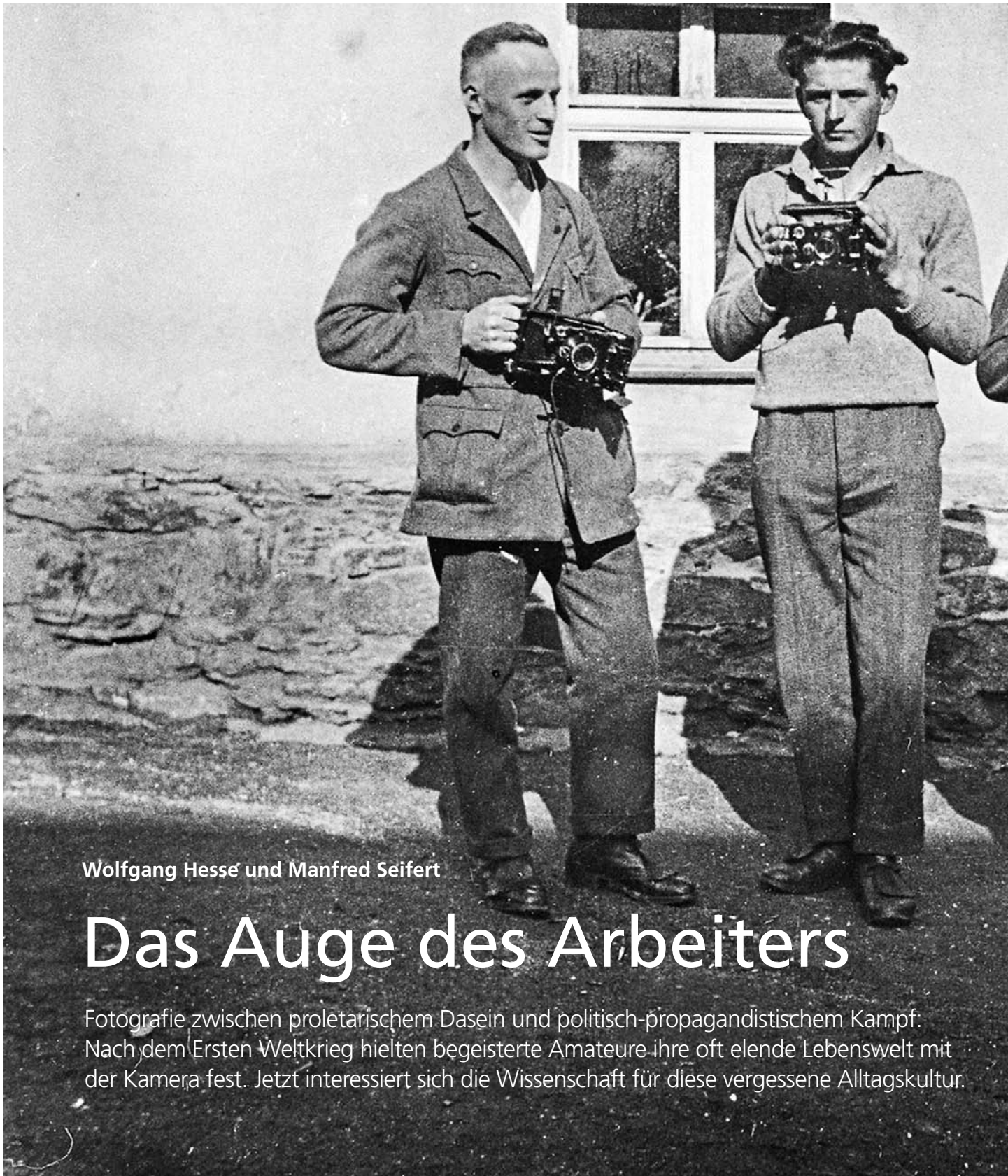




Wolfgang Hesse und Manfred Seifert

Das Auge des Arbeiters

Fotografie zwischen proletarischem Dasein und politisch-propagandistischem Kampf: Nach dem Ersten Weltkrieg hielten begeisterte Amateure ihre oft elende Lebenswelt mit der Kamera fest. Jetzt interessiert sich die Wissenschaft für diese vergessene Alltagskultur.



Foto: Deutsche Fotothek/Beck

Wer in der Weimarer Republik die sozialistische Zeitschrift „Der Arbeiter-Fotograf“ las, war klassenkämpferisch gesinnt. Was das bedeutet? Ein Beispiel aus der Zeitschrift vom August 1931, entnommen der Rubrik „Bilderkritik“, spricht beredt für sich[Foto unten]: „Eßt mehr Obst! (...) Gewiß, ein solches Bild ‚Arbeiterkinder essen auf der Straße halbverfaulte Gemüseabfälle‘, muß empörend auf jeden Proletarier wirken. Es ist nicht leicht, ohne daß uns die Scham das Blut zum Halse treibt, mit kalter Berechnung die Entfernung richtig zu schätzen und abzdrukken – ohne zu wackeln. Der Anblick eines solchen Elendsbildes erinnert an unsere Proletarierpflicht, vielleicht auch an unsere Lässigkeit, an unsere Versäumnisse im großen Befreiungskampf für Arbeit und Brot und eine sozialistische Gesellschaftsordnung. Aber unerbittlich sind die Gesetze der Optik und auch

wir müssen unerbittlich, gefühllos wie der Apparat werden, wenn wir die Geschichte des kapitalistischen Niedergangs in seiner ganzen Schamlosigkeit festhalten wollen.“

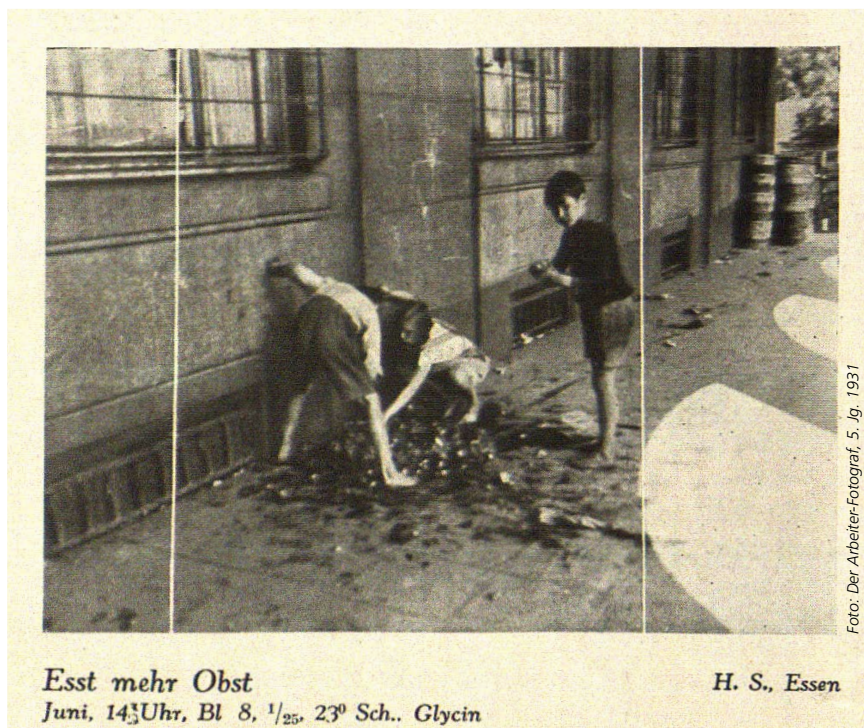
Der Text bringt Ansatz, Themen und Probleme der Arbeiterfotografie auf den Punkt. Er deutet an, womit viele dieser Amateure sich schwer taten – mit der Selbstverwandlung zum „Diener ihrer Klasse“. Zwar definierte der Züricher Kommunist und Publizist Theo Pinkus die Rolle der berühmten „Arbeiter Illustrierten Zeitung“ (AIZ) rückblickend so: „Der Arbeiterfotograf ist ja nicht deswegen entstanden, um der AIZ Bilder zu vermitteln, sondern weil es eine menschlich interessante und eine proletarisch-klassenkämpferisch wichtige Sache ist, zu fotografieren.“ Doch Pinkus' basisdemokratische Deutung steht im Widerspruch zu anderen Lesarten der Partei- und Pressegeschichte. So sind die in öffentlichen

und privaten Sammlungen erhaltenen Arbeiterfotografien nicht allein einmalige autobiografische Zeugnisse einer überwiegend nicht-schriftlichen Lebenswelt, sondern auch Dokumente widersprüchlicher Kulturen zwischen proletarischem Alltag und parteiamtlicher Programmatik. Sie werden im DFG-Projekt „Das Auge des Arbeiters“ des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden am Beispiel Sachsens erforscht.

Was wurde damals fotografiert? Und wie verliefen die Selektionsprozesse zwischen privatem Knipsen und größtmöglicher Öffentlichkeit, etwa in der „Arbeiter Illustrierten Zeitung“, in der auch namhafte Autoren wie Kurt Tucholsky schrieben? Meist waren es wohl die Bilder und Motive aus Arbeiterhand, die nicht den Weg in die Parteipresse finden konnten. Die Redaktionen erwarteten professionelle Fotos. Doch für die Autodidakten blieb das Aneignen des modernen Bildjournalismus schwierig.

Dabei wurden punktuell Anleihen bei der konventionellen Atelierfotografie ebenso wie bei der journalistischen und der Bauhaus-Ästhetik gemacht, orientierte man sich an professionellen Künstlern wie Frans Masureel, Heinrich Zille, Käthe Kollwitz oder John Heartfield. In den immer wiederkehrenden Regelverstößen jedoch zeigt sich das Beharrungsvermögen der proletarischen Knipser: Zu weite Distanzen zum abgebildeten Vorgang, fröhlich in die Kamera blinkende Akteure, immer gleiche Gruppenaufnahmen. Sie sind dominant in dem im Projekt erschlossenen Bestand des Museums für die Geschichte der Arbeiterbewegung in Leipzig (www.stadtgeschichtliches-museum-leipzig.de > objektdatenbank). Es sind zu meist Bilder einer auf Erinnerung und direkten Austausch angelegten Praxis – Teil einer Autobiografie in

Kinder beim Aufsammeln angefaulten Obstes. Anklagend und sarkastisch kommentierte der „Arbeiter-Fotograf“ 1931 das Elendsbild mit der Bildzeile „Esst mehr Obst“.



der Gruppe. Das verbindet sie mit den bürgerlichen Knipsern. Symbolhafte „Tendenzbilder“, die die Verhältnisse verallgemeinernd deuteten, blieben selten.

So entstanden widersprüchliche „Dokumente“ der Lebenswirklichkeit und der politischen Kämpfe der späten Weimarer Republik, die die „Fotografie als Waffe im Klassenkampf“ einsetzbar machten, Reportagen und Fotomontagen. Denn die Ambitionen gingen über einen schlichten Begriff von Ablichtung des „wirklichen Lebens“ hinaus. Die privaten Bilder hatten zumeist Gegenwelten voll kleinbürgerlicher Hoffnungen gezeigt: Landschaftsidyllen, Familienmitglieder, Familienfeste. In den Betrieben herrschte Fotografierverbot, und nach der schweren Arbeit an sechs Tagen der Woche blieb nur die Welt im Sonntagsstaat als Motiv übrig. Umso mehr brauchten die Arbeiterparteien ansprechende Fotografien, da die langweiligen Parteizeitungen selbst von Funktionären kaum gelesen wurden. Dem sollten bei der Sozialdemokratie „Volk und Zeit“ oder die „Illustrierte Republikanische Zeitung“, bei den Kommunisten „Roter Stern“ und „AIZ“ abhelfen. Die Gründung der „Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands“ (VdAFD) 1926 war die Antwort der KPD auf die viel beschworene Medienmoderne mit der uns heute so vertrauten Allgegenwart von Bildern. 1930 folgte die SPD mit dem „Arbeiter-Lichtbild-Bund“.

Zu den Voraussetzungen dieser modernen, nicht-bürgerlichen Amateurkultur gehören einige Innovationen des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Der Rasterbilddruck für Zeitungen (1882), die Kinematografie und die Röntgenaufnahme (1895), die Einführung der sogenannten Trockenplatte und des Rollfilms zur Mitte der 1880er-Jahre oder die der Ansichtskarte (1896). Diese Erfindungen hat-



Oben: Gemeinsames Lesen der „Arbeiter Illustrierten Zeitung“. Mitte: Aufmarsch beim Jugendtag im sächsischen Wurzen mit dem Appell „Jungarbeiter kämpft mit uns gegen Notverordnung“. Unten: Demonstrationsschilder zum Antikriegstag 1932.





„Unsere Kamera im Dienste des Klassenkampfes“ – Schaukasten der Arbeiter-Fotografen.

ten einen grundlegenden Wandel eingeleitet für den Gebrauch der seit 1839 zum Leitmedium des Industriezeitalters aufsteigenden Fotografie.

Bis zum Ersten Weltkrieg aber blieben von einer aktiven Teilhabe hieran die größten Gruppen der Gesellschaft ausgeschlossen. Fotografieren war für die meisten Arbeiter, Kleinbauern und Kleinhandwerker unerschwinglich, und auch das Fotografiertwerden blieb nur hervorgehobenen Anlässen vorbehalten. Dies änderte sich insbesondere während des Krieges, in dem die Soldaten massenhaft zu fotografieren begannen. Leicht bedienbare, vergleichsweise

billige Kameras ließen dann etwa ab 1920 eine völlig neue Amateurkultur entstehen, eben die Arbeiterfotografie. In ihr war die gesellschaftliche Mehrheit nun nicht mehr nur gelegentliches, pittoresk oder philanthropisch „von oben“ betrachtetes Objekt bildlicher Darstellung. Sie konnte in einer Fotografie „von unten“ zu deren handelndem Subjekt werden.

Von den bis zu 20 Ortsgruppen der „Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands“ in Sachsen gehörten die Gruppen in Dresden und Leipzig zu den aktivsten im Reich. Sie standen auch mit Gruppen

in der Sowjetunion in Austausch. Besonders umfassend ist aufgrund glücklicher Umstände die Ortsgruppe Bermsgrün im westlichen Erzgebirge überliefert. Von ihr sind mehr als 700 Aufnahmen in die Deutsche Fotothek Dresden gelangt. Sie konnten im Zusammenhang des Projekts „Das Auge des Arbeiters“ erschlossen werden und sind nun über Internet recherchierbar (www.deutschefotothek.de > Arbeiterfotografie). Die gute Quellenlage macht exemplarisch das Milieu sowie die Motivationen der vier jungen Männer nachvollziehbar, die die dortige Ortsgruppe bildeten.

Zu den Brüdern Kurt Winkler (*1905, Werkzeugmacher) und Max Winkler (*1904, Dreher) und Kurt Beck (*1909, Werkzeugmacher) stieß 1931 Erich Meinhold (*1909, Tischler) aus dem zehn Kilometer entfernten Markersbach. Die vier waren seit etwa 1925 Leser der AIZ. Kurt Winkler begann 1927 zu fotografieren und bezog ab 1928 die Zeitschrift „Der Arbeiter-Fotograf“, sein Bruder und Kurt Beck erwarben 1928 ihre ersten Fotoapparate. Mit Erich Meinhold kam ein nicht nur politisch-theoretisch interessierter Kopf, sondern auch ein besonders erfahrener Fotograf hinzu. Er hatte als Lehrling 1922 mit dem Fotografieren angefangen und war einige Jahre lang Abonnent der bürgerlichen Amateurzeitschrift „Der Photofreund“ gewesen.

Alle gaben erhebliche Summen für ihr Hobby aus, für Kameras teilweise mehr als einen Monatslohn – ungeachtet der Tatsache, dass alle vier seit 1929 „mit kurzen Unterbrechungen arbeitslos (waren und) von Arbeitslosengeld und Sozialunterstützung leben“ mussten. Offenbar erhielten sie einen sozialen Gegenwert in ihrem unmittelbaren Umfeld: Erich Meinhold äußerte in der Rückschau, „er habe begonnen zu fotografieren,



Links: Eine Plackerei – Wäschewaschen um 1930. Unten: Zeitgemäßes Marketing – eine Werbepostkarte der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen in Deutschland.

weil dies damals etwas Besonderes und nichts Übliches für einen Arbeiter war“; Kurt Winkler, „der die sportlichen und politischen Höhepunkte in Bernsgrün und Umgebung mit organisierte, wollte mit der Kamera diese Aktivitäten als zeitgeschichtliches Dokument festhalten“.

Beide erkannten erst später den „gesellschaftlich-politischen Wert“ ihrer Aufnahmen, nicht zuletzt durch

das öffentliche Interesse daran. Dieses fand seinen Ausdruck etwa bei Erinnerungsfotografien von Ereignissen des sportlichen Lebens, einer Überschwemmungskatastrophe oder einer Ausstellung in der Sporthalle des Orts. Schließlich gelang es den Bernsgrüner Arbeiterfotografen sogar, reichsweite Aufmerksamkeit in der AIZ zu bekommen.

„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“. Als „Der Arbeiter-Fotograf“ in dieser Weise den Einzug der Medienmoderne ansprach, wurden in der kommunistischen und sozialdemokratischen Presse zunehmend Bilder veröffentlicht – und mit Berichten und Erzählungen verknüpft. Inszenierte Symbolbilder und Bildreportagen konnten komplexe Sachverhalte visualisieren. Dies gilt auch für Fotomontagen, die um 1930 zu einer Modeform in Warenwerbung wie politischer Pro-

paganda avancierten. Ihre Deutung als Teil der gelebten Alltagskultur im Spiegel von Demonstrationsparolen und Werbung einerseits und dem medienbewussten Umgang mit Text/Bild-Kombinationen andererseits ist eines der zentralen Forschungsergebnisse des Projekts zu den Entwicklungen in der Weimarer Republik.

Mit dem Staatsterror nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 kam auch das Ende der organisierten Arbeiterfotografie. Bilder von erschlagenen Menschen, zertrümmerten Wohnungen und Büros, von Judenpogromen oder dem SA-bewachten Abwaschen „marxistischer“ Parolen gehörten zur Widerstandsarbeit der ersten Tage und Monate. Die Geschichtsschreibung der DDR feierte diesen Heroismus. Die Diskussion der Ursachen blieb tabu.



Wolfgang Hesse, M.A.,

ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde.

Professor Dr. Manfred Seifert

ist Leiter des Bereichs Volkskunde am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde und Projektleiter.

Adresse: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., Zellescher Weg 17, 01069 Dresden

DFG-Förderung in der Einzelförderung.

www.isgv.de



Foto: Der Arbeiter-Fotograf, 2. Jg. 1927/28