, objektiv zu sein, wenn man mit der Kamera an die Gegenstände möglichst nahe heranging […] Man bildete sich ein, dem Wesen eines Hauses, einer Maschine, eines schönen Steines gerecht zu werden, wenn man ihre Wucht oder Mächtigkeit durch perspektivische Verzerrungen oder Ver-

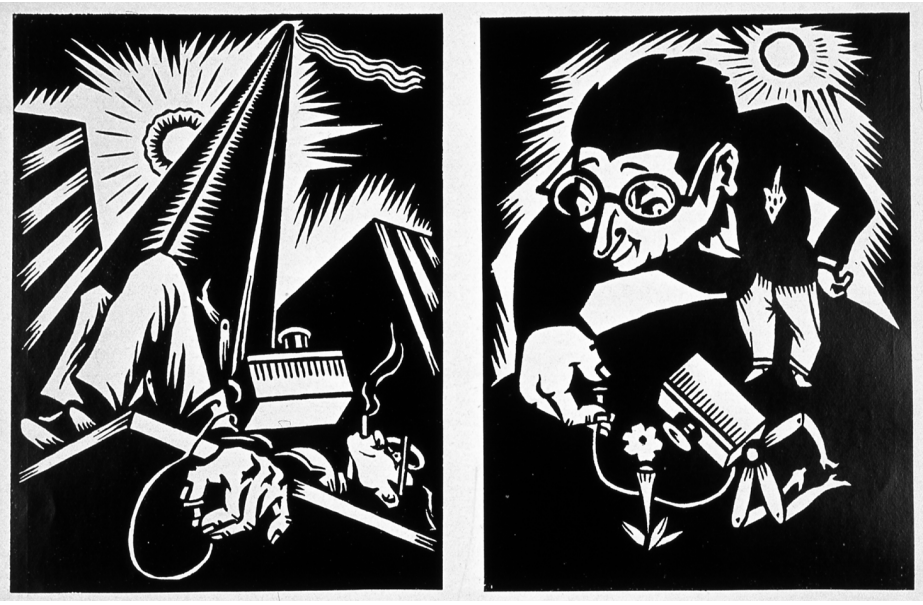

Abb. 7: E. Braun (Berlin): »Neue Sachlichkeit« und »Süße Richtung«, aus: Der Arbeiter-Fotograf, 5(1931)5, 104.

schiebungen auf der Platte zum Ausdruck brachte. […] Am gefährlichsten wird dieses realistische Fotografieren, wenn zum Objekte Maschinen oder Fabriken genommen werden. Hier verfällt jeder von uns nur allzuleicht der romantischen Bewunderung vor der Größe des Menschengeistes, dem es gelungen ist, die Naturkräfte mit derartigen Mechanismen zu beherrschen. Aber diese Anbetung der Maschinen führt geradewegs zu einer reformistischen Ideologie […]. Perspektivische Verhimmelungen aber, so wie es die beistehend abgebildete Karikatur zeigt, soll man den bürgerlichen Fotografen überlassen, denn die Aufgabe des Arbeiterfotografen ist weder Abbildung noch Verherrlichung, sondern allein Gestaltung im Sinne des Klassenkampfes« (Schiff 1931).

6. Das Auge des Arbeiters

Die Entstehung einer der bürgerlichen, mehr noch aber der proletarischen Amateurfotografenpraxis hatte die Entwicklung kleiner Kameras zur Voraussetzung gehabt, die vergleichsweise billig waren, von Laien bedient, in zugespitzten Aufnahmesituationen genutzt – und notfalls auch rasch versteckt werden konnten. Auch Erich Meinhold arbeitete zunächst mit einer 9x12-Kamera für 18 RM, ab 1930 mit einer leicht be-

weglichen Kamera, einer Voigtländer 6 x 9 cm mit Platten-Kassetten, die solche Arbeitsweisen zuließ (Heinze 1983, 413, Bergmann 1983 (1), 47 f.). Ungeachtet äußerst bedrängter finanzieller Verhältnisse investierten er und die anderen Mitglieder der Gruppe erhebliche Mittel: »Erich Meinhold erwarb Anfang der 30er Jahre eine lichtstarke Plattenkamera, für die er nach eigener Aussage 105,– RM bezahlte, also einen ganzen Monatslohn. Alle vier Arbeiterfotografen verfügten Anfang der 30er Jahre über zwei oder mehrere Apparate« (Bergmann 1983 (1), 49).

Solche Technik hatte es seit Anfang des 20. Jahrhunderts möglich gemacht, den Rahmen der Atelierfotografie zu verlassen und unkonventionelle Perspektiven einzunehmen, was als Befreiung erlebt wurde. Die kleinen Kameras emanzipierten den auf einem Stativ aufgebrachten schweren Apparat von der Nabelschau des Operateurs und machten ihn beweglich: sei es auf Augenhöhe oder in allen denkbaren anderen Positionen, die nun erkundet wurden. Die Kamera löste sich vom Auge des Fotografen, verselbständigte sich, wurde dabei auch zum Spielobjekt, das Bilder hervorbrachte, die mit den bildparallelen Aufzeichnungstraditionen wenig zu tun hatten.[21]

Aufbauend auf den auch bis dahin immer wieder entstandenen Juxbildern hatten ab Mitte der 1920er Jahre sowjetische und deutsche Konstruktivisten die vielfältigen Möglichkeiten der entfesselten Kamera erkundet. Sporadisch verwies die Leitung der VdAFD in der Verbandszeitschrift hierauf, um diese Experimente für ihre Mitglieder nutzbar zu machen. Erstmals war das 1927 mit der Aufnahme »Balkons« von »Feininger, Bauhaus Dessau« geschehen, die als Illustration zu einem programmatischen Beitrag des AIZ-Chefredakteurs Franz Höllering fungierte.[22] Einzelne Aufnahmen auch von Mitgliedern der VdAFD, wie etwa in Untersicht von Willi Zimmermann (Dresden) oder in extremer Draufsicht von S.M. aus Markersbach, belegen die praktische Anwendung solcher Verfahrensweisen in der spezifischen Thematik der Arbeiterfotografie.[23]

21 Der Arbeiter-Fotograf 3 (1929) 7, 135 Was sagt Ihr dazu? Einiges über neues Sehen: »Heute sind uns Bilder aus Augenhöhe schon so geläufig, daß die meisten Beschauer kaum noch interessiert werden (…). Man kann einen wohlbeleibten Bürger sehr gut aus Augenhöhe aufnehmen, doch wird sein Bau bestimmt viel größer, wenn man ihn aus der Froschperspektive oder von der Vogelsicht aus mit der Kamera festhält, also das, was man zeigen will, noch deutlicher herausstreicht.«

22 Höllering 1928, 3. Ihm folgte in derselben Ausgabe die F. H. gezeichnete, lobende Kurzrezension von Laszlo Moholy Nagys »Malerei, Fotografie, Film« (Der Arbeiter-Fotograf 2 (1927/28) 10, 18) oder wenig später die von Werner Gräffs »Es kommt der neue Fotograf!« (Der Arbeiter-Fotograf 3 (1929) 9, 183).

23 W.Z. Dresden: »Nachwuchs« (Kindergruppe mit Wimpeln), in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931) 5, 99; W.Z., Dresden: »6. März: Von der Polizei zerschlagen« (Abtransport eines Verwundeten), in: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930) 4, 59; S.M., Markersbach: Neues Sehen, in: Der Arbeiter-Fotograf

Doch war solcher Modernismus nicht unumstritten. Die theoretischen Positionen traten in einer heftig geführten Debatte des Jahres 1929 hervor: einerseits der Funktionalismus etwa Edwin Hoernles (Hoernle 1930 (1), Hoernle 1930 (2)), der dem Apparat per se objektive Aufzeichnungsweisen unterstellte, die nur noch mit dem richtigen Bewusstsein anzuwenden seien: »Je stärker unsere Handlungen und Worte sich auf das Wesentliche dessen konzentrieren, was unsere Klasse und Zeit bewegt, desto unmittelbarer, erregender, also ›künstlerischer‹ sind die Wirkungen. […] Schön ist, was unmittelbar in den Menschen, in den Massen Wirkungen erhöhter Lebenskraft auslöst.« (Hoernle 1931, 5) – andererseits der Konstruktivismus H. Windischs, der auf eine subjektive und medial-multiperspektivische Wahrnehmung von Realität abhob: »Weder das Auge noch die Kamera ist objektiv, also lassen sich beide nicht gegeneinander ausspielen. Beide können aber ein Weltbild ergänzen. Es ist nämlich durchaus zu vermuten, daß ein Ding keineswegs bloß zwei Seiten, sondern zehntausend Seiten hat. Den tieferen Kontakt mit der Umwelt hat Der, der mehr als die zwei Seiten kennt. Wer die tausendste kennt, ist vielleicht ein Wissender. Es geht also immer nur darum: möglichst viel Welt zu erleben und von jeglichem Gesichtspunkte. […] Die Umwelt ist eine Konstruktion von Bewußtseinsinhalten – um es korrekt auszudrücken. Daher Welt-›Bild‹.[…] Und wenn die objektive Existenz der Umwelt einfach nicht zu erweisen ist, wenn sie nur eine Konstruktion aus sehr subjektiven Bewußtseins- und Erfahrungsinhalten ist – ahnen Sie, wie dann jede neue Seite, jede neue Perspektive ein Fenster noch draußen ist?« (Windisch 1929, 247)

Windischs Position konnte sich ganz offenbar nicht gegen eindimensionalere und populärere Wirklichkeits- und Abbildungstheorien durchsetzen, denen Multiperspektivität als unpolitische Spielerei und Positionslosigkeit erschien: »Ist die Forderung berechtigt, die Wirklichkeit nur zu fotografieren, wie das Auge sie sieht? Nein! Die Röntgenfotografie, die Zeitlupe im Film gibt darauf eine klare Antwort. (…) Aber die optische Wirklichkeit wird zu einer Atrappe (sic!), wenn sie der Augenwirklichkeit gegenüber gestellt wird. (…) Der zweite Schritt ist, die Wirklichkeit überhaupt zu leugnen.«(Nettelbeck 1929, 221) Allenfalls sollten Übernahmen von Perspektiven der ästhetischen Avantgarde dann gestattet sein, wenn sie etwa den tatsächlichen räumlichen Bedingungen einer Aufnahmesituation entsprächen, wie dem Blick von oben in eine Baugrube – oder eben Verkürzungen beim Fotografieren von Fabrikschloten.[24]

5 (1931) 6, 138 mit »Bilderkritik«: »(…) Nicht immer ist ein Blick von oben günstig. (…) Zweifellos wäre das Resultat besser, wenn der Standpunkt etwas seitlich rechts gewesen wäre.«.

24 Dazu etwa Nettelbeck 1929 und Heering 1929; K.H., Halle: »Baugrube«, in: Der Arbeiter-Fotograf 2 (1928) 13, 15: »Es ist absolut nicht nötig, den Apparat immer wagerecht auszurichten […]. Wer nicht selbst bei dem Bau beschäftigt ist, kommt wohl kaum in die Lage, eine Baugrube von unten zu

7. Medienperspektiven

Zusammen mit der Praxis der Fotomontage, wie sie vor allem John Heartfield für die AIZ entwickelte, sowie von Reportagen, auf die die Leitung der VdAFD mit der Bildung von Arbeitskollektiven und der Vorstellung von Musterreportagen orientierte, sollten Bildauffassungen und Erzählweisen entstehen, die komplexe soziale und politische Zusammenhänge darzustellen in der Lage waren – die etwa von Siegfried Kracauer postulierte Medieneigenschaft der Fotografie überwindend, als Technik der Oberflächendarstellung ausschließlich optische Inventarverzeichnisse von Wirklichkeit liefern zu können und damit notwendig einer immanenten Affirmation unterworfen zu sein (Kracauer 1927). Dabei geht offensichtlich das hier wie in der Leitung der VdAFD über Fotografie zugrundeliegende Denken – sowohl was die Medieneigenschaften wie die politischen Funktionen betrifft – ganz wesentlich von gedruckter Fotografie aus und interessiert sich für die Kameraaufnahmen selbst nur unter dem Zielaspekt ihrer Nützlichkeit für diese Massenpublikationen (wenn auch in der Verbandszeitschrift der Rubrik »Bilderkritik« eine eminente Bedeutung zukam).

Dies entspricht der bedeutenden Rolle, die den Arbeiterfotografen seitens der kommunistischen Parteipolitik zugewiesen worden war. Ihre Tätigkeit war Reflex und Bestandteil der grundlegend veränderten Rolle von Visualität und Medialität in der – auch politischen – Öffentlichkeit. Deren Indikatoren sind – abgesehen von der Kinematographie und der Radiobewegung – die rasante Entwicklung des illustrierten Pressewesens und des Berufsbilds des Pressefotografen (vgl. Weise 2005) einerseits, der Amateurfotografie andererseits. Auf diese kulturell neue Situation hatte sich auch die Gründung der VdAFD 1926 ausdrücklich bezogen: »Der Sieg der Bildberichterstattung über die reine textliche Journalistik ist nun auch in Deutschland einwandfrei entschieden. Mit gewaltigen Schritten dringt die Illustration in die gesamte Presse ein« – ein »Sieg des Bildes über das Wort«.[25] Daher sollten entsprechend der »Beschlüsse des 10. Parteitages und der 1. Reichsagitations- und Propagandakonferenz der KPD 1925 in Berlin […] unter der Losung ›Heran an die Massen‹ eine verstärkte ideologische Arbeit mit den Mitteln differenzierter Agitation und Propaganda« entwickelt und dabei »besonders die Fotografie […] wesentlich mehr als vorher eingesetzt werden.« (vgl. Bergmann 1983 (1); Vier 1987, 21 f.) Die Vereinigung folgte damit einem

fotografieren […]. Darum muß die bewußt senkrecht von oben nach unten gemachte Aufnahme als die echtere angesehen werden […]. Die ›Bauhaus'leute in Dessau erzielen mit solchen und ähnlichen Bildern manchmal ganz eigenartige Wirkungen.«

25 Aus: »1. Preisausschreiben des ›Arbeiter-Fotografen‹«, in: Der Arbeiterfotograf 1 (1926/27) 2, 6/7, hier S. 6

von Willi Münzenberg formulierten medienpolitischen Ansatz: »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.« (Münzenberg 1931, 99 f.)

Die Darstellungen von Fabrikschornsteinen als Stellvertreter für Industrieproduktion und Gesellschaft und insbesondere auch die Fotografien der Schornstein-Aktionen des Jahres 1932 zeigen, dass ungeachtet theoretischer Bedenken bei der Übernahme von Formelementen der Neuen Sachlichkeit diese bei den Arbeiterfotografen und in der Bildredaktion der AIZ praktiziert wurden und ihren Zweck erreichten: eine revolutionäre Ikonografie zu entwickeln, in der Mittel der künstlerischen Avantgarde den politischen Zwecken der KPD-nahen Fotografen und Publikationsorgane angepasst wurden. Die intendierte politische Bedeutungsbildung verstand sich als bewusste visuelle Setzung und beließ »Inhalt« und »Aussage« nicht nur im Motivischen. Die Fotografien signalisierten Unkonventionalität, Modernität, Fortschritt und etablierten neben konventionellen Darstellungsformen einen eindeutigen Ausdruck des Utopischen.[26]

Dies gilt auch für Erich Meinholds Fabrikschlot, der aber wohl auch in seinem eigenen Werk die Ausnahme blieb. Das Experiment, im örtlichen Zusammenhang die von der vorbildhaften AIZ publizierten Verfahrensweisen zu erproben, verband ihn mit den Versuchen anderer Arbeiterfotografen und mag auch seinen Ambitionen als erfahrenem Amateur entsprochen haben, die über die Tagesfunktionalität hinaus an Bildlösungen interessiert war. Doch blieb solche Neigung eingebettet in die Identität

26 Vgl. z. B. die Rezension von Walter Gräff: Es kommt der neue Fotograf, in: Der Arbeiter-Fotograf 3 (1929) 9, 183: »Fesseln, die der Fotografie durch langjährige Ueberlieferung und durch den unpassenden Vergleich mit der Malerei angelegt worden sind, will der Verfasser mit seinem Buch sprengen. (…) Und das ist recht so, denn gerade die besten Fotos der neueren Zeit weichen von diesen Traditionen ab. Die Darstellungsmöglichkeiten der Fotografie lassen sich eben innerhalb dieser engen Grenzen nicht erschöpfen, und gerade wir, denen Ueberlieferungen aus Großvaters Zeiten nichts sind, wollen uns ja an das neue Leben gewöhnen.«

inhalt.indb 114 6.1.2006 09:55:27

als Agitator und Dokumentarist: Die Publikationen der Bermsgrüner Ortsgruppe etwa in der Vereinszeitschrift »Der Arbeiter-Fotograf«[27] oder in der »Arbeiter-Illustrierten Zeitung« (AIZ) aber stellten ganz die Reportage und nicht etwa formale Experimente in den Vordergrund.[28] Die Bewertung bleibt ambivalent, denn die Begründungen, mit denen eine aktivere Auseinandersetzung der Arbeiterfotografen mit der (bürgerlichen) Avantgarde abgeschwächt wurde, trugen zugleich den Keim stalinistischen Formalismusverbots in sich: »Allerdings seien die Arbeiterfotografen vor ähnlichen Experimenten einstweilen gewarnt; denn bei ihnen würde als Folge ähnlicher Experimente vorübergehend ein verspielter Aesthetizismus hervorgerufen werden; eine Ablenkung vom revolutionären Klassenkampf und von den eigentlichen Aufgaben der Arbeiter-Fotografen als revolutionären Berichterstattern."[29]

Literatur

Althaus, Hans-Joachim u. a.: Da ist nirgends nichts gewesen außer hier. Das ›rote Mössingen‹ im Generalstreik gegen Hitler. Geschichte eines schwäbischen Arbeiterdorfes, Berlin 1982.

Arbeitskreis am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen: Fabrik und Sonne. Ein Motiv der sozialistischen Kunst, in: Bussmann, Georg: Kunst in der Revolution, Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1972, unpag.

Beck 1970 = Lebenslauf, Archiv der Deutschen Fotothek Dresden.

Bergmann, Jens: Die Arbeiterfotografie als Medium der Übermittlung politisch ästhetischer Wertvorstellungen, dargestellt am Beispiel der Ortsgruppe Bermsgrün der Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands, Leipzig (Dipl. Karl-Marx-Universität) 1983 (1).

Bergmann, Jens: Bermsgrüner Arbeiterfotografen, Faltblatt zur Ausstellung des Otto-Nagel-Hauses, Berlin 1983 (2).

Danner, Günther: Die Anfänge der Arbeiterfotografenbewegung in Deutschland und ihre Bedeutung für die »Arbeiter-Illustrierte Zeitung«, Leipzig 1966.

Durus, Alfred: Fotomontage, Fotogramm, in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931) 7, S. 167.

27 5 (1931) 8, 192 E.M., Mittweida: Hochwasserkatastrophe im Erzgebirge (3 Aufnahmen); 196: K.W., Bermsgrün: Erste Hilfe; Nr. 7, 155 K. W., Bermsgrün (Heuernte mit Kuhgespann) als Kopfillustration zu: Edwin Hoernle: Das Objektiv dem Dorfe zu; Nr. 7, 157 K.B., Bermsgrün: »Küchen-Kollektiv«.

28 Inwieweit die theoretischen Diskussionen die fotografierenden Mitglieder tatsächlich erreichten, wäre anhand visueller Detailuntersuchungen in einem größeren Forschungsvorhaben zu untersuchen.

29 Vgl. Durus 1931 über eine Fotomontage von Nilgren und eine kameralose Fotografie von Alice Lex. Der Vorschein des Formalismusstreits, der bis weit in die Nachkriegszeit hinein die stalinistische und poststalinistische Ästhetik bestimmte, zeichnet sich deutlicher etwa in der Veröffentlichung der »Deklaration der Initiativ-Gruppe ROPF. Russische Vereinigung der proletarischen Fotoreporter« ab, in: Der Arbeiter-Fotograf 6 (1932) 1, 27–29; darin wird u. a. gegen die »westliche Dekadenz« Moholy Nagys polemisiert.

Chéroux, Clément: Wie man sein Leben aufs Spiel setzt um die Leser zu erfreuen, in: Rundbrief Fotografie, Vol. 6, Nr. 3, N. F. 23, September 1999, S. 3 f.
Hägele, Ulrich: DFG-Projekt »Fachgeschichte der volkskundlichen Fotografie«. Visualisierung zwischen Folklore, völkischer Wissenschaft und ethnographischem Forschungsfeld, in: Rundbrief Fotografie Vol. 8, Nr. 4, N. F. 32, Dezember 2001, S. 30–37 und Vol. 9, Nr. 1, N. F. 33, März 2002, S. 32–36.
Heering, Walther: Fotos aus ungewohnten Perspektiven, in: Der Arbeiter-Fotograf 3 (1929) 10., S. 200–202
Henze, Volkmar: Erich Meinhold. Ein Bermsgrüner Arbeiterfotograf, in: Fotografie, 37 (1983) 11, S. 412–418.
Hesse, Wolfgang: Kontinuitäten und Brüche: Die Deutsche Fotothek im Kalten Krieg, in: Rundbrief Fotografie, Vol. 11 (2004) Nr. 1, N. F. 41, S. 25–29, und Nr. 2, N. F. 42, S. 22–25.
Hoernle, Edwin: Das Auge des Arbeiters, in: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930) 7, S. 151–154.
Hoernle, Edwin: Der Mensch vor Deinem Auge, in: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930) 11, S. 251–253.
Hoernle, Edwin: Fotografie und Kunst, in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931) 1, S. 5.
Höllering, Franz: Die Eroberung der beobachtenden Maschinen, in: Der Arbeiterfotograf 2 (1927/28) 10, S. 3 f.
Holzer, Anton (Hg.): Fotogeschichte, Heft 85/86, Krieg und Fotografie, Marburg 2003.
Kerbs, Diethart: Botschaften von Überlebenden: Vorbemerkungen zur Geschichte der Arbeiterfotografie, in: Judith Baumhartner, Bernd Wedemayer-Kolwe [Hg.]: Aufbrüche. Seitenpfade. Abwege. Suchbewegungen und Subkulturen im 20. Jahrhundert (= Festschrift für Ulrich Linse), Würzburg 2004, S. 45–57.
Korb, Paul: Der Bermsgrüner Kommunistenprozeß 1930, in: Brennessel, Zeitschrift der PDS Schwarzenberg, Nr. 98 (April 2000), S. 6–8, Nr. 99 (Mai 2000), S. 5 f., Nr. 100 (Juni 2000), S. 4 f.
Kracauer, Siegfried: Die Photographie (1927), in: Ders.: Das Ornament der Masse, Frankfurt a. M. 1977, S. 21–39.
Krase, Andreas: Das topographische Stereotyp. Städtebilder im beginnenden Industriezeitalter, in: Wolfgang Hesse und Timm Starl (Hg.): Photographie und Apparatur. Der Photopionier Hermann Krone. Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert, Marburg 1989, S. 77–86.
Matz, Reinhard: Industriefotografie. Aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets (Schriftenreihe der Kulturstiftung Ruhr; Bd. 2), Essen 1987.
Meinhold, Erich: Typoskript, 1960/70er(?)-Jahre: Pkt. 66; Archiv der Deutschen Fotothek.
Moholy Nagy, Laszlo: Malerei Photographie Film (= Bauhaus-Bücher Nr. 8), München 1925.
Münzenberg, Willi: Aufgaben und Ziele der internationalen Arbeiter-Fotografen-Bewegung, in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931) 5, S. 99 ff.
Nettelbeck, Walter: Sinn und Unsinn der ›modernen‹ Fotografie, in: Der Arbeiter-Fotograf 3 (1929) 11, S. 219–221.
Paul, Gerhard: Krieg der Symbole. Formen und Inhalte des symbolpublizistischen Bürgerkriegs 1932, in: Kerbs, Diethart und Henrick Stahr (Hg.): Berlin 1932. Das letzte Jahr der ersten deutschen Republik, Politik, Symbole, Medien, Berlin 1992, S. 27–55.
Renger-Patzsch, Albert: Joy before the object, Philadelphia 1993 (Factory Smokestack, ca. 1925).
Rinka, Erich: Fotografie im Klassenkampf. Ein Arbeiterfotograf erinnert sich, Leipzig 1981.
Schiff, Fritz: Was sagt der Kunst-Schriftsteller?, in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931) 5, S. 104 f.
Sonntag, Hans-Ulrich: Proletarische Lebensweise in der Wertung der »Arbeiter-Illustrierte Zeitung« – eine Untersuchung anhand der Veröffentlichungen von 1921 bis 1933, Leipzig 1986.
Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, Berlin 1995.

Uhse, Bodo: Bauer steht auf – Bauern zu Hauf! Illustration u. a. mit anonym veröffentlichten Fotografien von Kurt Beck, AIZ 11 (1932) 42, S. 1014 f.
Vier, Peter: Die Herausbildung der Arbeiterfotografenbewegung in Deutschland und die Entwicklung der Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands (VdAFD) zu einer proletarischen Organisation, Berlin 1987.
Weber, Richard (Hg.): Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932, Köln 1977.
Weise, Bernd: Kamera- und Fototechnik im journalistischen Gebrauch, Teil II (1914–1932), in: Rundbrief Fotografie, Vol. 12, Nr. 1 (N. F. 45), S. 27–33.
Willmann, Heinz: Geschichte der Arbeiter-Illustrierten Zeitung 1921–1938, Berlin 1974.
Windisch, H.: Fotogramme, Neue Sachlichkeit, Kunst usw., in: Der Arbeiter-Fotograf 3 (1929) 12, S. 246–248.